„PRELUDYA“ CHOPINA

PRZEZ

JAKÓBA HUNEKERA

TŁÓMACZYŁA Z ANGIELSKIEGO

MARYA FINKLÓWNA.

WE LWOWIE.
Z drukarni Wł. Łozińskiego, pod zarządem J. Niedopada.
1904.

Główny skład w księgarni
GUBRYNOWICZA I SCHMIDTA
we Lwowie.

„PRELUDYA“ CHOPINA

PRZEZ

JAKÓBA HUNEKERA

TŁÓMACZYŁA Z ANGIELSKIEGO

MARYA FINKLÓWNA.

WE LWOWIE.
Z drukarni Wł. Łozińskiego, pod zarządem J. Niedopada.
1904.
Główny skład w księgarni
GUBRYNOWICZA I SCHMIDTA
we Lwowie.

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzysz. I. F. C.
819
c/1/324

Żywe zainteresowanie jakie wzbudziło u muzykalnej publiczności studyum Hunekera o „Etiudach Chopina“ zniewoliło mnie do dalszej pracy w tym kierunku. Czynię to z wewnętrznem przeświadczeniem, że świetna krytyka angielskiego chopinisty przyczyni się do głębszego zrozumienia nieśmiertelnych utworów naszego mistrza tonów.

Tłómaczka.

Preludya op. 28, poświęcone Kesslerowi, kompozytorowi znanych fortepianowych etiud wyszły w roku 1839, prawdopodobnie jednak skomponował Chopin przeważną ich liczbę przed podróżą na wyspy Balearskie. Tak też twierdzi między innymi Gutmann, uczeń Chopina, który pielęgnował go w ostatnich chwilach życia. Nie chciał mu wprawdzie dać wiary Niecks, opierając się na listach w których Chopin wyraźnie mówi o kilku preludyach wysłanych z Majorki do Paryża. Zdaniem Niecksa, Chopin zajmował się na Majorce preludyami, chyba o tyle, że porządkował je, szlifował i wygładzał.

Jako szczegół charakterystyczny zapisać wypada, że Ignacy Moscheles pogodził się z muzyką Chopina dopiero dzięki preludyom. Niemiecki pianista uważał tę muzykę jako nazbyt twardą i dyletancką w modulacyi, ale Chopin podbił go oryginalnym sposobem gry swej „lekko, czarownie“ płynąc delikatnymi palcami nad klawiaturą.

Lisztowi wydaje się nazwa „Preludya“ zbyt skromna. „Są to — cytujemy jego słowa — wzory doskonałości muzycznej, formy stworzonej przez mistrza. Preludya noszą

wzniosłe piętno poetycznego geniuszu, jak zresztą wszystkie inne dzieła Chopina. Pisane w początkach kompozytorskiego zawodu wyróżniają się młodzieńczą siłą, której brak w późniejszych dziełach, chociaż te późniejsze są więcej wypracowane, skończone i bogatsze w kombinacyach. Zupełnie zaś brak już owej bujnej siły w ostatnich kompozycyach nacechowanych nadmierną uczuciowością i chorobliwą fantazyą. Daje ona smutne świadectwo o jego cierpieniach i wyczerpaniu".

Mimo szacunku winnego znawstwu Liszta, trudno przyznać mu słuszność w tym wypadku. Zmienność usposobienia jest objawem dość zwykłym u wielkich ludzi; nie dowodzi ona bynajmniej chorobliwości lub wyczerpania. Wiele z Preludyów Chopina ma istotnie charakter chorobliwy — używam umyślnie tego wyrażenia — ale właśnie kompozycye powstałe tuż prawie przed śmiercią tryskają niejako wesołym nastrojem.

„Preludya nie mają żadnego technicznego celu", powiada Ludwik Ehlert, są to swobodne, drobne utwory, okazujące muzykę w całej właściwej Chopinowi różnorodności. Żadne inne dzieło nie maluje jego wewnętrznej istoty tak wiernie i tak zupełnie. Jest tam dużo niedokończonych myśli, które robią wrażenie, jak gdyby Chopin obracał kartki swej fantazyi, nie przeczytawszy do końca stronicy. Mimo to odnajdziesz w Preludyach chmurną potęgę scherzów, na wpół satyryczną, na pół kokieteryjną elegancyę ma-

zurków i południową rozkoszą dyszący aromat nokturnów". Jan Kleczyński sądzi, że „błędem byłoby dopatrywać się w Preludyach owej mizantropii, owego zmęczenia życiem, jakie odczuwał Chopin podczas pobytu na wyspie Majorce.... Bardzo mało Preludyów ma na sobie piętno przygnębienia. Najbardziej ponury z nich, drugi, powstał, z czem zgadza się także hr. Tarnowski, długi czas przed wyjazdem na Majorkę.... Cóż powiedzieć o innych Preludyach pełnych humoru i jasnej wesołości — Nr. 18 w *Es*; Nr. 21 *B*; Nr. 23 w *F?* Czyż zakończenie ostatniego w *D-moll* trzema armatnimi strzałami nie jest pełne siły i energii?"

Willeby w swojem dziele „Frédéric François Chopin" zastanawia się obszernie nad Preludyami. Zgadza się z Niecksem, że kilka z tych kompozycyj pisał Chopin w Valdemozie — Nr. 4, 6, 9, 13, 20 i 21 — i „że mając szkice reszty Preludyów z sobą, uzupełniał je później i wydał pod jedną liczbą opusu..... Atmosfera wymienionych preludyów chorobliwa i duszna, niezdrowem wionie tchnieniem. Widoczna w nich przesadna miękkość i gorączkowość uczucia". Gdyby jednakże było nawet tak w istocie, to Chopin popadł w chorobliwość i gorączkowość w swej muzyce, zanim jeszcze wyjechał na Majorkę! Niecks Henry James, jeden z wielu wielbicieli pani Sand, nie uważa jej za wiarygodną osobę, a opowiadanie o Preludzie 6 za romantyczny wymysł. Rzecz cała przedstawia się tak: Chopin napisał być może kil-

ka Preludyów na Majorce i wypracował je tam, przeważna część jednak znajdowała się już w jego tece w roku 1837 i 1838. Op. 45 osobny Prelud w *Cis-moll*, wyszedł w grudniu 1841. Chopin skomponował go w Nohant w sierpniu tego roku. Jest poświęcony księżniczce Czerniszew, której nazwiska Chopin nie umiał wymawiać, jak przyznaje w jednym z listów.

II.

Teodor Kullak zwięźle i z wielkim zasobem rutyny pedagogicznej sformułował swą przedmowę do Preludyów. Pisze on co następuje:

Geniusz Chopina nigdy bardziej nie czaruje, jak w ramach szczupłej formy muzycznej. Preludya są w aforystycznej swej krótkości, mistrzowskimi brylantami pierwszej wody. Kilka z nich robi wrażenie dorywczo naszkicowanych tonowych malowideł, pokrewnych stylowi nokturnowemu i niema w nich żadnej technicznej trudności nawet dla mało zaawansowanego pianisty. Mam na myśli Nr. 4, 6, 7, 9, 15 i 20. Więcej już trudności do pokonania nastręczają Nr. 14, 24 i 11, jakkolwiek i one nie wymagają jeszcze wielkiego wirtuozowstwa. Reszta Preludyów należy do rodzaju charakterystycznych etiud. Mimo drobnych rozmiarów idą w parze z kompozycyami op. 10 i op. 25. Nie biorąc na uwagę specyalnych zdolności — proponowałbym następujący porządek w graniu ich. Zacząć wypada od Nr. 1, 14, 10, 22, 23, 3 i 18. Wielkiej brawury wy-

magają Nr. 1, 2, 8, 16 i 24. Trudność Preludyów Nr. 2, 5, 13, 19 i 21, polega na delikatnem pianie i grze wiązanej, która z powodu rozszerzonych pozycyj, skoków, podwójnych nut, nadaje się tylko dla wirtuozów o wysoce wydoskonalonej technice.

Jest to niezawodnie bardzo roztropne ugrupowanie. Pierwsze Preludyum, tak samo jak pierwsza etiuda, poczyna się w C, a ma wszelkie cechy impromptu. Znamy przedziwne Preludya Bacha, które powstały z wolnej improwizacyi do zbioru tanecznych form zwanego suitą i Preludya, które poprzedzają jego fugi. W tych Preludyach okazuje Bach niekiedy całą objektywność etiudy lub toccaty, a często odkrywa tajne uczucia swego serca. Preludya Chopina — jedyne Preludya, które można porównać z Preludyami Bacha — są w najszerszem tego słowa znaczeniu, subjektywne, osobiste. Pierwszy Prelud mógł napisać jedynie żarliwy uczeń Bacha. Drgające, namiętne, gorączkowe tchnienie tego utworu brzmi zupełnie w tonie nowoczesnym tak samo jak jego zmienna modulacya. Ta pierwsza kompozycya nie wznosi się do dramatycznych wyżyn, ale pełno w niej życia i ruchu. Klindworth pisze ją w tryolowych grupach, Kullak w grupach pięcionutowych.

Ma w sobie coś rozpaczliwego, wstrząsająco też działa na nerwy drugi prelud w *A-moll*. Jego aryi brak symetrycznej miary. Chopin rzadko tworzył nieprawidłowo, ale czy nie jest ten prelud niekształtny, prawie dziwaczny, czy nie rozstraja? W jego leni-

wym wężowatym pochodzie wije się zupełne zmęczenie. Willeby znajduje podobieństwo tego preludyum do tematu pierwszego nokturnu. Niepewna tonika poczyna się w *E-moll* ściśle zastosowanem do pojęć Chopina o t. zw tematycznym paralelizmie. Jedna mała figura opada w idących na dół tonacyach falami beznadziejnego smutku i melancholii, aż w końcu milknie wśród akordów finału. Tutaj Chopin istotnie przedstawia się jako indywiduum chorobliwe. W drugim preludzie dochodzi to jego usposobienie do punktu kulminacyjnego tyle tu odrazy do życia, tak beznadziejne wyczerpanie.

Kullak dzieli akompaniament, trudny dla małych rąk, pomiędzy obie ręce. Riemann odosobnia ósemki basowych figur, jak to jest jego zwyczajem dla większej jasności. Podobnie jak Klindworth, Riemann silny kładzie akcent na końcowych akordach. Ustawia on metronom na 50 na półnutę. We wszystkich wydaniach widzimy zaznaczone *tempo lento alla breve*. Że Preludya są zbiorem fantazyj, związanych razem luźnie mało je określającym tytułem, pokazuje się przy trzecim preludzie w tonie G. Przelewająca się niby deszcz figura lewej ręki, ma znamiona etiudy. Melodya subtelna w uczuciu, ma w pomyśle charakter muzyki francuskiej. Ten prelud jest prawdziwie salonowym utworem. Nie ma w nim nic sztucznego. Wdzięczny i wesoły ów prelud *G-dur* szczerze odźwierciedla senzytywność i żywe usposobienie Chopina. Co do techniki, wymaga on

lekkiej ręki i biegłych palców. Myśl melodyjna nie potrzebuje osobnego komentarza.

Kullak frazuje go inaczej, niż Riemann i Klindworth . Na pierwszeństwo zasługuje interpretacya Klindwortha, który oznacza metronom 72 na półnutę, Riemann zaś tylko 60 — co jest stanowczo za powoli. — Co do Kullaka, to zadawalnia on się prostem oznaczeniem Vivace. O palcowaniu można tyle tylko powiedzieć, że w tych trzech edycyach są zaspokojone wszelkie upodobania. Klindwortha palcowanie jest najłatwiejsze. Riemann dzieli frazę w basowej figurze, ale nie widzę w tem żadnej korzyści dla strony muzykalnej.

Niecks ma racyę, nazywając czwarty prelud w *E-moll* „małym poematem, owianym przedziwnie słodką melancholią“. Kompozytor zdaje się być pogrążony w ograniczonej wyłącznie sferze swego „ja“, a daleki świat pełen wrzawy „przestaje dlań istnieć na chwilę“. Willeby uważa ten prelud za „jeden z najpiękniejszych z tych samodzielnych szkiców; bo są to tylko szkice. Melodya zdaje się literalnie jęczeć i dosięga szczytu rozpaczy w stretto“. Dla Karasowskiego jest to „prawdziwy klejnot i sam jeden unieśmiertelniłby imię Chopina jako poety“. Ten niezawodnie numer pobudził Rubinsteina do powiedzenia, że najcenniejsze perły twórczości chopinowskiej mieszczą się w Preludyach. W wydaniu Klindwortha w piątym takcie przed końcem wydawca uzupełnił harmonię pierwszych sześciu nut lewej ręki, do-

dając tercye, co ganić trudno, lecz i pochwalić niepodobna. Kullak daje kilka nowych dynamicznych znaków i dużo zmian enharmonijnych. Jego oznaczenie metronomu jest 69 na ćwierć. To drobne preludyum zawiera cudowną muzykę. Powtórzenie tematu w niskich tonach musiało poddać Piotrowi Korneliuszowi myśl jego pieśni „Ein Ton“. Chopin rozwija melodyjną jedność o dziwnie wzruszającej treści. Całość jest jakoby narysowana przez Rembrandta, który podaje na ciemnem tle pojedyńczy motyw, obrabiając go po mistrzowsku, — jakiś ponury efekt odbijającego się światła w głębi holenderskiej sadyby. Za tło podstawił Chopin swoją własną duszę ; nikt bardziej, wyjąwszy Bacha i Rembrandta, nie potrafił malować tonami, jak Chopin w tej kompozycyi. Słyszymy wyraźnie rozpacz, uszlachetniony ból i dumną rezygnacyę zupełnie odmienną od męczącego, płaczliwego żalu w drugim preludzie. Obrazek mały, ale jego treść głęboka.

W piątym preludzie w *D* jest Chopin w doskonałym humorze. Jego arabeski wypowiadają czarującą wesołość; tyle tam świeżości i radości z życia, że musi zamilknąć czcza gadanina o chorej duszy Chopina. Tych kilka taktów preludu, rzadko grywanego publicznie, zawiera muzykę najwyższego rzędu. Rysunek harmonijny wygląda nieco powikłany; Klindworth frazuje pierwsze cztery takty w ten sposób, ażeby wydobyć na wierzch na przemian H. i B. Jest to Chopin, snujący swoją najsubtelniejszą promienną tkaninę.

W następującym szóstym preludzie w *H-moll*, góruje ton posępny, pessymistyczny. George Sand powiedziała o nim, że wtrąca duszę w straszne zgnębienie. Jest to jeden z preludyów grywanych aż nazbyt często, lecz jak bezmyślnie! Jego miara w uczuciu, jego czyste kontury mają zakrój wprost klasyczny. W pięknym efekcie odzywającego się echa, frazowanym tak zręcznie, udało się Chopinowi uniknąć jednostajności.

Klindworth łączy bardzo słusznie podwójne grupy ósemek. Kullak wywołuje ten sam efekt odmiennymi środkami, obydwa głosy markując jasno. Tempo, oznaczone w obydwóch wydaniach jest *lento assai*. Dla większej dokładności Klindworth, daje oznaczenie metronomu 66 na ćwierć.

Żałosny, mały mazurek o dwóch liniach, siódmy prelud, jest drobną sylwetką narodowego tańca. Jednak w jego taktach mieści się całe Mazowsze. Klindworth zmienia w czwartym takcie od końca *Fis* na *Gis*. Jest to ostrzejsze stopniowanie, być może nieodpowiednie dla purysty Chopina.

W preludzie Nr. 8 *Fis-moll* Chopin daje nam próbkę wzniosłego rodzaju. Niecksa ten utwór wzrusza. Burzliwość można tłumaczyć sobie tylko silnym niepokojem kompozytora; lecz w nim delikatne poczucie smaku nałożyło owemu szałowi wędzidła. Smutek ma charakter raczej elegijny; mniej on bolesny niż w preludzie *E-moll*. Harmonijnych szczytów dosięga Chopin na drugiej stronicy, — Wagner znał z pewnością te ustępy

gdy pisał „Tristana i Isoldę“ — podczas kiedy nadobna prostota w układzie figur i unikanie rytmicznej jednostajności wskazują zmysł Chopina dla dekoracyjnej strony. Jest to mistrzowski prelud. Klindworth akcentuje pierwszą nutę z basowych tryolek i czyni niepotrzebne enharmonijne zmiany na szóstej i siódmej linii.

Dziewiąty prelud w E brzmi sentencyonalnie i zawiera cechy pokrewne utworom Brahmsa i Beethovena. Jest napisany w kościelnym rytmie i barwie.

Cis-moll prelud Nr. 10 mieni Schumann w swojej krytyce „orlemi piórami“. Widać tam niby przelotny błysk stali wpadającej w czarny kolor, a potem widzenie znika, jak gdyby ogromny ptak z obłoków, przez słoneczną pożogę słońca szybował ku ziemi, pozostawiając za sobą w przestrzeni tęczowe kolory. Nr. 11 odznacza się żywością i bardzo zręcznym układem. Klindworth daje więcej wiązany charakter pierwszym podwójnym tonom. Jest to znów inny promień z Chopina słonecznych blasków.

Groźne chmury gromadzą się w dwunastym Preludzie *Gis-moll*, bezwiednie imitowanym przez Griega w jego Menuecie tej samej tonacyi. Są tam konwulsye żalu, ale siła umysłowa, panowanie nad sobą nie opuszcza Chopina w tej doskonałej kompozycyi. Układ figur budzi zainteresowanie; zazastanawia zręcznie obmyślane techniczne zagadnienie, jakoteż ciekawy a zarazem psychiczny charakter tego utworu.

W trzynastym Preludzie *Fis-dur* roztacza się atmosfera łagodna, czysta i pełna pokoju. Kompozytor znalazł umysłowy spokój. Skrzydła jego fantazyi gotują się do wzlotu w pierwszej części, a w *piu lento* żeglują majestatycznie przez obłoki. Powrót na ziemię daje kompozytorowi pochop do niezwykle oryginalnej modulacyi. Jest to zakończenie pełne wyrazu. Potem, prawie bez pauzy zaczyna się burzyć krew w żyłach niespokojnego mistrza. Tempo przyspieszone, bo z świeżą zapalczywością wyrusza duch twórczy do walki. Jest to czternasty Prelud w złowrogiej tonacyi *Es-moll*, a jego ciężkie ponure tryole przypominają Niecksowi ostatnią część sonaty *B-moll*; ale w tym preludzie nie ma przykrych sofistycznych zagadek, jak w sonacie, jest tylko zapał do walki. Spokój wraca dopiero z początkiem powszechnie znanego XV. Preludu.

Ten właśnie Prelud musiała mieć w myśli George Sand, gdy pisała: „Niektóre z Preludów budzą takie żywe wrażenie, że wydaje się, jakoby duchy zmarłych mnichów powstały z grobów i przechadzały się dokoła słuchacza z uroczystą i ponurą pogrzebową pompą“. To dzieło nie potrzebuje programu. Jego jasny początek, posępne intermezzo, z dominującą pedałową nutą nigdy nie ustającą, *basso ostinato*, potwierdza mniemanie Kleczyńskiego, że Prelud w *H-moll* jest tylko szkicem myśli rozwiniętej zupełnie w nr. 15. „Tłem obrazu są krople deszczu padające w regularnych odstępach, które je-

Zbiory Słowackiego I. F. C. Paris
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA NARODOWY BIBLIOTEKA

dnostajnem chlupotaniem wnoszą smutek w serce słuchacza; melodya napojona łzami odzywa się wśród deszczowego plusku; potem przechodząc do tonacyi *Cis-moll* Prelud wznosi się z niskich tonów basu do wielkiego crescenda, oznaczającego trwogę, jaką szaleństwa żywiołów budzą w duszy człowieka. Tutaj znowu układ dzieła nie dopuszcza do zbyt ponurego nastroju całości; mimo opanowującej nas melancholii ogarnia nas uczucie wzniosłego spokoju. Niecks twierdzi, że część *Cis-moll* działa jak sen gnębiący: „Powrót początkowej części w *Des*, rozprasza straszną zmorę i uśmiecha się do nas jako coś bardzo drogiego i miłego“.

Ten prelud ma charakter nokturny, spowszedniał nieco przez zbyt częste powtarzanie, podobnie jak etiuda *Cis-moll* op. 25. Ale nie ma chyba żadnej różnicy zdań co do jego niezwykłej piękności, miary i czystości konturów. Architektura jest w nim zarazem i grecka i gotycka.

W szesnastym Preludzie *(B-moll)* najbardziej zuchwałym z całego zbioru błyskają i kipią gamowe figury, rzadko używane przez Chopina, ale mimo to nie pochłaniają nigdzie tematycznej nici przewodniej myśli. Czarujący, pełny niebezpiecznych wzlotów i nagłych zdradzieckich spadów, ten najbardziej popisowy z Preludyów okazuje nam Chopina w niesfornym humorze. Kompozytor formalnie bawi się klawiaturą. Czego bo też tam nie ma: są lawiny, wodospady, potem rączy strumyk, który ostatecznie po wzniesieniu

się pod niebiosa, spada w piekielne czeluście. Bogaty w lotną fantazyę, w kapryśną i burzliwą dynamikę, Prelud ten jest ulubionym utworem wirtuozów. Pełnej siły introdukcya — to rzekłbyś — potężna skała, z której orli duch kompozytora rzuca się w otchłań.

O siedemnastym preludzie wyraża się Niecks, że przypomina on Mendelsohna. Co do mnie, nie zgadzam się z tem zdaniem. Jest to muzyka miła, słodka, należycie rozwinięta, jednak ściśle chopinowska, a harmonijne życie tego preludu okazuje zadziwiające bogactwo i świeżość. Utwór tchnie spokojem. Dusza oddajesię przedwczesnym jesiennym dumaniom, podczas kiedy na ziemi i na niebie jeszcze panuje piękna letnia pogoda. Pełna tonalnych kontrastów, nastręcza ta wzniosła i doskonała kompozycya dużo pola dla popisu. Jedenaście nizkich *As* na ostatniej stronicy stały się poprostu historyczne. Klindworth używa *B* zamiast *G* z początku melodyi. Jest to logicznie, ale czy jest to Chopin?

Ogniste recytatywa Nr. 18. w *F-moll* dają nam odblaski Chopina w zdrowem, ożywczem usposobieniu. Dźwięczny i dosyć szumny ten prelud jest etiudą dla deklamacyi, podobnie jak Larghetto z *F-moll* koncertu. W każdem wydaniu podano odmienne grupowanie kadencyj. Utwór ten dał Riehmannowi pochop do różnych pedagogicznych wywodów. Zmienia on nawet porządek taktów.

Jak w niewielu innych Preludyach znajdujemy tu prawdziwie dramatyczne efekty. Schumann musiał zapamiętać pierwszą frazę, gdy pisał „Aufschwung“. Ten utwór Chopina, odłam większej myśli, jest szlachetnie retoryczny. Jakże czystą fortepianową natomiast muzykę zawiera Prelud XIX. w *Es!* W jego rozległych, rozprószonych harmoniach we wdzięcznym szepcie, w idealnej treści czyż nie kryje się ten Chopin, którego najwięcej uwielbiamy? Chopin przypomina niejednokrotnie nekromantów, wywołuje tajemnicze duchy... ale ta wirująca melodya o niezwykłej formie musi każdego oczarować. Jakże trudno jednak oddać ją mimo całej lirycznej swobody!

Nr. 20 w *C-moll* wypowiada w trzynastu taktach boleść całego narodu. Bez wątpienia uważać ją należy jako szkic do pogrzebowego marszu i do niego zapewne stosują się słowa George Sand, że jeden Prelud Chopinowski daje więcej muzyki niż wszystkie trąby Meyerbeera.

Nadzwyczajną serdecznością celuje Prelud *B-dur*. Nr. 21 jeden z najprzedniejszych co do treści i wykonania. Nierównie wytworniejszy od wielu Nokturnów, należy pod względem charakteru do tej, co one formy. Melodya porywa swym urokiem. Figury akompaniamentu dowodzą wielkiego bogactwa pomysłów. Klindworth używa krótkiej appoggiatury, Kullak długiej w drugim takcie. Osądźcie, co znaczy powierzchowne wykształcenie wydawcy, gdy powiem, że Rie-

mann — który wierzy widocznie w surową melodyjną strukturę — wsunął *Es* przy końcu czwartego taktu, psując w ten sposób miękki o swobodnych konturach, temat Chopina.

Pedanterya to bezprzykładna. Prelud utrzymuje nas w ekstazie, jak przy kontemplacyi świętego obrazu lub podczas hipnotycznego seansu, a przebudzenie jest prawie bolesne. Chopin używając pokrewną tonacyę minorową jako pendant do preludu *B-dur* drażni nerwy śmiałymi dysonansami w następującym utworze, nr. 22. Tu znowu oderwane ustępy wyrażają bunt i walkę. Gwałtowny charakter tego utworu o szerokim układzie w *G-moll*, jego zuchwałe harmonie — por. takt 17 i 18 — dramatyczny nastrój czynią zeń odpowiedniego towarzysza dla preludu w *F-moll*. Technicznie służy, jako studyum oktawowe dla lewej ręki.

W przedostatnim takcie następnego preludu *F-dur* uczynił Chopin zwrot bardzo śmiały, a jednak harmonijny. Obce *Es* w basie w trzeciej grupie szesnastek sprawia, że cała kompozycya buja zagadkowo w powietrzu. Ta nuta zabarwia przedziwnie koniec i czyni wrażenie wyprzedzenia, antycypacyi, co nie jest tonalnie zrealizowane, bo następujący numer należy do tonacyi krańcowo odległej.

Dwudziesty trzeci Prelud składa się z tkaniny niesłychanie wolnej. Powietrzny, nieważki, i niby słoneczna pajęcza tkanka drgająca w letnim zefirze zmienia barwy przy

każdym powiewie. Przelewa się w rozległych harmoniach i należy go oddać subtelnie. Ciężka ręka niewprawionego pianisty zniszczyłaby delikatną, kołyszącą się fantazyę poety.

Doszliśmy do ostatniego Preludu op. 28 w *D-moll*. Jest to utwór o charakterze ponurym, pełen gorączkowych snów i widziadeł. Acz kapryśny i niejednostajny należy do najznakomitszych dzieł Chopina; należy mu się miejsce obok dwóch etiud w *C-moll* i w *A-moll* jakoteż Preludu w *Fis-moll*. Bas pełen niepokoju zdaje się być odbiciem olbrzymich fal o skaliste wybrzeże jakichś dalekich światów. Pomimo rozpaczliwego pasowania się, Prelud ten nie przygnębia, nie rozstraja. Tu mistrzem miotające pragnienia są szersze, nie osobiste, bardziej elementarne, aniżeli w innych Preludyach. Jest to prawdziwa Appassionata i dozwala nam wejrzeć przez nie przymknięte podwoje w głębie duszy Chopina. Mamy tam „Seelenschrei“ Przybyszewskiego, szalone wybuchy żalu i buntu; nietylko Chopin cierpi, lecz także jego rodacy.

Kleczyński czyni wzmiankę o trzech końcowych tonach. Są one ostatnim okrzykiem boleści uciemiężonego, prawie pomieszanego umysłu.

Po powtórzeniu tematu w *C-moll* następuje zwrot do *Des* i na chwilę przywraca spokój, ale trwa to bardzo krótko. Główny motyw powtarza się w tonice utworu i w oktawach, a naprężenie staje się zbyt wielkie; cała nagromadzona siła i namiętność znaj-

duje ujście w dzikim zapędzie podwójnych chromatycznych tercyj i oktaw.

Potężny gwałtowny ten prelud jest prawie piekielnym w szalonej swej bucie. Ale nie widzę w nim ani śladu oznak histeryi. Posiada prawie te same żywotne siły, co dzieła Beethovena.

Niecks pisze o Preludzie w *Cis-moll*, op. 45, że „zasługuje raczej na to miano, niż prawie wszystkie preludya z op. 24; co do mnie nazwałbym go bez wahania *improvisata*, zdaje bowiem się być nieobmyślanym, wolnym wylewem fantazyi w samotnej smętnej godzinie, prawdopodobnie o zmroku. Osemkowa figura pnie się w górę z polotem, a inne głosy rozbrzmiewają dumą. Zajmująca kadencya wyprzedza w progresyi zmniejszonych akordów ulubiony efekt niektórych naszych nowożytnych kompozytorów. Modulacya z *Cis-moll* do *D-dur* i z powrotem do *Cis-moll* — po kadencyi — jest oryginalną, zarazem zaś dziwnie piękną.

Gdzieindziej zwróciłem uwagę na Brahmsenowskie zabarwienie tego Preludu. Jego charakter ulotny i trudny do uchwycenia, nie nadaje się dla tłumu.

Niecks zaprzecza, jakoby Chopin stworzył nowy typ w Preludyach. „Różnią się one zanadto pomiędzy sobą co do formy i charakteru“. Jednak pomimo lotnego nikłego charakteru tych utworów, istnieje tam pewna jedność w uczuciu i kontrastujących tonacyach, ugrupowanych na sposób Bachowski. Wychodzi to na jaw grając Preludy na jednem posie-

dzeniu, co uczynił n. p. Artur Friedheim, rossyjski wirtuoz na koncercie z doskonałym efektem. Jak gdyby chcąc pokazać swój geniusz w perspektywie, wyrzeźbił Chopin te drogocenne kamienie z nadzwyczajną finezyą i subtelnością. W niektórych myśl góruje nad formą, ale przeważnie dają Preludya świetny przykład należytej miary pomiędzy układem a treścią, prawdziwem skojarzeniem pomysłu z fantazyą.

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA NARODOWY BIBLIOTEKA

819
C
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

„PRELUDYA“ CHOPINA

PRZEZ

JAKÓBA HUNEKERA

TŁÓMA

MARYA

10 —

W

Z drukarni Wł. Ł

Główn

GUBRYN

