Jaśnie Oświeconéj

Księżnéj Marcellinie z Książąt Radziwiłłów

CZARTORYSKIÉJ,

w hołdzie czci osobistéj, uwielbienia dla Jéj znakomitego talentu, oraz niewygasłéj wdzięczności za łaskawie udzielone cenne wskazówki.

Drobną tę pracę poświęca,

Autor.

BIBLIOTEKA INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA NARODOWEGO
Zbiory Stowarzyszenia
I. F. 609

O WYKONYWANIU

DZIEŁ SZOPENA.

O WYKONYWANIU

DZIEŁ SZOPENA

TRZY ODCZYTY

Jana Kleczyńskiego

(Wypowiedziane w Resursie obywatelskiéj w Warszawie,
w d. 11, 15 i 17 Marca 1879 roku).



WARSZAWA.
W drukarni J. Sikorskiego, ulica Mazowiecka Nr 6.

1879.

Дозволено Цензурою.
Варшава 5 Мая 1879 года.

PRZEDMOWA.

Nie przeceniając bynajmniej wartości tego studyum, ośmielam się je wydać na widok publiczny, a to na zasadzie życzliwéj jego oceny przez prassę i słuchaczy. Zamieniając rzecz *mówioną* na *pisaną*, z konieczności wprowadzić musiałem pewne zmiany, nie naruszając jednak w niczém głównéj osnowy. Toż samo i co do przytaczanych przykładów; kilka dodałem, większą część usunąłem, jako zbytecznych dla czytelnika, któremu dzieła Szopena nie powinny być obce. Z wszelkich uwag czynionych mi przez osoby kompetentne, nieomieszkam skorzystać, w razie gdybym miał sposobność drukowania powtórnie tych odczytów.

J. K.

ODCZYT I.

Treść: Wstęp. — Dlaczego wykonywanie dzieł Szopena tak jest trudnem? — Życiorys i charakterystyka. — Dwie walczące z sobą w jego duchu potęgi: wesołość i smutek.—Pierwsze utwory Szopena: „*La ci darem la mano.*“ — Koncerta, Fantazya op. 13, Krakowiak op. 14.—Wyjazd za granicę.—Wiedeń.—Paryż. — Dalsze utwory: *Scherzo H moll.*—Nokturny, Ballady.—Szopena dzieła *nie są denerwujące.* — Preludya. — Marsz pogrzebowy. — Mazurki. — Ostatnie utwory Szopena trochę mniéj jasne i proste.—Polonaise — Fantaisie. — Stanowisko Szopena w obec innych muzyków.

Już lat trzydzieści wkrótce dobiega, jak drogi nam wszystkim mistrz, spoczął w grobie. Podczas gdy koło jego wielbicieli z każdym dniem się rozszerza, zmniejsza się niestety liczba jego rówieśników, przyjaciół, powierników jego myśli. Tradycya niezrównanej gry jego coraz bardziéj staje się mglistą, przechowując się tylko żywą i nieskalaną w duszy zdolniejszych uczniów jego, szczególniéj kobiet, które czar jego poetycznego

natchnienia najszczęśliwiéj odtwarzać umieją. Czas więc już, abyśmy perły tych drogocennych wspomnień zbierać zaczęli, abyśmy starali się te okruszyny tradycyi uratować od zapomnienia, i przekazać je późniejszym pokoleniom.

Nie mogąc być tyle szczęśliwym, aby osobiście i u samego źródła czerpać potrzebne wskazówki, starałem się jednak je nabywać od osób najbliżej z Szopenem połączonych węzłami przyjaźni i talentu *), i tém co mi te *dane* przyniosły, jakotéż tém, co mi własna praca duchowa w tym przedmiocie osiągnąć dozwoliła — uważam za pewien rodzaj obowiązku podzielić się z ogółem — pewnym będąc, że ta moja praca zachęci może osoby, również lub lepsze od moich posiadające materyały, do przyniesienia ich także w darze wielbicielom genijalnego artysty.

Pisano dosyć, szczególniej w ostatnim lat dziesiątku, o Szopenie. Charakter jego, postać, dzieła, były przedmiotem długich i wyczerpujących komentarzy. Jakkolwiek między cudzoziemcami, jak to obaczymy niżéj, nie wszyscy dokładnie go oceniali, przecież nie można zaprzeczyć,

*) Do osób tych zaliczam przedewszystkiém: Księżnę Marcellinę Czartoryską, znakomitą wykonawczynię dzieł Szopena, któréj łaskawe wskazówki były najliczniejsze i najcenniejsze; daléj: panią Dubois, ś. p. panią Bohdanowę Zaleską, ś. p. Juljusza Fontanę, i t. d.

że niektórzy z nich przedstawili nam jego ducha dość wiernie. Do takich należą, z dawniejszych: Liszt, Schumann; z nowszych Schucht (autor długiéj recenzyi o dziełach Szopena, umieszczonéj w „Neue Zeitschrift für Musik“, w roku 1875). Szczególniéj genijalna książka Liszta daje nam pojęcie o duchu dzieł Szopena nadzwyczaj głębokie i poetyczne. Nasi autorowie, o ile mi się zdaje, jasniéj jeszcze od obcych umieli wykazać charakterystyczne właściwości i bogactwo jego twórczości — zdawałoby się więc, że tajemnica wykonywania dzieł mistrza powinna już być dokładnie zbadaną. Tymczasem jakże rzadko stosunkowo, tak w salonie jak i na estradzie koncertowéj, spotykamy się z dobrém odtworzeniem jego nieśmiertelnych utworów; jakże rzadko, szczególniéj u osób, co Szopena uczniami nie były, spotykamy się ze śladami jego tradycyi! Iluż nas jest zresztą, co Szopena głęboko *czujemy*, a zagrać go tak, jakbyśmy pragnęli, niezmiernie nam trudno!

Przyczyna, o ile sądzę, leży w tém, że Szopena kompozycye nietylko posiadają niezmierne bogactwo myśli i ducha — (w czém zresztą inni mistrzowie mu dorównywają, a pod niektóremi względami i górują nad nim)—ale oprócz tego, są na wskroś *fortepianowe* i niezmiernie bogate i wykwintne pod względem swéj formy. Sukienka tych pięknych myśli tak subtelna i poetyczna; fałdki jéj i cieniowania tak ruchliwe i nieujęte,

że co chwila wprawiają w rozpacz tego, co pragnie je odtworzyć. Mimo pewnego ogólnego tła po którém poznasz styl jego, znajdziesz go na przemiany poważnym i wesołym, pełnym rozpaczy lub figlarnego humoru, czasem nawet ciskającym pioruny, to znów tkliwe wydającym jęki — a zawsze wymagającym równie wykończonéj *formy*, zawsze utrzymującym się w pewnych granicach, poza które jego instynkt estetyczny wyjść mu nie pozwala.

Uczynimy więc raz jeszcze małe studyum nad duchem dzieł tego mistrza fortepianu, a następnie schodząc do szczegółów wykażemy warunki technicznie dobrego wykonania jego dzieł — oraz różnice, jakie zachodzą między nim a innymi mistrzami, i które są właśnie główną przyczyną wszystkich trudności.

I.

Urodzony z ojca Francuza i z matki Polki, Fryderyk Szopen miał w sobie wiele z jednéj i drugiéj narodowości. Z natury obdarzony usposobieniem głęboko czułém i wrażliwém, skłonny do marzeń i smutku, posiadał jednak przytém niepospolitą żywość umysłu i dowcip. Dwa te wprost przeciwne sobie czynniki zlewały się w jego istocie w cudną harmonię i uwydatniały kolejno, tak w życiu jak i dziełach jego. Słusznie powiedział o nim Tarnowski: „umysł miał wesoły, ale serce tęskne.“ W gronie najbliższych sobie osób wy-

wnętrzający się i wesoły nieraz aż do dziecinnnéj pustoty, w obec obcych był zupełnie innym — jak sensytywa, kurczył listki swego serca za dotknięciem ręki obojętnéj. W usposobienin tém niezawodnie mamy klucz do zrozumienia tak jego młodocianych porywów, jak i późniejszych cierpień. Wesoły i szczęśliwy, póki był między swymi w domu rodzicielskim, uwydatniał w swych dziełach ten humor swobodny i miły. Dopiéro w miarę coraz dłuższego oddalenia od swoich, serce pozbawione możności wywnętrzenia się, za dumne by podzielić się boleścią z temi, którzy nie mogli mu rodziny i.... *domu* zastąpić — cierpiało podwójnie całą siłą niewypowiedzianych skarg i bólów; cierpiało zapewne i przez to, że bóle te trawione w sobie potęgowały się jeszcze do nieskończoności i urastały do tragicznych rozmiarów. Reakcya jednak szlachetnéj i żywéj jego natury nieraz skutecznie oddziaływała przeciw rozpaczy — i niedozwalała na zupełny ducha upadek. Dodajmy do tego organizm delikatny, wysoce estetyczny i wykwintny, a otrzymamy nie małe światło na znaczenie niektórych dzieł jego i na warunki ich odtwarzania. Niemieccy krytycy, zdaniem mojém, tém właśnie najfałszywsze rzucili światło na postać Szopena, że go zrobili jakimś całe życie tęskniącym—minorowym bohaterem, zapominając o uroczéj epoce jego najpierwszéj młodości, tak szczęśliwie spędzonéj w War-

szawie: o jego niezrównanym wówczas humorze i dowcipie, o częstych chwilach podobnych nawet i w życiu jego *Paryzkiem*—oraz nie umiejąc w jego Mazurach i późniejszych Polonezach zrozumiéć téj nuty dziarskiéj i dzielnéj, która świadczyła, że duch jego nie poddawał się bezwarunkowo cierpieniu, i że posiadał w sobie wielką siłę oddziaływania, którą dopiéro długie cierpienia *fizyczne* już pod koniec życia osłabiły. Wielu z nich, a między niemi nawet Schucht, nie mogąc wreszcie niedostrzedz życia i energii w tych dziełach, przypisywali te objawy wybuchom jakiéjś *dzikiéj* wesołości, świadczącéj jakoby najwyraźniéj o bajronicznym, rozpaczliwym nastroju duszy!

Tymczasem pierwsze te utwory Szopena, pisane w Warszawie, bądź pod kierunkiem Elsnera, bądź zupełnie już samodzielnie, jakże są swobodne, jakąż tryskają wesołością i życiem! Posłuchajmy np. co mówi Schumann o Waryacyach z Don Juana, op. 2: „Patrząc na leżący przedemną utwór, doznawałem uczucia, jakoby zeń dziwnie na mnie spoglądały same obce mi oczy, oczy kwiatów, bazyliszków, oczy pawia, dziewczęce oczy;..... zdawało mi się..... iż Leporello na mnie mruga, a Don Juan przelatuje przedemną w białym płaszczu.... Całość jest dramatyczna i dostatecznie Chopin'owska;.... z każdego taktu wyziera tu genijusz. Don Juan, Zerlina, Leporello i Mazetto scharakteryzowani są do przemówienia;... pierwsza waryacya może cokolwiek za pańska i zalotna, grand hiszpański grucha w niéj bardzo powabnie z wieśniaczą dziewoją. Stosunek zmienia się już w drugiéj waryacyi, więcéj poufałéj, *komicznéj* i więcéj kłótliwéj; wydaje się, że para kochająca nawzajem się ściga i *więcéj się śmieje*, niż zazwyczaj. Jakże znów wszystko odmienne w trzeciéj! Pełno w niéj księżycowego blasku i czarownego uroku; Mazetto stoi wprawdzie na uboczu i *klnie dość zrozumiale*, to jednak wcale nie przeszkadza Don Juanowi. Cóż dopiéro czwarta waryacya?... *czyż nie skacze ona śmiało i zuchwale*, czyż nie porywa?.... Adagio jest w *B* moll, co jest najstosowniejszém, bo upomina niejako moralnie Don Juana, z powodu jego zamiarów. Wprawdzie źle jest i niepięknie, iż Leporello za krzakami podsłuchuje, wyśmiewa się i drwi; że klarynet i obój czarująco wabią, i że wprowadzone *Des dur* bardzo wydatnie *pierwszego oznacza całusa*.... Wszystko to jednak jest niczém w obec finału; („masz tam jeszcze wino“? woła Schumann w nawiasie!)—oto cały finał w Mozarcie, *same strzelające korki szampanowe, dzwoniące butelki.* Pośród tego głos Leporella; potem chwytające duchy, umykający Don Juan.... następnie koniec, który pięknie uspakaja i rzeczywiście zakończa“ *).

*) Przekład U. U. autora broszurki: „R. Schumann o F. Chopinie.“ Lwów. 1876.

Jeżeli tedy już na cudzoziemcach robiły tego rodzaju wrażenie te pierwsze Szopena dzieła, to o ileż więcéj przemawiają one do nas, którzy nietylko w nich oceniamy pierwiastek ogólnego piękna, ale zarazem odczuwamy nutę serdecznego swojskiego humoru, igrającą w nich tak swobodnie! Przysłuchajmy się tym świetnym passażom, tym perlistym kaskadom nut odrywanych, tym śmiałym skokom, jakie spotykamy bądź w Rondach op. 5 i op. 16, bądź w Krakowiaku lub Fantazyi z tematów polskich,— bądź nareszcie w obu Koncertach. Czyż to smutek i rozpacz gra taką nutą? Czy nie jest to raczéj, owa swobodna, rozpierająca wszystko siła, owa niepowstrzymana chęć do życia, owa miłość dla ludzkości, dla wszystkiego, co mistrza otaczało — słowem, szczęśliwa i szlachetna młodość, która jak zdrój kryształowéj wody wytryska! Jest tam i rzewność, jest i melancholija — ale uczucia te są łagodne i wydają się tylko jako potrzebny *cień* do uwydatnienia światła. Naprzykład, jak cudnie elegijnie brzmi w Fantazyi op. 13, waryacya z tematu Kurpińskiego *).

*) Ta waryacya, jak i niektóre z późniéj wzmiankowanych ustępów, przytoczone były, (t. j. odegrane) w czasie odczytu. Drukowanie ich w dzisiejszym tekście uważałem za zbyteczne; czytelnik bowiem, pragnący odnieść pożytek z niniejszego studyum, oczywiście wydanie kompletne dzieł Szopena pod ręką mieć powinien. Krótsze przykłady, dla nierozrywania zbytecznego uwagi, zamieściłem.

Jak się przy niéj serce roztkliwia, jak łzy smutku i rozrzewnienia sączą się nam po twarzy! I kiedy już.... już mamy chęć się zbytecznie rozczulić, autor zawiesza myśl na długim trylu — i nagle.... uderza silnym akordem i przeprowadza nas przez świetną przegrywkę do skocznego oberka, gdzie już ochota wre na dobre i podkówki w najlepsze dźwięczą i śpiewka zawodzi się prawdziwie mazowiecka *). Albo i finał z Koncertu *F moll*, czy dla tego, że jest w minorowéj tonacyi ma być symbolem, jak Niemcy powiadają, jakiéjś *dzikiéj* rozpaczliwéj ochoty?

Być może zresztą, że minorowa nuta niektórych Mazowieckich tańców da się przetłomaczyć na to przysłowie: „choć biéda to hoc;“ ależ właśnie ta okoliczność nadaje tym tańcom wysokie znaczenie estetyczne i nie ma w sobie nic *dzikiego*. Smutek bowiem, rozpacz i w ogóle wszelkie ujemne w życiu ludzkiém czynniki, mogą być przeniesione w dziedzinę sztuki, pod tym jedynie warunkiem, aby je równoważył jakiś pogląd dodatni, jakaś przynosząca spokój nadzieja, jakaś siła wreszcie graniczącą ze wzniosłością, i ratująca ducha od upadku. Wszak i Laokoona grupa jest estetyczną, gdyż w niéj cierpienie jest przedstawione jako czynnik słabszy, zwyciężony przez si-

*) Temat tego Kujawiaka jest ludowym — znajduje się w zbiorze pieśni Kolberga.

łę ducha po nad nie się wznoszącego; — wszak i Nioby posąg jest na wskroś estetyczny, bo uczucie miłości macierzyńskiéj podniesione do ideału, nadaje mu właśnie ten nadziemski spokój, który duszę widza ubłogosławia i wznosi *). Toż i każda sztuka nie o tyle wzniosłą będzie, ile koniecznie *unikać* będzie widoku cierpień ludzkich,—ile przez to, że tym cierpieniom nie da górować zbytecznie — i przedstawi nam jakiś ideał, zwyciężający te pierwiastki ujemne i niszczące, jak Archnioł Michał smoka zabija. — Przy rozbiorzeto dalszych dzieł Szopena przekonamy się, że właśnie ten ideał zawsze jest u niego obecny, i nadaje nawet osobistym jego *skargom* charakter wzniosły i estetyczny. Teraz jeszcze w tych pierwszych utworach nie rozgrywają się owe straszne dramata, które wkrótce mają rozkrwawić mu duszę. — W niektórych tylko etiudach (op. 10) spotykamy już ślady burz wewnętrznych; jakoż prawdopodobnie nie myli się tradycya, jeżeli je przytacza, jako skomponowane wkrótce po wyjeździe z Warszawy.

Dla Szopena, który tak kochał rodzinę, którego natura fizycznie i moralnie delikatna, potrzebowała atmosfery serdecznéj—wyjazd z Warszawy podwójnie był ciężkim; zresztą oprócz rodziny, zostawiał tutaj i inną osobę, dla któréj serce jego silną pałało miłością. Gdy późniéj okoliczności nie pozwoliły mu do Warszawy powrócić, rozpacz jego, jak zwykle u ludzi obdarzonych żywym temperamentem, nie znała granic. W czasie półrocznego prawie pobytu w Wiedniu, gdzie tak długo i bezużytecznie starał się o urządzenie koncertu, *) prawdopodobnie nie pisał nic — dopiéro gdy przeminęła cokolwiek burza, co w duszy wrzała, zdołała przelać się w tony. — I w téjto zapewne epoce powstało Scherzo *H moll* op. 20, i owa burzliwa etuda *C moll* op. 10, a zapewne i druga pełna armatnich strzałów także w *C moll* do następnego zbioru etiud (op. 25) zaliczona.

Owo scherzo *H moll* jest jednym z najżywszych dowodów, w jak wyjątkowo estetycznéj formie nawet najsilniéj rozbudzona namiętność przemawia u Szopena. Natura ta na wskroś idealna, nie może być szorstką nigdy; nie mnoży patetycznych akcentów zanadto, nie grzmi bezustannem fortissimo; raczéj szybkość i niespokojność tempa, nagłe kontrasty i zwroty od forte do piano, znamionują o stanie jego duszy. Dwa pierwsze akordy zadziwiają jednak swą smiałością (przykład N. 1). Zaczęcie od tak jawnego dysonansu, w owych czasach szczególniéj, było niezmiernie zuchwałém.

*) Ob. w Estetyce Libelta. Tom I, str. 393—4. (Petersburg 1854).

*) Koncert ten odbył się nareszcie w początkach czerwca 1831 roku.

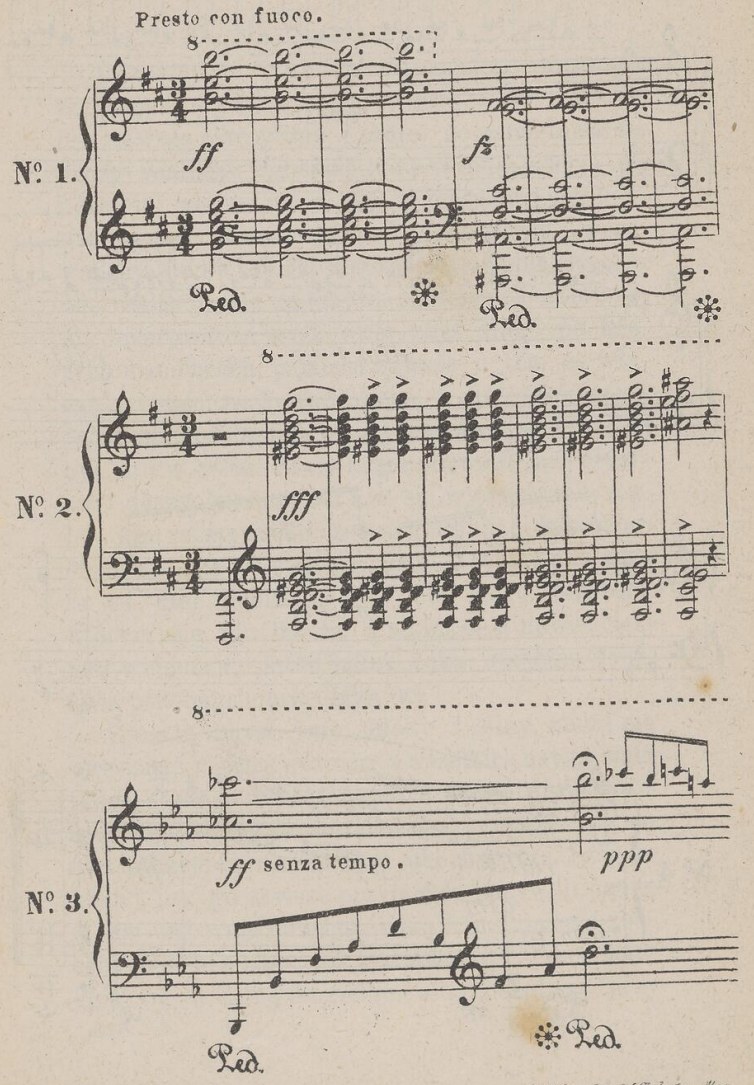
Szalejący dziką burzą motyw, po długiém pasowaniu się, ustępuje miejsca cudnéj kantylenie, tak serdecznéj i rzewnéj, że zda się jakby dusza sama mistrza śpiewała o rodzinnych polach i smugach; owe dwa pierwsze silne i ostre akordy przerywają nagle tę melodyę — i burza szaleje znowu, aż dochodzi do punktu kulminacyjnego na zuchwałym akordzie (N. 2), i wkrótce wśród najwyższego wytężenia siły się kończy.

Ponieważ nie kreślimy życiorysu, ale przeważnie charakterystykę ducha Szopena — możemy zaraz tu wspomiéć, pomijając cokolwiek porządek chronologiczny, i o inném Scherzo, *B minor*, bardziéj jeszcze pod względem szczegółów wykończoném, a równie namiętném jak poprzednie. Cóż bardziéj cudnego jak kantylena części pierwszéj! *). Jak duch wielką myślą wznoszony stopniowo, tak melodya wzbija się jak po stopniach do góry, by skonać gdzieś w niebiosach. Część środkowa, to najcudniejszy obraz wdzięku, poezyi, siły nareszcie w dalszém przerobieniu. Temat główny przy ostatniém powtórzeniu dochodzi do szczytu namiętności i potęgi, poczém następują szeregi śmiałych dysonansów, wprowadzonych tak naturalnie, tak silnie skojarzonych z całością, że nie rażą bynajmniéj.

*) Takt 65—118.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA NARODOWY BIBLIOTEKA

Tablica. I.



Autorisirane Censurom ze Varšavi.
Ul. Miodowa № 6 Bebenka w Warsz.



Rozpatrując takie dzieła, musimy przyznać, że Szopen nigdy prawie *równowagi* nie traci, — jest zawsze estetyczny, i czuje, że namiętność do prozy realizmu schodzić nie powinna. Cierpi on i szaleje, ale nie tarza się w niesmacznych konwulsyach, (które częstokroć udane nawet, wprowadzają do swych dzieł, teraźniejsi kompozytorowie realiści); nie nadużywa sztucznych akordów, nie rozprowadza myśli swéj zbyt długo po krętych manowcach; pamięta zawsze o tém, że własną *godność* zachować trzeba, i *całéj głębi swych bolów* nie odsłaniać obojętnym widzom. Takim był on i w życiu. Mało komu pozwolił zajrzéć do swéj duszy, mało przed kim się wywnętrzał, mało z kim rozmawiał o rzeczach najbliżéj go obchodzących; listy od rodziny, drobne upominki które od niéj odbiérał, były dla niego skarbem, którym się nie dzielił z nikim — a nawet cierpiał widocznie, jeżeli jakaś ręka obojętna dotykała podobnych przedmiotów.

Zresztą umysł jego młody i silny, umiał się otrząsnąć jeszcze wówczas z wszelkich nawet smutków i odnaleźć utajoną na dnie nutę wesołości i dowcipu. W takichto chwilach stawał się on i na obczyznie nieraz tym ukochanym „Szopenkiem“, jak go zawsze przyjaciele nazywali, umiejącym wybornie udawać żydka handlującego zbożem, grać Majufes „jak żyd rodzony“, przedzierzgnąć się w damę Angielkę, albo usiadłszy przy

fortepianie naśladować do złudzenia grę i ruchy burzliwego Liszta, lub wykrochmalonego Thalberga. Niéma téż kompozycyi nacechowanéj większą elegancyą, swobodą, świetnością, jak wielki Polonez *Es dur* (op. 22) poprzedzony cudném Andante spianato, a który wówczas, jak się zdaje, skomponowanym został *).

W owym to czasie właśnie jeden drobny Nokturn Szopena (Es dur, op. 9 n. 2) i dziś najbardziéj ze wszystkich znany, robił furorę w Paryżu. Tym cudnym drobiazgiem więcéj niezawodnie zrobił Szopen dla swéj popularności w salonach, niż wielkiemi dziełami szerszego pokroju. Pewnego pokrewieństwa z pierwszém nokturnem Fielda zaprzeczyć tu niepodobna; sam wybór tonacyi i miary taktu, charakter ostatniego pasażyku (N. 3), wymownie o tém świadczą. Ale pewna rzewność i melancholija, nieznana Fieldowi, wybitnie już i ten utwór cechuje. Jakoż w Nokturnachto Szopen miał nam złożyć najcenniejsze skarby swego genijuszu — tak, że do dziś dnia te utwory pełne najwyższéj elegancyi, nieraz smutku i bolu, są nietylko najwymowniejszym komentarzem historyi życia ich autora, ale niedoścignionym dotąd *typem* romantyczności. Są to prawdziwe nocne poemata, czasem pogodne i oblane jasnym promieniem księżyca, jak ów właśnie *Es dur*, jak pierwsza część nokturnu *F dur*—, czasem dające obraz ponurych cieni, zasłaniających horyzont i.... *serce poety;* a nawet niekiedy są one, jakby straszne ballady, opisujące jakieś krwawe dramata, rozgrywające się w ciemnościach nocy.

*) O ile mi wiadomo, grał go Szopen w Paryżu na koncercie w konserwatorjum, w pierwszych latach pobytu w Paryżu.

Już smętny Nokturn 1-y (B. minor) zapewne wynikł z jakiegoś rozstroju w sercu; tęsknota dziwnie w nim połączona z elegancyą formy, przedstawia nam nowy, nieznany przedtém rodzaj muzyki. Część środkowa, (któréj nie należy grać prędzéj jak pierwszéj), wiedzie śpiew ciężkiemi oktawami, jakby malując obraz duszy, cokolwiek przytłoczonéj myślami, oraz upałem sierpniowéj nocy.

W nokturnie *Fis dur* mamy jakby typ wylania (*de l'expansion*) t. j. młodzieńczych uczuć miłości dla świata, szlachetności, poświęcenia dla ludzkości; „wszystko dla was oddam,“ zdaje się mówić ten młodzieniec do ludzi, od których nie doznał jeszcze przykrych zawodów. Analogija między tym Nokturnem a poezyami Schillera, dla mnie jest widoczną; jakoż byłoby rzeczą wprost niemożliwą, aby w owéj epoce, gdzie wszystko brzmiało odgłosem ballad niemieckich, kiedy i Mickiewicz pod wpływem germańskiéj romantyczności swoją karyerę poetyczną rozpoczynał, mógł się młodzieniec z duszą poetyczną, jak Szopen, od

tych wpływów humanitarno-niemieckich zupełnie uwolnić. Tylko bogata jego indywidualność potrafiła tym ogólnie wówczas krążącym uczuciom nadać formę tak typową, że stały się one wyłączną jego ducha własnością, i że w muzyce jego niepodobna dopatrzéć żadnego naśladownictwa w szczegółach, przy pokrewieństwie ducha. Nie naśladuje on ani Beethovena, ani Webera, ani Schuberta — wszędzie jest sobą—, a tylko uczuciem ogólno ludzkiem do nich się zbliża.

Dwa Nokturny (op. 27) znacznie późniéj napisane w Paryżu, przedstawiają nam Szopena niejako na szczycie jego twórczéj działalności. Jesteśmy tu już o cały *świat* oddaleni od Fielda — głębia uczucia i niewysłowionéj poezyi przebija się przez formę najbardziéj wytworną.— Nokturn *Des dur*, który porównywałem kiedyś do poematu „w Szwajcaryi“ Słowackiego, inni piszący o Szopenie autorowie porównywali również z dziełami najidealniejszemi naszych współczesnych poetów. Jest to obraz prawdziwie koronkowéj tkanki uczuć, pełnéj najwyższéj szlachetności i rzewności. Jego zakończenie jest niezrównane; te westchnienia tak rzewne i proste, są przecudne i przejmujące *). Nakoniec duch ulatuje w niebo, na skrzydłach ukojenia i nadziei. — W Nokturnie *Cis moll* zdało mi się kiedyś upa-

*) Ob. Noct. Des dur op. 27, ostatnich 16 taktów.

trzeć nocną ciszę na lagunach Weneckich, przerwaną na chwilę jakąś sceną krwawą walki, czy morderstwa—poczém głębia morska pochłonąwszy trupy, znów spokojnie odbija drżący promień księżyca *).

W Nokturnie *G moll* op. 37, przedstawiającym najwymowniejszy obraz nostalgii, dusza poety płacze i tęskni za rodzinną ziemią; przypomnienie to czuć wyraźnie w ustępie środkowym, będącym jakby modlitwą graną na wiejskich organach — która chwilowo przynosi ukojenie duszy poety, zaś w ciężkim smutku pokrzepia go ostatnia modulacya, idealnie w *G dur* rzecz kończąca.

Sławny Nokturn *C moll* przedstawia obraz jeszcze gwałtowniejszego duszy rozdarcia. Zbolały poeta wypowiada swe cierpienia w niespokojnym temacie — recitando — na co harfy niebiańskie przynoszą mu ukojenie z wysoka— lecz dusza przerażona już się uspokoić nie da, wpada w gorszy zamęt i rozpacz, i kończy rzecz ponuro, posławszy jednak wprzódy *w niebo* ostatnią rzewną skargę!! (N. 4) — *skargę wzniosłą*, pełną szlachetności i siły **).

Ostatnie dwa Nokturny (op. 62) kunsztowną

*) Ob. Tygodnik Illustrowany. Styczeń. 1870.

**) O charakterze estetycznym *wzniosłości*, ob. Estetykę Lemck'ego. Tom I, str. 80 i dalsze.

i trochę wymuszoną formą, świadczą o przewrotach, jakich w duszy mistrza dokonały bóle serdeczne, rozpacz i nieuleczona choroba.

Do Nokturnów należy zaliczyć również cudną etudę *Cis moll* (op. 25 n. 7), jedno z najpiękniejszych dzieł Szopena — oraz *Berceuse*, utwór spokojny, pełen elegancyi i poezyi.

Zostawiając na później niektóre uwagi, jakie się teraz mimowolnie nastręczają, wróćmy do pierwszych lat pobytu Szopena w Paryżu.

Jak więc już powiedzieliśmy, dwa żywioły: Słowiańska rzewność i smętność — oraz Francuzka żywość i wesołość, składały się na duchową istotę Szopena. Szczególniéj w owych latach młodzieńczych, uczucia weselsze łatwiéj zapewne brały przewagę nad smutnemi. Sama łatwość tworzenia, musiała całą jego istotę przenikać tą błogością i uszczęśliwieniem, jakie zwykle spotykamy u młodych, bogatych w nowe myśli kompozytorów.

Początki pobytu w Paryżu nie obeszły się wprawdzie dla naszego mistrza bez ciężkich trosk; najprzód rozdział z krajem i ukochanemi swemi—następnie kłopoty materyalne, a bardziéj jeszcze trapiąca myśl: być rodzinie ciężarem — przytłaczały jego serce. — Nakoniec, jakkolwiek spotkało go nie małe uznanie w kołach artystycznych, wszakże nie było ono w pierwszych tych latach, ani tak ogólne, ani tak bezwarunkowe,

aby mu wystarczało. (Kalkbrenner, Field, Moscheles).

Wiadomo, że zniechęcony chciał już wyjeżdżać do Ameryki—gdy jeden drobny na pozór wypadek, jedno proste spotkanie na ulicy — zatrzymało go w Paryżu i w Europie na zawsze. Książe Walenty Radziwiłł prosił go by przed wyjazdem zechciał z nim razem być na wieczorze u Rotszylda. Szopen nie mógł się wymówić i poszedł — grał tam dużo, improwizował, był w natchnieniu. Natychmiast otoczony z uwielbieniem przez obecne damy, otrzymał zamówienie na bardzo wiele lekcyj w zamożnych domach — a pewny już lepszéj przyszłości, pozostał. Wtenczas to rozeszły się i stały popularnemi jego dawniejsze dzieła, a przybyło wiele nowych, jak: Ballada *G moll* op. 23, Mazurki, Etiudy, Nokturny op. 27 i t. d.

Jeżeli w Nokturnach, w formie drobniejszéj, złożył Szopen najczystsze perły poezyi—to ballady niezawodnie, jako większe, skończone całości, największą między jego dziełami posiadają wartość muzykalną. Forma ich zupełnie nowa i śmiała, nie trzyma się żadnych wzorów; mistrz idzie swobodnie za polotem natchnienia, powtarzając i opracowywując swoje tematy według woli, przeplatając je cudnemi ustępami — a zawsze z najwyższą logiką i zupełnie odpowiednio do tytułu ballad. Wziął ich myśl i charakter z Ballad Mickiewicza. Są to istotne dramatyczne powieści,

pełne urozmaicenia i romantycznego charakteru. Dla nas, szczególniéj ważném będzie to spostrzeżenie, że w balladach tych, mianowicie w trzech pierwszych, widnieje nadzwyczaj *zdrowa i jędrna* twórczość. Plan ich śmiały, jasny — siła w przeprowadzeniu niepospolita. Malują one wprawdzie nieraz ciemne obrazy, ale malują je *objektywnie*, tak, jak się je przedstawia w dramatach lub powieściach; to jest, że owa rozpacz i smutek, są to uczucia napełniające dusze *bohaterów*, ale nie przenikające do głębi ducha samego autora.

W owéj to zapewne epoce, kiedy z pod pióra Szopena wychodziły tak jędrne utwory, mógł jego przyjaciel Orłowski pisać o nim (1834): „Chopin zdrów i silny, wszystkim Francuzkom głowy zawraca, a w mężczyznach zazdrość wznieca. Jest teraz w modzie, i niedługo świat ujrzy rękawiczki à la Chopin.“

Rozszerzyłem się cokolwiek dłużéj, nad tą stroną jędrniejszą twórczéj działalności Szopena głównie z tego względu, że na nią w ogóle cokolwiek za mało zwracano uwagi (wyjąwszy Karasowskiego). Jego postać delikatna i idealna, wdzięk i miękkość jego najbardziéj rozpowszechnionych dzieł, nareszcie znana wszystkim jego choroba i bolesne sceny z ostatnich lat życia—u wielu wyrodziły to przekonanie, że był on zawsze jakąś słabą, zdenerwowaną istotą, i na nieszczęście wprowadziło u niejednych w wykonauiu dzieł

Szopena tę bez życia ślamazarność, lub manierowaną przesadę, tak niezgodną z jego duchem. Cudowna poezya dzieł jego, melancholija, która nas tak chwyta za serce, — zaszkodziła mu w obec osób obojętnych — a temi są.... któż, jeśli nie cudzoziemcy. Ci widząc w nim tyle delikatnéj drażliwości, nazwali go chorobliwym (un talent de chambre de malade, jak mówi Field) i niesłusznie spotęgowali istotne jego strony słabsze, lub kompozycye pisane w wyjątkowych stanach ducha, aby całą jego działalność nazwać denerwującą. Opinija ta niestety i u nas znajduje zwolenników, a zbijam ją dziś głównie dla tego, że ona to zdaniem mojém wiedzie do chorobliwego jego dzieł wykonania. Niejedna pensyonarka, wykonywająca z tak zwaném *czuciem* dzieła Szopena, ani się domyśla, że w nich jest pokarm zdrowy dla ducha, którego fałszować się nie godzi *). Są i w Szopenie strony pewne, które możnaby nazwać ujemnemi, gdyby one, jak to zwykle bywa, do pewnego stopnia nie uwarunkowywały jego stron dodatnich.—Genijusz jego rozdrobnił się

---

*) Fałszywe to czucie objawia się najczęściéj: 1° w przesadném i zanadto beztaktowném traktowaniu ustępów *rubato;* 2° w *odwróconéj* że tak powiem, expresyi, czyli w akcentowaniu *mocném* nót, które powinny być *słabe*, i odwrotnie; 3° w sentymentalnéj *antycypacyi basu*, który zawsze poprzedza wiolin, zamiast być razem z nim uderzany, i t. p.

cokolwiek w salonach Paryskich; cokolwiek rzadziéj niżby się po jego pierwszych dziełach spodziewać było można, zakreślał sobie plany obszerniejsze; wstosunku do niezmiernego bogactwa swéj natury, może i nam, jak Schumannowi, niejako uczynił zawód. Ale najprzód przez to właśnie w dalszych dziełach swoich stał się coraz bardziéj wykończonym i eterycznym; a zresztą nie należy brać téj mniéj ważnéj strony jego działalności za główną, ale tak w sądzeniu jak i w wykonaniu podnosić owe mniéj silne strony przez danie im ducha wiejącego ze stron silniejszych. O tém bliżéj przy odczycie „o stylu“ dzieł Szopena.

Ci co przeciw muzyce Szopena zbytecznie powstają, należą zresztą po większéj części do niemuzykalnego świata, i nieraz są usposobieni, nietylko Szopena dziełom, ale wszelkiéj w ogóle muzyce przyznawać ten wpływ ujemny i szkodliwie na siły żywotne narodu działający. Zdania takie jednak nie wytrzymują krytyki; a i ci sami Zoilowie, gdy usłyszą ostatnie Preludyum lub Poloneza op. 53 Szopena, czują się nad podziw zelektryzowani i poruszeni, i ze zdumieniem zapytują nas: „to także Szopena?“

W owym wyżéj przytoczonym liście Orłowskiego, jest daléj to wyrażenie: „Tęsknota tylko do kraju niekiedy go *trawi*.“ Trawiły go téż nieraz i inne smutki, a zapewne i ów Weltschmerz,

wszystkim duszom głębszym każdéj epoki wspólny. W takich to chwilach właśnie, gdy odsłania on nam stronę cierpiącą swéj istoty, w tych cichych skargach bolejącego ducha jest on najbardziéj sympatyczny: Owe nokturny *F moll*, *G moll*, owa etuda *Cis*, walc *A moll*, owe Preludye etc. — zapewniły mu popularność w czujących sercach, szczególniéj kobiecych; „Szopen, jest to „wdzięczna skarga“ — *c'est une plainte qui a du charme*, powiedział ktoś o nim.

Przesadzono jednak niezmiernie, upatrując w Preludyach Szopena śladów owego wielkiego rozstroju nerwowego, owego zniechęcenia do życia, któremu w czasie ich tworzenia podlegał *). Stał się tutaj bowiem ten fenomen, który u wielu innych mistrzów dostrzegamy. Haydn wcale nie był szczęśliwym w życiu domowém, Beethoven był mizantropem zbolałym, uciekającym od ludzi. Jednakże utwory Haydna brzmią wszędzie nutą wesołą i swawolną, zaś Beethoven zdumiewa nas pogodą i majestatem dzieł swoich, w którym niepodobna nam dopatrzéć trywialnych spraw jego pełnego kłopotów kawalerskiego żywota. Dlaczego? Bo innym jest człowiek w sprawach codziennych, innym w chwili, gdy zstąpi nań boski promień natchnienia. Wtenczas radość jaką mu

*) Było to w czasie pobytu na wyspie Majorce.

sprawia tworzenie, czyni go obojętnym na całą doczesność i rozlewa mu w duszy ubłogosławienie nieśmiertelności!

To szczególniéj odnieść można do Szopena, który jak wiemy, nawet w życiu nie wyjawiał się przed światem z tém, co mu na dnie serca leżało. Toż i w sztuce jego brak takiéj skargi, któraby ubliżała jego godności, odsłaniając zupełne znękanie duszy, — a przynajmniéj chwile podobne przytrafiają się niesłychanie rzadko.

Również i w Preludyach niewielu bardzo da się dopatrzéć ta strona rozpaczliwa — a nawet nie wszystkie pochodzą z téj właśnie epoki, o któréj mówiemy; np. o Preludyum 2-ém, jedyném, gdzie znać istotnie jakieś chorobliwe obłąkanie, Tarnowski wspomina, naznaczając zupełnie inną, daleko wcześniejszą epokę jego powstania. Oprócz tego Preludyum, w żadném nie znać tego upadku ducha, żadne nie traci estetycznéj swéj piękności, lubo przy niektórych można sobie tworzyć najfantastyczniejsze i nawet bardzo rozpaczliwe powieści.

Wiadomą jest z pamiętników pani Sand, tylokrotnie powtarzana historya o owém preludyum, które Szopen utworzył w czasie kilkogodzinnego deszczu, dręczony niepokojem o nieobecnych, i wyobrażając sobie, że oni już nie żyją. Przedewszystkiém muszę tu powiedzieć, na jakkowiek według znanéj powszechnie legendy tém preludyum jest preludyum 6-te *H moll*, jednakże idea ta sama rozwinięta jest wspaniale i zupełnie dopiero w Preludyum 15-m *Des dur*, w obec którego preludyum *H moll* może być uważane zaledwie jako szkic pierwotny.

Mamy tu jako tło główne obrazu, owe spadające regularnie krople deszczu, wprowadzające duszę w stan smętnego odrętwienia; po nad temi kroplami i tą rozpłakaną naturą, płynie śpiew rzewny i smętny; — zaś część środkowa (Cis minor) wznosząca się stopniowo z ponurych i tajemniczych głębin basu, aż do olbrzymiego *crescendo*, prawie do złudzenia maluje ten stan wewnętrznego przerażenia, wywołany czarnemi myślami i rozbudzoną imaginacyą. Mimo to wszystko jednak, jakże to dzieło jest piękne! jak skończone w sobie jako całość, jak artystycznie zaokrąglone, jak nie sprawia bynajmniéj wrażenia ujemnego! Tu także idea estetyczna góruje nad formą, kieruje duchem i nie dozwala na wypowiedzenie się myśli takie, aby czémkolwiek raziło.

A cóż dopiéro dałoby się powiedzieć o innych Preludyach, tak pełnych nieraz swobody i humoru (N. 15, *Es dur*—N. 20 *B dur*—N. 23 *F dur*) etc., albo o ostatnim, takim potężnym i zdrowym, zakończonym trzema wystrzałami jakby armatniemi.

Kompozycyą, która na pozór całe morze rozpaczy odsłania, jest ów sławny Marsz pogrzebo-

wy. Odgłos dzwonu, uparcie się powtarzający, duszę zgrozą przenika; po nad nim płynie melodya tak smutna, że serce rozdziera — ale któż z nas ośmieli się twierdzić, że to kompozycya chorobliwa? Kto choć raz jeden w życiu znajdował się w położeniu, przez tę muzykę tak dramatycznie uplastycznioném, ten pojmie niezawodnie, ile wielkości w tym strasznym jęku, ile majestatu w tym bólu się mieści! — Zresztą nie brak tu i nadziei, którą przedstawia wybitnie kantylena części środkowéj, *Des dur*.

Przechodząc do najcharakterystyczniejszych utworów Szopena, do Mazurków, znów wpadamy na zarzut, jakoby one były zanadto minorowe i tęskne. Zarzut ten równemi jak i poprzednie, odeprzeć można argumentami.

Samo usposobienie melancholiczne nie jest przecież słabością jeszcze, jak nie jest słabością delikatność natury; a że Szopen jako Słowianin i Polak po kądzieli, miał w sobie dużo tej rodzinnéj tęsknicy, że ona głównie w Mazurkach się przebija, to nie przeto mu z tego zarzut robić się godzi. Nasz ludek lubi tańczyć na nutę minorową, i nieraz w niéj kołuje długo i ustawicznie ku niéj nawraca—ale mu z tém też tak pięknie i do twarzy—taka poczciwa serdeczność wieje z tych melodyj, taka sympatya dla braci ludzi! To nasza wada, że dużo kochamy, to nasza słabość zresztą, jeżeli o to chodzi,—ale w słabości téj leży wysoce chrześcijański etyczny pierwiastek, i błogosławić powinniśmy tych mistrzów i poetów, którzy go nam w swych nieśmiertelnych dziełach ukazali, niejako z własnych serc naszych go wyjąwszy.

Moglibyśmy nakoniec słusznie potępiać Szopena i pomawiać o naganną jednostronność w odtwarzaniu motywów ludowych, gdyby był wszędzie szukał *tylko* nuty smętnéj, a zapomniał o nucie *dziarskiéj*. tak charakterystycznéj w naszym narodzie. Ten przymiot, na który nie mają nawet wyrazu obce języki, jest tém co najbardziéj nas wyróżnia i najtrudniejszém jest do uchwycenia. Jest to i życie, i siła, i wdzięk pewien—i elegancya, i pewne niepodobne do naśladowania rycerskie zacięcie. Ktoś obcy patrzący na taką polską ochotę, z pewnością powié, że tak się bawić i tańczyć mogą tylko poczciwi ludzie! A ileż właśnie Mazurków posiada ten przymiot niepospolitéj *dziarskości i humoru!* *)

Mimo nieszczęść jakie go prześladowały, nie upadał też Szopen na duchu. Jedném z późniejszych już jego dzieł, jest: *Allegro* koncertowe (Allegro de Concert op. 46), które miało być nawet całym orkiestrowym Koncertem, w kilku częściach. Nastrój wesoły i swobodny w niém

*) Np. op. 6 n. 3, op. 7 n. 1 i 5, op. 17 n. 1, op. 30 n. 3 op. 33 n. 2, op. 50 n. 1, op. 56 n. 2 i t. d.

przemaga,—podobieństwo nawet niektórych jego ustępów do wstępu Fantazyi z tematów polskich (op. 13) jest dość widoczne.

Rzec nawet można nie bez podstawy, że stan chorobliwy ciała, oraz przykrości, jakie Szopena dotykały w życiu, nie inaczéj wpłynęły na niego pod względem twórczym, jak tylko, że *rzadszemi* były dlań wówczas chwile natchnienia; ale gdy ten duch twórczy nim owładnął, stawał się on *przemienionym*, o bólach tego żywota zapominał, i zapatrzony w swój tęczowy ideał, tworzył arcydzieła. Wszakże to w owych czasach powstała Fantazya *F moll*, jedno z najpiękniejszych dzieł jego; wszakże to wówczas, w czasie pobytu na wsi w Nohant, jak znana opiewa legenda, napisał tego przesławnego Poloneza rycerskiego op. 53, który po wszystkie czasy będzie jaśniał, jako najwspanialszy typ męzkości i potęgi *). Tylko przy zła-

---

*) Legenda o któréj wspominamy, streszcza nam niejako w jednym fakcie całego Szopena. Bo skoro napisawszy tego wspaniałego Poloneza Szopen usiadł do fortapianu, aby go przegrać (a było to w godzinie wieczornéj, w wieżycy zamku w Nohant, który zamieszkiwał), wydało mu się naraz, że komnata zamkowa napełniać się zaczyna postaciami rycerzy w zbrojach i karabelach, i przerażony temi widmami, uciekł. A przecież *on to sam* był autorem dzieła, które widmom tym czasów minionych nadało życie; na jego to zaklęcie one ożyły i powstały. — Jednak mdłe i nerwowe *ciało* nie mogło znieść tego, co silny i jędrny *duch* z siebie wyłonił!

manym chorobą organizmie, przy wrodzonéj delikatności nerwowéj, spotęgowanéj wszystkiemi wyżéj wymienionemi okolicznościami, tworzenie było cięższe.

Myśl, lubo w ogólnych zarysach jasna, musiała dłuższą walkę staczać sama z sobą, zanim zdołała przebić się jasno przez tysiączne szczegóły. Sama ta męczarnia duchowa dowodzi, że biedny cierpiący mistrz pojmował swój stan, że pragnął, aby go *znać* nie było w jego dziełach, pragnął, aby to co pisze, było zawsze skomponowane z dawną równowagą i spokojem umysłu. Jakoż w istocie te dzieła, które wówczas napisał, jak owe wyżéj wymienione, jak Berceuse, Sonata *H moll*, Barkarolla — zdradzają ten sam świadomy siebie i światły genijusz, który znaliśmy dawniéj. — Dopiero prawdopodobnie w epoce, gdy zbliżała się coraz bardziéj nieunikniona katastrofa rozdziału z panią Sand, i w krótkim przeciągu czasu, który oddzielił tę epokę od chwili jego zgonu, czuć w jego duchu pewne złamanie — o tyle, o ile tak znakomity duch złamanym być może. — W owych ostatnich Nokturnach, w Sonacie na wiolonczellę — myśl jego przybiera czasem jakieś formy zanadto mgliste i ciężkie, jakich dawniéj nie miała, a ostateczne znękanie przebija się w tym smutnym, ostatnim Mazurku, którego już sił nie miał sam zanotować wyraźnie, bo go pisał na łożu boleści.

Ale i w téj epoce tak bolesnéj, z ducha jego wykwitła jednak siła i nadzieja — a to w kompozycyi powikłanéj wprawdzie już i niewdzięcznéj cokolwiek, ale przecież uderzającéj *myślą potężną i tryumfalną*:—w Polonezie op. 61 (Pol. Fantaisie). W tym śpiewie łabędzim wielkiego cierpiącego ducha, czujemy energiczny protest przeciw trawiącéj go chorobie, przeciw śmierci, przeciw wszelkiemu upadkowi; czujemy, że on jest zawsze jakim był, to jest pełnym wiary i zapału. Widzimy jasno, że mimo że ciało miał złożone nieuleczoną chorobą, duch jego wzbijał się zawsze w nadpowietrzne szlaki, i nietylko nie był jak toż ciało mdłe i chore, ale przeciwnie do końca żył silną wiarą i nadzieją.

Tu niech mi będzie wolno wynurzyć podziękowanie szanownéj autorce dwóch prelekcyj: „o zrozpaczonych w literaturze“ *), za światło, jakie mimochodem niejako rzuciła na przedmiot, o którym mówimy. Jéj poglądy na stanowisko naszych poetów, tak trafne i prawdziwe, dadzą się w zupełności zastosować i do Szopena, tego poety dźwięków. I po jego czystéj duszy prześlizgnęło się zrozpaczenie, nie pozostawiszy trwałych śladów; kilka bolesnych wykrzykników — parę chwil słabości — uwydatniają o tyle lepiéj

*) Pani W. Marrené (Morzkowskiéj).

stalową jędrność ducha, który pod takiemi ciosami nie dał się złamać, — i zachował nieskalanym swój przeczysty ideał.

Zapewne, że muzyka nie tak jasno wyraża ujemne stany duszy, jak to może czynić poezya:— jednakże czyż muzyka innych mistrzów nowéj epoki nie wskazuje dość jawnie na wpływy łamiące lub przyćmiewające ideał? Czyż w Schumanie już nie widzimy zbytku gorączkowéj fantazyi, denerwującego nieraz majaczenia? *) Czy na odwrót w teraźniejszéj szkole *realistów*, nie widzimy, że wiara w ideał u nich wygasła, a natomiast wkroczyło zwątpienie i zmysłowość?—Gdybyśmy takie objawy dostrzegli w Szopenie, musielibyśmy przyznać jego działalności wpływ osłabiający; ponieważ zaś, jak staraliśmy się wykazazać, ten fakt nie ma miejsca (gdyż kilka wypadków nie stanowi tu dostatecznéj podstawy do oskarżenia), przeto i zarzut ostatecznie upaśćby powinien,—i w mojém przekonaniu, upada.

Biorąc więc ten pogląd za punkt wyjścia, zaj-

*) Pod względem technicznie muzykalnym, objawiają się te symptomata w zbytku przejść chromatycznych, enharmonicznych, w nadużyciu dyssonansów, oraz w téj okoliczności, że wbrew przyjętéj powszechnie zasadzie, dyssonanse biorą się nieraz *piano*, co bardzo nerwy drażni.

miemy się teraz zbadaniem środków technicznych i duchowych, jakiemi według tradycyi i według opartych na niéj studyów, myśl Szopena w jego dziełach najwłaściwiéj odtworzoną być może.

ODCZYT II.

Treść: Podstawą dzieł Szopena jest *idealność*. — Forma nadzwyczaj wykwintna wymaga przedewszystkiém pięknego uderzenia.—Układ ręki.—Ćwiczenia początkowe—gamy. — Podkładanie pierwszego palca. — *Zasady palcowania.*—Clementi: „Préludes et Exercices.“—Swoboda i niezależność palców.—Użycie pedałów.

Ktokolwiek raz tylko w życiu widział portret Szopena pędzla Ary-Scheffera, kto się wpatrzył w tę idealną, wątłą, *zbyt wątłą* postać, napiętnowaną taką wyższością, szlachetnością i wdziękiem, — temu jedna strona Szopenowskiéj muzy stanie się odrazu zrozumiałą; ten pojmie, że ta postać gości duchem w eterycznych sferach, że idealność i wykwintność są nietylko jéj potrzebą, ale niejako naturą; ten również zrozumie, że w zetknięciu ze światem powszednim, wiele rzeczy dla innych znośnych, muszą się jéj szorstkiemi wydawać. Jakoż, pominąwszy już opisanie jego przyzwyczajeń, upodobań, sposobu bycia (dla których go Liszt „księciem“ nazywał), spo-

tykamy i w estetycznych pojęciach Szopena pewne cechy, różniące go stanowczo od wszystkich współczesnych i wielu późniejszych artystów. Zwykła norma gry, uderzenia, była u niego cichszą, cieniowanie łagodniejsze, użycie siły rzadsze; unikał stanowczo tego, co jest błyskotliwém i efektownem, szukając szlachetniejszych laurów w poetycznym wdzięku, niedostępnym tłumowi.

Z tego powodu nie zawsze go zadawalniała potężna gra Liszta; dla tego i między kompozytorami ukochał szczególniéj tych, którzy swe dzieła delikatniejszym przyozdobili rysunkiem. Heine nazwał go *Rafaelem tonów;* to téż wielbił on przedewszystkiém dzieła Mozarta, któremu również ten przydomek należałby. Umierając już prawie, prosił jeszcze księżnę Marcellinę Czartoryską i Franchomm'a wiolonczelistę, aby na jego pamiątkę grywali Sonaty Mozarta *). Beethowena potężne arcydzieła często go odstręczały swoją twardością; a tak był na poczucie piękna drażliwym, że nawet w arcydziele Mozarta, Don Juanie, upatrywał ustępy które go raziły.

Odgadujemy już ztąd, że Szopen musiał nadzwyczaj wysoko postawić ideał egzekucyi i nadał mu w swéj duszy nader delikatne kontury. Nie

*) Franchomme z wielkim wdziękiem grywał na wiolonczelli skrzypcowe Sonaty Mozarta.

pragnąc wchodzić jeszcze w téj chwili w szczegóły stylowe, możemy tylko zanotować, że według ogólnego zdania współczesnych, gra jego była cudownie wykończona pod względem technicznym, a uderzenie tak idealne, że nieraz jeden akord wprawiał w zachwyt słuchających. Nie można się dziwić, że od uczni swych i uczennic, (a te jak się zdaje, lepiéj go jeszcze rozumiały), podobnego wykończenia wymagał. Z tego powodu, pierwsze lekcye u Szopena stawały się nieraz dla uczni prawdziwą męczarnią, tak co chwila byli strofowani za uderzenie zbyt szorstkie, lub za najdrobniejszy szczegół techniczny, niewykonany podług idealnych wymagań mistrza.

Praca nad wyrobieniem pięknego uderzenia była tedy jedną z najważniejszych podstaw Szopenowskiéj pedagogiki. Szczegół ten, stanowczo rzec można, wyróżnia już Szopena metodę i tradycyę gry od tylu innych. Wszyscy wprawdzie uznają potrzebę pięknego uderzenia, i pracują nad niém,—lecz nieraz silne i zbyt nadużywane studya techniczne, odbierają grze śpiewność i poezyą, i niszczą lub psują ten ważny szczegół techniki — dotknięcie. — Szopena cała istota przejęta była poczuciem najwyższéj estetyczności formy; również i *jego utwory bez niéj obejść się nie mogą.*

Beethoven lub Liszt nawet, grany mniéj wykształconém uderzeniem, może się podobać i nie stracić swego właściwego charakteru; gdy tymczasem Szopen traktowany w podobny sposób,

już niedalekim być może od karykatury, zwłaszcza w takich dziełach jak Berceuse lub Nokturny. Dla tego, lubo szczególniéj w ostatnich latach życia Szopen wskutek choroby zbyt już stał się na każde mocniejsze uderzenie drażliwym, zaprzeczyć niepodobna, że ta drażliwość była tylko posuniętém do możliwych granic poczuciem ideału—i że myśl przeprowadzenia tego ideału przez całą naukę, była istotnie szlachetną i zwłaszcza w owym czasie nierównie rzadziéj niż dziś praktykowaną.

Jako jedną z głównych podstaw uderzenia uważał Szopen i słusznie, wyborny układ ręki, który w nader rzadkich tylko wypadkach znajdował po swojéj myśli. Mimo, że wówczas już istnieli znamienici wirtuozi, wszakże pedagogika muzyczna stała na nierównie niższym jak dzisiaj stopniu—i można śmiało powiedzieć, że pod tym względem Szopen swoją metodą o wiele wyprzedzał późniejsze szkoły niemieckie, a pod niektóremi, naszém zdaniem, do dziś dnia je przewyższa. Z drobiazgową dokładnością przygotowywał on technicznie rękę, zanim jéj powierzył poetyczne odtwarzanie myśli muzycznéj. Dla nadania więc jéj dobrego i wdzięcznego układu (a dwa te warunki zawsze idą w parze) kazał z lekka rzucić rękę na klawisze, tak, aby ona oparła się kulisto np. na klawiszach: *e*, *fis*, *gis*, *ais*, *h*, — i tę pozycyę kazał uważać mniéj więcéj za normalną (ob. Tablicę II, Fig. A). Następnie nie wy-



Tablica II.

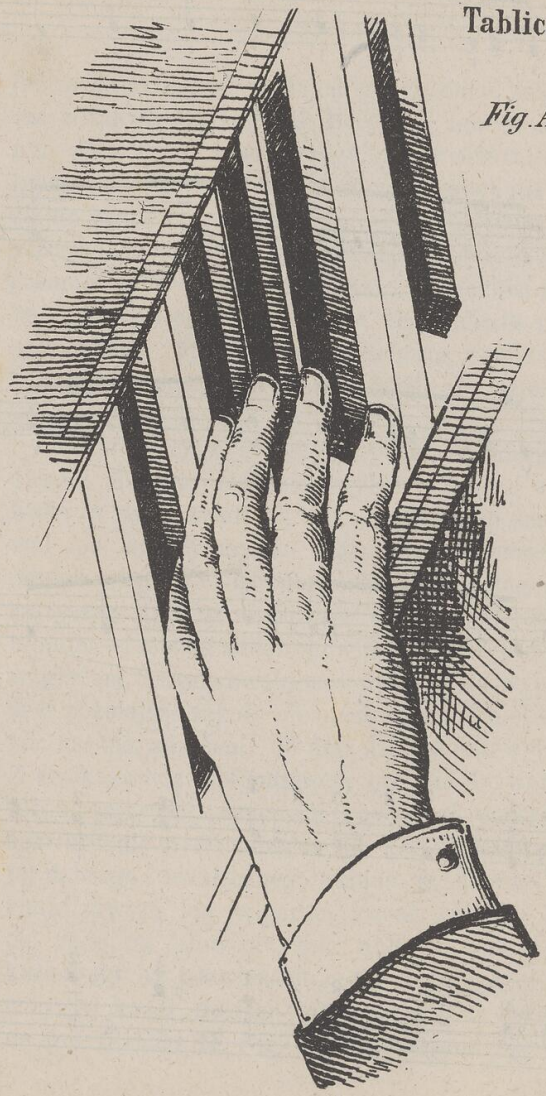


Fig. A.

chodząc z téj pozycyi, kazał czynić ćwiczenia zapewniające palcom niezależność, swobodę i równość. Tu wprowadzał on *często* zasadę do dziś dnia jeszcze nie dość powszechnie przyjętą, rozpoczynania studyów nad ręką od staccata *). Staccato z wzorowém i wyraźném poruszaniem ręką przy knykciu (N. 5) ma rzeczywiście tę wielką zaletę, że od razu chroni rękę od ciężkości, gdyż takowa winna być przy uderzeniu każdego klawisza lekko i niewymuszenie zawieszoną w powietrzu (tak, aby podłożywszy pod nią swoją rękę, nauczyciel nie czuł prawie jéj ciężaru). Przez takie ćwiczenia zresztą najłatwiéj jest palcom nadać jednakową siłę uderzenia, i *prędzéj niżeli innym sposobem* (o ile i własne mię doświadczenie trochę nauczyło) dójść można do zatarcia różnicy siły, jaka istnieje zwykle między 4-m i 5-m palcem, a trzema pierwszemi. Drugą seryę ćwiczeń stanowi staccato-legato, czyli staccato ciężkie, przy którém palec już dłużéj zatrzymuje się na kławiszu (N. 6). Potém

---

*) Podkreśliłem wyraz *często* jedynie dla tego, że nie będąc pewnym własnych wspomnień, zatrzymanych z rozmów ze ś. p. panią Zaleską, nie śmiałem napisać *zawsze*. Sądzę jednak,— co i świadectwa uczni dziś żyjących prawie bez wahania potwierdzają, że Szopen tak postępował *w większéj ilości wypadków*. Sposób to istotnie najlepszy pozbycia się ciężkości ręki — zatém uczynienia jéj zdolną do gry śpiewnéj i szlachetnéj.

przejście do *legato* właściwego jest już niedalekie. Najprzód zamieniamy staccato-legato na legato z akcentami (N. 7), następnie na legato zupełne przy wysokiém podnoszeniu palców (N. 8), w końcu po dłuższéj wprawie możemy już grać legato przy dowolnie małym lub wielkim ruchu palców, robić je forte lub piano, andante lub prestissimo.

Oto pierwszy dział ćwiczeń; drugi polega na zachowaniu o ile możności jednakowego kształtu ręki, przy podkładaniu pierwszego palca, tak w gammach, jak w pasażach arpedżjowych. Tu dotykamy jednéj z najważniejszych kwestyj, z którą teorya powszechniéj przyjęta, może nie będzie zupełnie w zgodzie. Wiadomo, że w grze wszystkich dobrych artystów, łokieć pozostaje o ile możności spokojnie przy figurze, zaś podkładanie wielkiego palca w gammach i pasażach odbywa się nieznacznie. Jednakże, o ile mi wiadomo, ćwiczenia zwykle w tym celu dokonywane, nie prowadzą tak bezpośrednio i logicznie do celu jak u Szopena. Zwykle nieprawidłowe ruchy łokcia, lub nawet pewne wykręcanie palca, z początku są nieuniknione. Szopen przeciwnie kazał od razu rękę trzymać ciągle równo, i wolał aby przy początkowych ćwiczeniach łączność gry przy zmianie 1-go palca była przerwana, byleby ręka zachowała zawsze swą równą pozycyę. Dla tego to i ćwiczenia do podkładania palca służące, i gammy

kazał grać naprzód staccato i z początku *wcale się podkładaniem nie zajmować*. Wziąwszy więc za podstawę ten fakt, że każda gamma ma dwie zasadnicze pozycye, mianowicie: *a*) przy 1, 2, 3, 4-m palcu — i *b*) przy 1, 2, 3-m palcu, zaczynało się gammy w prawéj ręce od *H dur*, w lewéj od *Des dur* *), starając się zachować zupełnie prawidłową postać ręki przy dwóch z kolei zasadniczych pozycyach (N. 9). Przez to staccato ręka oswajała się z pozycyą, poczém przez podobneż stopniowanie jak poprzednio, t. j. przez staccato-legato, — legato ciężkie, — etc. dochodziło się do tego, że przy wysokiém podnoszeniu palców muskuły przez swą ruchliwość wybornie uskuteczniają podłożenie palca, przy zupełnie równym i spokojnym poziomie ręki; co gdy już ręka umié, z łatwością przejść może do innych gamm trudniejszych, a późniéj do pasażów arpedżjowych i innych, gdzie nawet na pozór wielkie odległości palec przebywa nieznacznie, i stopniowo, nawet przy niezbyt wysokiém podnoszeniu palców to się da wykonać. Wiem z doświadczenia, że sposób ten nader prędko układa rękę i stanowi klucz do spokojnego grania nawet niewygodnego przekładania 1-go palca przez 4-ty lub 5-ty, jakie napotykamy np. w Scherzu *B moll* (N. 10), w etudzie

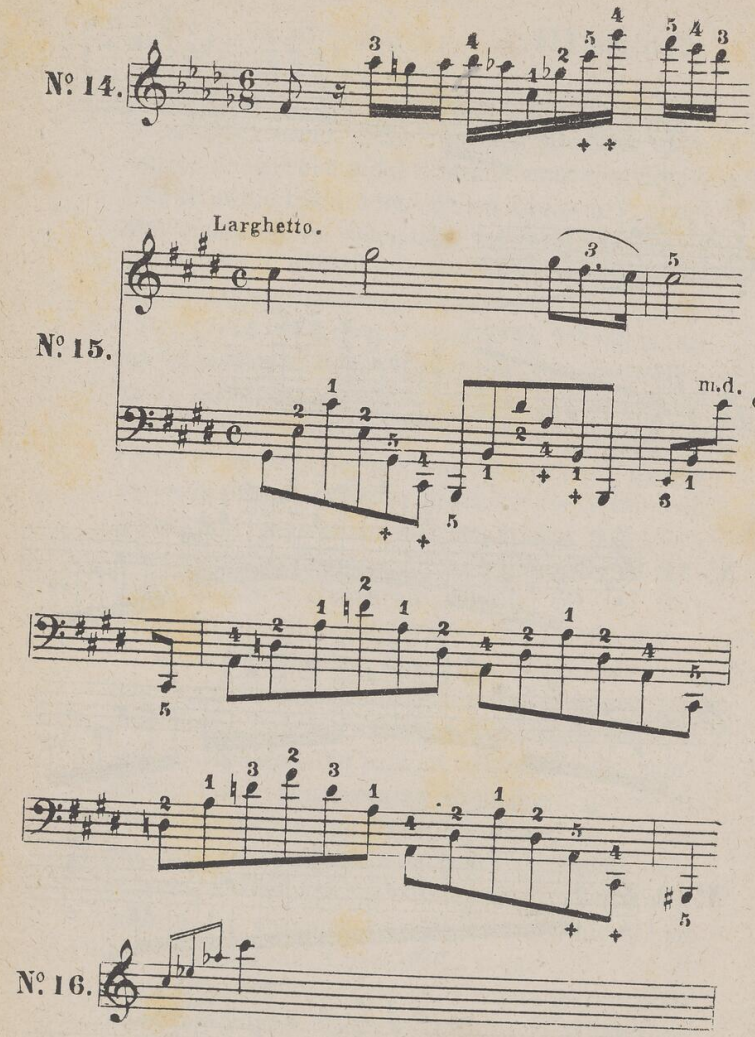
*) Gammy te dla tych rąk są najłatwiejsze.

A moll (N. 11)—w Impromptu *As dur* (N. 12) i t. d. Ta zasada również może nas najdokładniéj objaśnić co do sposobu w jaki Szopen musiał wykonywać te swoje tak trudne akompanijamenty, przed nim nieznane, a polegające na przeskakiwaniu lub łączeniu odległości stosunkowo znacznych, (np. Nokturny: *Des dur — Cis moll*— Marche funèbre (*Trio*), Nokturn *G dur* i t. d.) Tu także mamy objaśnienie tego oryginalnego palcowania, które tak raziło współczesnych rutynistów, a które polegało właśnie na tém, że Szopen pragnął rękę w spokojnym poziomie utrzymać, choćby przyszło przez 5-ty palec przełożyć 4-ty lub 3-ci. (Przykłady: jego gamma chromatyczna 3, 4 i 5-m palcem,—w etudzie op. 10 n. 2; przejście do drugiego tematu w Nokturnie *B moll:* (N. 13) *Berceuse* (N. 14), Nokturn *Cis moll* (N. 15) i t. d.).

Może i niepodobna się dziwić, że Kalkbrenner, lubo wyborny fortepianista, ale wykształcony według zasad dawnéj szkoły, widząc takie *sans-façon* w przekładaniu palców, niepomału był zgorszony, i nie zaprzeczając Szopenowi *talentu* (!), pragnął odbyć z nim kurs fortepianu aż trzyletni, aby te wszystkie *nadużycia* poprawić i sprostować. Szczęściem dla sztuki, młody mistrz, idąc zresztą, jak wiadomo, za radą Elsnera, nie dał się ku temu nakłonić, i pozostał.... sobą.

O tém palcowaniu Szopena warto jeszcze słów kilka powiedzieć, gdyż wychodząc z nadzwyczaj





prostéj i racyonalnéj zasady, jest ono wzorem do którego mniéj więcéj wszystkie passaże stosować się powinny, i stanowi jednę z największych zasług Szopena pod względem techniki fortepianowéj. Jeżeli bowiem za modłę trzymania ręki weźmiemy dla ręki prawéj wyżéj wymienioną pozycyę ^{1}e, ^{2}fis, ^{3}gis, ^{4}ais, ^{5}h *), zaś dla lewéj zupełnie jéj odpowiednią pozycyę odwrotną: ^{1}c, ^{2}b, ^{3}as, ^{4}ges, ^{5}f, to z łatwością zauważymy, że ręce tak trzymane muszą być cokolwiek *odwrócone od siebie*.

Ta prosta zasada jest kluczem do grania poprawnie:

1° gamm, układając w nich rękę zawsze podług dwóch pozycyj: *a*) 1, 2, 3, 4, *b*) 1, 2, 3;

2° passażów w akkordach łamanych (*accords brisés*), układając rękę prawą podług pozycyi 1, 2, 3, 4 (np. dla passażów takich, jak: *c*, *e*, *g*, *b*,— *c*, *dis*, *fis*, *a*, i t. d.) lub 1, 2, 3—1, 2, 4 dla passażów, jak *c*, *e*, *g* — *c*, *f*, *a* i t. p.). To samo odwrotnie dla ręki lewéj—co najlepiéj z czasem znaleźć może zastosowanie w fortepianie o podwójnéj odwróconéj klawiaturze, jeśli takowy się rozpowszechni;

3° wszelkich w ogóle passażów, jeżeli zechcemy pamiętać o tém, że ręce mają być trochę od siebie

---

*) Cyfry tu oznaczają palce.

odwrócone (prawa na prawo, lewa na lewo) i że łokieć ma być, grając w średnich warstwach fortepianu, zupełnie trzymany przy figurze, zaś w dalszych niewiele tylko od figury odsunięty *).

Oprócz gamm, dla wyrobienia śpiewności uderzenia, uczniowie i uczennice Szopena, bez względu na rozwinięty czasem znacznie mechanizm, musieli grać najczęściéj: drugi kajet „Préludes et Exercices“ Clementego, i studyować pilnie pierwszą etudę (*As dur*); każde uderzenie ostre, twarde lub ciężkie, było przedmiotem surowéj nagany. Na nieszczęście zaraz z początku natrafiał uczeń na arpeggio (N. 16), które go nieraz niemało łez kosztowało. Należało je wziąść szybko, ze wzmocnieniem, a bez twardości. Przy téj to sposobności, gdy jedna uczennica za ostro wykonała to arpedżjo, Szopen aż podskoczył na krześle i zapytał trochę niegrzecznie: „a to co? czy to pies szczeknął?“

Szczegół ten mam od zacnéj i świętéj pamięci pani Bohdanowéj Zaleskiéj — od któréj i sam tylokrotnie strofowany byłem, gdy na usilne moje prośby kilka wskazówek udzielić mi kiedyś raczyła.

Dopiéroż należało tę etudę studyować na różne sposoby. Więc się ją grało i wolno i forte, i staccato i legato, i piano i prędko, i śpiewnie i z ekspresyą,— aż dopóki uderzenie każdego palca nie było równe, pełne, szlachetne, śpiewne i swobodne.

*) Wyjątki od téj zasady zdarzyć się wprawdzie mogą; ale tak rzadko, że tém samém potwierdzają jéj praktyczność.

Wszystkie te tradycye tak piękne, jasne i logiczne trudno mi pogodzić z inną tradycyą, którą zaczerpnąłem również od niektórych uczennic Szopena, a mianowicie: że on sam przy graniu na fortepianie, nieraz trzymał rękę zupełnie płasko nad klawiszami, ale tak płasko, że prawie zrozumiéć niepodobna, jak można grać biegle tym sposobem. Pokazywano mi ten sposób grania, słyszałem tak wykonaną przez jedną z jego uczennic etudę *As dur* (op. 25 n. 1), oraz parę stronnic Sonaty *B moll;* mimo to jednak nie nabyłem przekonania, aby stosowanie téj metody na obszerniejszą skalę było praktyczne. — Prawda, że tym sposobem otrzymuje się uderzenie nader delikatne, oraz nadzwyczajne legato; ale te przymioty dadzą się otrzymać i innym sposobem—nie podobna zaś przy takiém trzymaniu palców mieć dostatecznéj siły i wprawy w trudnych ustępach. Skutkiem, a właściwie podstawą takiego trzymania ręki, była ta zasada, że klawisze uderzane były wówczas nie końcem palca (ob. Tablicę IV-ą Fig. B.), ale miejscem miękkiém, które się znajduje wprost pod paznogciem (ob. Tablicę IV-ą Fig. C.).—Do dziś dnia zresztą, o ile mi się zdaje,

jest pewien rodzaj sporu między nauczycielami fortepianu, z których jedni każą trzymać rękę bardziéj płasko i uderzać miękką częścią palca, inni przeciwnie, radzą zawsze zachowywać położenie bardziéj prostopadłe, jako dające uderzeniu więcéj pewności i siły. Obie te jednak metody nie są bynajmniéj tak krańcowe, jak owa Szopenowska, o któréj przypuszczam, że albo była czysto indywidualną tylko, i w rzadkich wypadkach stosowaną, albo cokolwiek przez jego uczni przesadzoną.— Co zaś do dwóch zasad wspomnionych, sądzę, że można jedną i drugą z pożytkiem stosować, czyniąc to zależném od natury wykonywanego passażu. Przyjąwszy za podstawę trzymanie ręki okrągło, sądzę, że uderzanie miękką lub twardszą częścią palca jest zależném od następujących danych:

1° od gammy, którą się gra; samo bowiem porównanie z sobą dwóch pozycyj, np. *e, fis, gis, ais, h*, — oraz *c, d, e, f, g*, — świadczy, że w pierwszym razie wygodniéj się gra mając palce trochę bardziéj wyciągnięte, a w drugim bardziéj okrągło trzymane;

2° od potrzeby, jaką mamy, otrzymania uderzenia jędrnego i elastycznego, lub téż śpiewnego. — W pierwszym razie koniecznem jest ujęcie ręki w kształt bardziéj skupiony (ob. Tablicę IV-ą Fig. D.); w drugim, szczególniéj przy graniu powolnéj melodyi, można bezpiecznie uciec się nawet do głaskania klawiszy palcami wydłużonemi,

Tablica IV.

Fig. B.



Fig. C.

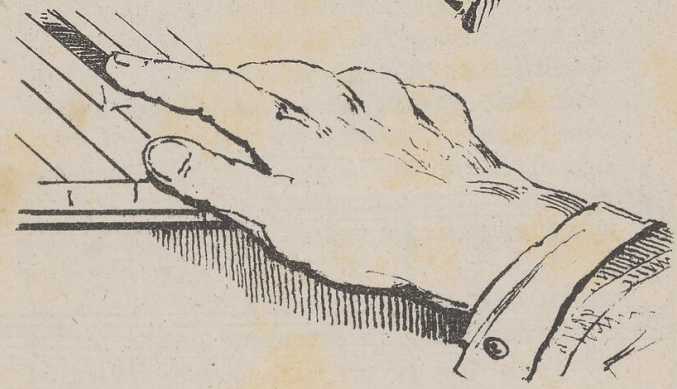


Fig. D.





jak to podobno czynił w takich razach Szopen, przez co dotknięcie było prawdziwie aksamitne.

Te są mniéj więcéj wskazówki, które w tym przedmiocie zebrać mi się udało. Dodać do nich należy, że takie dotknięcie, jakiego wymagają dzieła Szopena, związane jest ściśle z indywidualnością,—i oprócz technicznych studyów potrzebuje wsłuchiwania się częstego w grę niektórych mistrzów. Dziś, o ile mi się zdaje, najpiękniejsze wzory mamy tu w grze pani Essipow, lub Antoniego Rubinsteina. Szczególniéj czarująco wychodzi u niego ten szczegół, gdy nie odejmując prawie palca od klawisza, powtarza się jeden dźwięk kilkakrotnie, każąc mu słabnąć jakby echem niknącém w oddali (N. 17).

Sposobu tego nieraz Szopen używał, jak to zresztą mamy wskazane w zakończeniu etudy *F moll* (op. 25 n. 2), w Nokturnie *F moll* (op. 55 n. 1), w Polonezie *C moll* (*Trio*), w Polonezie *Cis moll* i t. d.

Zasady uderzenia o których tu mówimy, nie wyłączają bynajmniéj siły, któréj i Szopen nieraz wiele używał — ale siła tym sposobem wydobyta nie będzie rażącą, co już dziś wiadomém jest powszechnie. Brzmienie będzie pełném i szlachetném, a bynajmniéj nie krzykliwém.

Do osiągnięcia tych wszystkich przymiotów uderzenia, znakomicie przyczyniała się ta właśnie okoliczność, że Szopen w całéj swéj nauce tak *ustawicznie* zwracał uwagę na *swobodę gry i niezależność palców*. Zdaje mi się, że pod tym względem metoda Szopenowska różni się jeszcze i dziś od niektórych innych, mianowicie: że Szopen *od najpierwszych lekcyj* zalecał nadzwyczaj wolne i lekkie (swobodne) puszczanie palców, podczas gdy inni dochodzą czasem do téj swobody dopiéro po długoletnich studyach. Do tego trzeba tylko rękę lekko trzymać w powietrzu, palce puszczać luźno i swobodnie, i *nie biorąc zawcześnie szybkich temp*, wykonywać wszystkie passaże niewymuszenie, i umieć je zagrać zarówno w największém *forte* jak i w najcichszém *piano*. Wtenczas zdobyty tym sposobem mechanizm przychodzi stopniowo i niepostrzeżenie, ręka się nie męczy, oraz uderzenie jest zawsze szlachetne, wyraźne i miłe dla ucha.

Owo częste uciekanie się do gry *piano*, dla uniknienia ciężkości ręki, stanowi jedną z najcharakterystyczniejszych i najwyższych zalet Szopenowskiéj metody.

Do zdobycia niezależności palców, oprócz powyżéj wymienionych ćwiczeń pięciopalcowych, gamm staccato, etc. — przyczyniały się wielce i gammy ze zmienianym co trzy lub cztery nu-

ty akcentem, które Szopen bardzo swym uczniom zalecał.

Streszczając powyższe uwagi i spostrzeżenia, przychodzimy do wniosku, że podobne rozwijanie gatunku tonu na wszystkie sposoby, było główną przyczyną téj cudownéj łączności, jaką podziwiano w grze Szopena;—tony pełne i dźwięczne zléwały się tém łatwiéj. Ponieważ zaś podstawą wszystkich tych ćwiczeń była swoboda i lekkość ruchów ręki, a początkiem ich bywało najczęściéj staccato,—zatém powiedzieć można, że to właśnie staccato umiejętnie stosowane, prowadzi do legata.—O cudnym efekcie zlewania się tonów w muzyce Szopena, mamy między innemi wzmiankę u Moschelesa, gdy opisuje słyszaną przez siebie etudę *As dur* (op. 25 n. 1).

Rozumié się, że niezmiernie ważną w tém rolę grało umiejętne użycie pedału, którego tajemnicę zbadał Szopen najlepiéj ze wszystkich mistrzów. Jakoż w tradycyi uczniów jego znajdujemy przechowane oddawna niektóre sposoby użycia pedałów, późniéj znacznie dopiéro w systemat nauki ujęte. Nie mogąc w téj chwili zupełnie wyczerpująco traktować kwestyi pedału, w ogólności nadzwyczaj ważnéj i obszernéj, niepodobna nam jednak pominąć milczeniem dziełka, wydanego w Wiedniu w r. 1875, p. t. „Das Pedal des Clavie-

res". — Jest to przedruk aż 4-ch odczytów, które miał w Konserwatoryum Wiedeńskiém Hans Schmitt. Prócz niektórych drobnych szczegółów, całe to dziełko jest wyborne i rzuca znakomite światło na dzieła Szopena, w których tysiączne znajduje zastosowania *).

Przedewszystkiém dla osób pragnących studyować użycie pedału w dziełach Szopenowskich, zaznaczamy dwie uwagi: 1° że wskazówki w drukowanych edycyach Szopena, lubo w ogóle wyborne, bywają jednak czasem niezupełnie dokładne; 2° że pedał jest to rzecz indywidualna, na którą w wielu miejscach niepodobna oznaczać zbyt ścisłych prawideł. Każdy artysta może cokolwiek inaczéj tę rzecz rozumiéć, — i wywoła efekt nowy, — a także częstsze lub rzadsze użycie pedału zależy wiele od fortepianu na którym gramy, od miejscowości w któréj się znajdujemy, i t. p. Grając na lepszym, silniejszym instrumencie, a zwłaszcza w dużéj sali, z pewnością dłużéj i śmieléj używać można pedału, niżeli w zwyczajnych warunkach gry salonowéj, przy średniéj sile fortepianie.

W ogóle każde użycie pedału (mówiemy w téj chwili o pedale *forte*) powinno miéć cel jakiś, któ-

*) Dziełko to, w moim przekładzie, wyjdzie wkrótce z druku.

ryby je usprawiedliwiał. Główniejsze wypadki używania pedału są następujące:

1° Pedał sprawia wyborny effekt przy passażach, a nawet akkompanijamentach, powstałych z rozłożenia akkordu (accords brisés); przyczém naturalnie zważać potrzeba na to, aby przy zmianie harmonii pedał zmieniać. Wiele jest ustępów w Szopenie, które tylko przez umiejętne a częste użycie pedału otrzymują tę cudowną brzmienność, ten właściwy i odrębny ich koloryt (np. Etuda *As dur* (op. 25, n. 1), Preludyum *F dur* (N. 23) i t. d.

2° Wiadomo, że przy graniu jednocześnie (t. j. w jednéj ręce) melodyi i akkompanijamentu, pedał jest niezbędnym do przetrzymania téjże melodyi. W Szopenie effekt ten, bardziéj salonowy i wirtuzowski, przytrafia się rzadziéj (możemy jednak wskazać np. na Trio w Etudzie *E moll* (op. 25 n. 5); wszakże w sztukach Thalberga, Liszta, etc. jest on niezmiernie częstym. Również do effektów nadzwyczaj potężnych, w sztukach tego rodzajn zaliczyć można długie trzymanie pedału bez jego zmieniania, co wzmaga brzmienność instrumentu do rozmiarów kolosalnych, ale da się użyć tylko w tych wypadkach, gdy robimy *ciągłe i olbrzymie crescendo* (ob. Schmitta). Effektu tego używał Tausig, w znaném Trio oktawowém z wielkiego Poloneza *As dur* (op. 53).

3° Według dowodzenia Schmitta, pedał znakomicie podnosi *piękność* i gatunek *tonu*, ponieważ jego użycie wprowadza współcześnie w drganie, oprócz strony głównéj, także strony jéj fizycznie pokrewne (aliquoty czyli przytony). Fenomen ten szczególniéj podnosi piękność środkowych dźwięków fortepianu. Ztąd wynika, że nieraz przy nutach śpiewu (zwłaszcza dłuższych), użycie pedału może być głównym warunkiem pięknego i szlachetnego brzmienia. Przy tém wystrzegać się jednak należy dwóch rzeczy:

a) Mieszania z sobą dwóch nót śpiewu—co się stosuje *nie tylko* do dźwięków sąsiednich, które współcześnie wzięte, brzmią fałszywie, ale nawet i do dźwięków do jednego akkordu należących, których jednoczesne brzmienie byłoby jednak nienaturalném i dla ucha rażącém. (Ważne przysługi tu oddać może z czasem fortepian o podwójnéj klawiaturze, pozwalający na użycie innego pedału do grania melodyi, a innego do akkompanijamentu).

Jako przykład zacytujemy Nokturn *Fis dur* (op. 15) lub Preludyum *Des dur*, gdzie niepodobna zostawić pedału bez zmiany przez cały takt, jak to jest wskazane. W Nokturnie *Fis* pierwszy takt zaraz brzmiałby nieczysto, — zaś w Preludyum śpiew stałby się niejasny, i jakby *dwoma głosami* jednocześnie prowadzony.

b) Zbyt już częstego pedałowania, które sprawia w uchu słuchacza zamęt i szum niemiły. Na-

przykład, niepodobna, mojém zdaniem, zupełnie się zastósować do ustawicznego użycia pedału, jakie wskazano w pierwszych ośmiu taktach Nokturnu *As dur* (op. 32), lub w Trio z Fantaisie-Impromptu (op. 66). Takie wypadki, których i więcéj w Szopenie znaleźć można, potwierdzają zdanie Schmitta, który utrzymuje, że najwięksi artyści albo woleli nie zajmować się kwestyą pedału, i pozostawić ją intelligencyi grającego (jak Schumann, który najczęściéj na początku sztuki pisze wyraz: „Ped.“ i nic więcéj), albo nie zdawali sobie dostatecznie sprawy z tego, *jak sami grają*, i bez porównania mniéj dobrze oznaczali Pedał *na papierze*, niż go im przy wykonaniu ich artystyczna intuicya wskazywała (np. Moscheles w wydaniu Sonat Mozarta i Beethovena).

4° Warstwy górne fortepianu prędzéj i dłużéj dopuszczają użycia pedału (nawet przy zmianie harmonii) jak środkowe.

5° Zwrócić należy szczególną uwagę, na niektóre jeszcze specyalne wypadki, w których pedał znakomicie się przyczynia do piękności i jasności gry. Np. w ogóle dla nadania blasku pojedyńczym nutom śpiewu, korzystnie jest nieraz przycisnąć pedał dopiéro *po uderzeniu* dźwięku. Tym także sposobem otrzymujemy wyborne legato między akkordami (N. 18).

Pedał, idąc za radą Schmitta, wskazaliśmy tu na osobnéj linii. (Nuty oznaczają trzymanie pe-

dału, pauzy jego puszczanie). Cała ta część Nokturna grana tym sposobem, brzmi przecudnie, organowo. Podobnież łączyć należy dzwony bassowe w znanym Marszu pogrzebowym.

6° Nieraz pedał na krótką, prawie nieznaczną chwilę puszczamy, i natychmiast chwytamy napowrót. Dzieje się to szczególniéj w tych wypadkach, gdy pragniemy tym szybkim ruchem *oczyścić* brzmienie jakiego ustępu od dyssonansów, lub zagmatwania. Np. w przykładzie N. 3 przytoczonym powyżéj (ob. Tab.I-ą), chwilowy ruch nogi (*P.) przed wzięciem górnego *B* służy do zniszczczenia brzmienia dyssonansu *Ces*, a nie niszczy *zupełnie* brzmienia bassowego *B*, które dalszemu passażowi służy za piękną i *rozjaśniającą podstawę*. Podobnież w Polonezie *Es dur* (op. 22) przy passażu stanowiącym powrót do tematu głównego, należy *B* bassowe wziąść mocno, ale zaraz przed końcem tegoż taktu *osłabić* cokolwiek jego brzmienie przez szybki ruch nogą (*Ped), co następującemu passażowi pozwoli wydobyć się na jaw przejrzyście i uroczo.

Po resztę szczegółów odsyłamy do Schmitta; tu tylko dodać wypada ogólną uwagę: że pedał jest to czynnik delikatny, którego racyonalne użycie cudownie grę rozjaśnia—ale to użycie po większéj części winno być cząstkowe, krótkie, a częste, niejako ukryte przed słuchaczem. W rzadkich tylko wypadkach, przy potrzebie

wywołania szczególnéj brzmienności lub większéj siły, można pedał brać wyraźniéj lub pozostawiać długo bez odejmowania.

Tu przechodzimy do kombinacyi dwóch pedałów.

Wiadomo zapewne wszystkim, że gra Szopena odznaczała się szczególniéj artystyczném łączeniem pedałów. Opisać wszystkie efekta, jakie można otrzymać za pomocą pedału pojedyńczego lub kombinacyi obu pedałów, byłoby rzeczą przechodzącą o wiele zakres naszego zadania, a nawet z pewnych względów rzeczą zupełnie niepodobną—dla tego, że jak powiedzieliśmy, w użyciu pedałów najbardziéj odbija się indywidualność grającego, czyli, że tu są pewne granice, po za któremi nic już stałego określić nie można.

Znane są zresztą owe przecudne fioriturki Szopenowskie, które przy użyciu pedału *piano* tak uroczo wyglądają: (np. Nokturn *Fis dur* część 2-ga; Nokturn *G moll;* Koncert *F moll*, — Larghetto; Impromptu *As dur* (*Trio*); Nokturn *Des dur*, etc. etc.).

Często Szopen używał, szczególniéj przy modulacyach enharmonicznych, przejścia nagłego z pedału forte do piano, które na fortepijanach Pleyela miało wdzięk, trudny do naśladowania wówczas na innych instrumentach. (Np. Pierwszy takt sola fortepianowego w Larghetto z Kon-

certu *F moll* (na nucie *es*); Polonez *C moll* (op. 40), przy powrocie do tematu *Tria* (N. 19); Mazurek *A moll* (op. 17) takt 8-my; Polonez *Cis moll* (op. 26) część 2-ga takt 9-ty i t. d.).

Bliższe o tém wskazówki zawiera odczyt następny, gdzie mówimy o treści duchowéj dzieł Szopena.

Obecnie dodamy tylko, że mimo uroczych efektów, wywoływanych w dziełach Szopena przez pedał piano, nie należy go nadużywać; że wiele miejsc zyskuje na prostocie, i nie znosi użycia żadnego nawet pedału. (Przykłady: Nokturn *F dur* (op, 15) część 1-a; część środkowa (3/4) w Andante spianato (op. 22) i t. p.).

Tak samo i pianissimo, będące tak pełném wdzięku w Szopenie, przez nadużycie nadałoby jego poematom cechę ckliwości, któréj one nie miały w jego własném wykonaniu.

Według tych to cennych tradycyj o jego grze, według wrażeń otrzymanych z gry jego uczniów, starałem się w mojéj wyobraźni utworzyć pojęcie o Szopenowskim ideale, którego rysy nieudolną dłonią kréślić się ośmielam. Pragnę szczerze, aby ta moja praca zachęciła osoby grające Szopena, do jeszcze dokładniejszych nad nim studyów, które z czasem, nie wątpię, dorzucą niejedno cenne spostrzeżenie do uwag, zawartych w niniejszéj rozprawce.

ODCZYT III.

Treść: Podstawy stylu Szopena.—Prostota. — Passaże i melismata. — Podobieństwo muzyki do mowy. — Odgraniczenie okresów i zdań. — Granie szerokiemi frazesami —Takt i rytm.— „La mesure, c'est l'âme de la musique".— *Rubato*.—Używanie pedałów: idealność, zwłaszcza przy przejściach enharmonicznych. — Nawet namiętność u Szopena nie jest szorstką. — „Graj jak czujesz!" — *Indywidualność i tradycya*. — Rozbiór Nokturnu *F moll*. —*Żal*. — Charakterystyka naszéj sztuki podług Wilczyńskiego.—Zakończenie.

Dotąd mówiliśmy głównie o szczegółach technicznych, właściwych grze Szopena i jego metodzie. Teraz wypada nam zajrzéć głębiéj w ducha, i według znanych już z pierwszego odczytu rysów, uzupełnić nasze w téj mierze wiadomości, zaczerpnięte również od osób z mistrzem zbliżonych.

Przedewszystkiém tedy, jak już wiemy, charakterem wybitnym i najogólniejszym, była tutaj ta *idealność*, która mu zjednała ów przydomek

Rafaela muzycznego, tak słusznie mu dany przez Heinego. Polegała ona na wysoce wydoskonalonéj formie, na subtelności cieniowania uczuć, na ogólnie szlachetnym i poetycznym nastroju. Ale nie była to jakaś idealność wiotka, blada i bezbarwna, bynajmniéj. Ów Rafael cierpiał i czuł silnie — i widzieliśmy już, że jego dzieła wiele bólów i wiele radości wyrażają; tylko, w przedstawieniu swych myśli — jak największego występku unikał hałasu i trywialności. Była więc w nim powściągliwość pewna, było usposobienie do delikatnych i powabnych odcieni, ale nie było ckliwéj czułostkowości, z jaką go nam nieraz wykonawcy przedstawiają.

Podstawą właśnie jego kierunku w muzyce był *styl szlachetny i szeroki*. Styl ten, rozumie się, że w dalszém rozwinięciu jego życia, stał mu się najzupełniéj indywidualnym; ale zarody jego we współczesnych mu i dawniejszych mistrzach dostrzegamy, i na nich to i Szopen swój styl wykształcił. Wiadomo, jak pilnie studyował Bacha; w Adagiach Beethovena znajdował również tę powagę i potoczystość myśli, którą tak pięknie sobie przyswoił. Nareszcie i w mniéj głębokich utworach z bliższéj mu epoki, a zastosowanych bardziéj do właściwéj charakterystyki instrumentu, napotykamy mnóstwo przykładów elegancyi, połączonéj ze szlachetnym spokojem i śpiewnością — dowodów dobrego smaku — które to wszystkie przymioty królują u Szopena. (Przykłady: Nokturny Fielda; 1-y Koncert tegoż; Etuda śpiewna Cramera [kajet IV, *D dur*] zupełnie zbliżona do stylu Koncertów Fielda; daléj Koncerta Hummla, oraz Andante z jego Fantazyi [op. 18] i t. d.).

Zasadą tego stylu jest prostota, unikanie affektacyi, a więc *zbytniego zwalniania i przyśpieszania* tempa. Warunek ten dla wszystkich kompozycyj Szopena niezbędny, szczególniéj jasno daje się wskazać przy studyowaniu zupełnie młodocianych jego dzieł (np. Koncertów), gdzie bogactwo i rozmaitość figuracyi łatwoby mogły sprowadzić kompozycyę do ckliwéj salonowości, gdyby nie szlachetna prostota myśli i jéj wykonania.

Takie zresztą pojęcie o dziełach Szopena, nietylko że zgodne jest ze wszystkiém, cokolwiek wiemy o jego cudownéj grze; ale jest oraz kluczem, który nam otwiera tajemnice jego twórczości i dozwala ocenić piękność wszystkich szczegółów w misternéj budowie dzieł jego. Naprzykład, że od jednego z najważniejszych zaczniemy: owe tak często się znajdujące pasażyki i melismata, nie są przecież czczą igraszką zwykłéj salonowéj, banalnéj elegancyi, jak np. u Herza; ale poetyczną obsłoną myśli, przezroczystą koronką, z po za któréj myśl główna zalotnie się uśmiecha i ku nam spogląda. To téż w wykonaniu ich głównie *to* pojecie odbijać się powinno. Najczęściéj taka fi-

gurka czyli gruppa z pewnéj liczby nut złożona, trafia się wtenczas, gdy myśl muzyczna jaka powtarza się parę razy—więc zrazu w skromniejszéj formie, a potém w coraz bogatszéj się przedstawia. Należy więc zowsze o tém pamiętać i nadawać tym różnym formom tejże saméj myśli, też same mniéj więcéj odcienia. (Np. porównaj Nokturn *Fis dur* (op. 15) takty 3-ci i 11-ty, a znów 11-ty z taktem 3-cim po powrocie pierwszego tematu. Albo Romans z Koncertu *E moll*, takty 13-ty i 54-ty; albo 31, 2, 3, 4-ty, z taktami 39, 40, 41, 42, albo w środkowym śpiewie z Impromptu *As* różne formy tematu z tonu *F moll*, i t. d.). Ta to właśnie jest przyczyna, dla któréj takie gruppy nie powinny być przy końcu zwalniane, ale najczęściéj przyśpieszane; albowiem zwalnianie nadawałoby im większą samodzielność, większe znaczenie, podnosiłoby je do rzędu oddzielnych całości lub zdań muzycznych—gdy tymczasem są one tylko cząstką zdania, i cząstką, która jak najprędzéj pragnie złączyć się z całością, jak strumyk wpaść do rzeki; lub też są nawiasem, którego szybkie przemknięcie większe robi wrażenie, od zbyt długiego na nim zatrzymania się i nacisku. Oto jeszcze kilka przykładów takich zdań zaczynanych wolniéj i przyśpieszanych przy końcu:

a) Nokturn *Es dur* (op. 9), takty: 16-ty 24-ty.

b) Larghetto z Koncertu *F moll* takty: 26-ty, 28-my, 30-ty, 40-ty, 75-ty, 77-my.

Zdania nawiasowe, po których trzeba się prześlizgnąć szybko i pianissimo:

a) Nokturn *As dur* (op. 32) takt 14-ty, 22-gi.

b) Nokturn *F dur* (op. 15) takt 28-y (toż samo drugi raz po powrocie tematu).

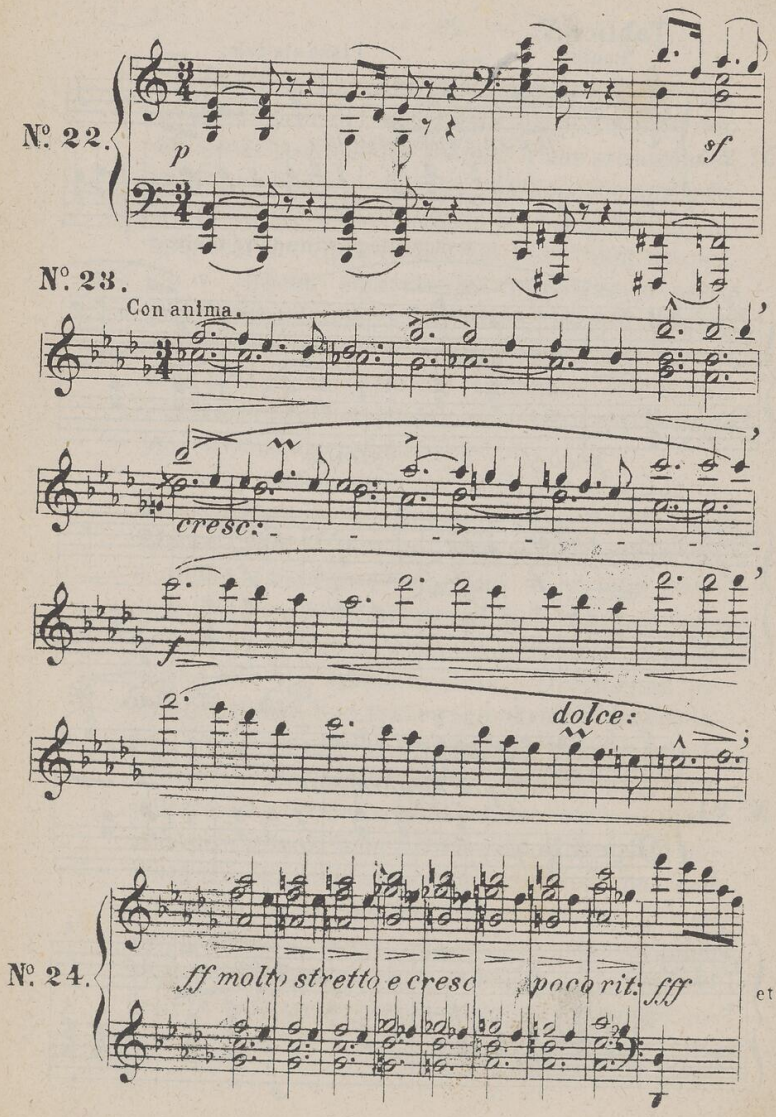
c) Nokturn *G moll* (op. 37) takt 36-ty—i t. d.

Tem pojęciem zdań nawiasowych i arabesków różnił się stanowczo Szopen od współczesnéj wówczas mody, która właśnie zależała na zwalnianiu przy końcu miejsc podobnych, i przeciążaniu ich kadencyami na wzór włoskich aryj. A przecież to pojęcie Szopenowskie jest nadzwyczaj racyonalne. W mowie ludzkiéj podobnież zdań nawiasowych nie wymawiamy głosem takim, jakim mówimy myśli główne; zostawiamy je—i słusznie—w cieniu. Zresztą cała teorya stylu, którą Szopen wykładał swoim uczniom, opierała się na téj analogji z mową ludzką, z deklamacyą, a więc zależała na właściwém *rozdzielaniu* zdań, na stosownem *przecinkowaniu* czyli zawieszaniu głosu, oraz na wzmacnianiu i ściszaniu, przyśpieszaniu i zwalnianiu, odpowiednio uczuciom, które twórcę dzieła wykonywanego poruszały. Streszczając te uwagi, nie dajemy wprawdzie nic bardzo nowego, zwłaszcza dziś, gdy Bülow tak wybornie przecinkowanie muzyczne w swych wydaniach określa; gdy nagrodzona na wystawie Wie-

deńskiéj książka pana Lussy: „Traité de l'expression musicale“ stanowcze na tę kwestyę rzuciła światło. Niemniéj jednak, u nas szczególniéj, rzadko w nauce muzyki spotkać się możemy z rozwinięciem racyonalném téj tak prostéj i pięknéj teoryi. Sprawiedliwość każe nam wyznać, że w „Ruchu muzycznym“ wydawanym przez Józefa Sikorskiego, spotykaliśmy się już dawniéj z podobnemi *lekcyami*, gdzie uwaga ucznia zwróconą przeważnie była na tajemnice deklamacyi i przecinkowania. Otóż prawidła te na następujących polegają podstawach:

Jeżeli okres muzyczny mniéj więcéj z 8-iu taków składać się powinien, tedy po 8-iu taktach nastąpi prawie zawsze owo zakończenie myśli, bardziéj stanowczo oznaczane w pisaniu przez kropkę (.), a które w sztuce muzycznéj również wymaga pewnego przestanku dłuższego, i zawieszenia lub też ściszenia głosu. Drobniejsze podziały takiego 8-io taktowego okresu—przypadające np. co cztery lub dwa takty, wymagać będą krótszych zawieszeń głosu, odpowiednich średniówce w wierszu, średnikowi lub kommie; przestanki te jednak będą bardzo ważne, bez nich bowiem muzyka staje się tylko szeregiem nut bez związku i logiki, chaosem niezrozumiałym, jakimby była mowa, wypowiedziana bez odpowiednich odcieni i zawieszeń głosu. Jeden drobny przykład tu wystarczy. Jeżeli weźmiemy znanego po-





wszechnie walczyka Szopena, *As dur* (op. 69), łatwo zauważymy, że myśl muzyczna rozszczepia się w nim naturalnie na cząstki (peryody) dwutaktowe, wskutek czego ostatnia nóta takiego peryodu musi być skrócona i ściszona (N. 20).

Jakże komicznego doznalibyśmy uczucia, słysząc tego walca granego tak naprzykład: (N. 21).

Z tych prawideł ogólnych wyprowadzał Szopen to zdanie, tę zasadę, którą najmocniéj zalecał uczniom swoim, a mianowicie: *aby nie grali małemi frazesami*, to jest nie zawieszali głosu na zbyt drobnych cząstkach myśli — lub téż nie rozciągali zbytecznie téjże myśli przez zwalnianie tempa, które śledzenie za jéj rozwojem utrudnia i uwagę słuchacza nuży. Jeżeli myśl jest krótka w Adagio np., to nieraz można ją zagrać wolniéj bez uszczerbku, niżeli gdy ta myśl jest złożoną z 4-ch lub więcéj taktów. Jeżeli np. weźmiemy Adagio z Sonaty 4-téj Beethovena *Es dur* (N. 22), w któréj każdy z czterech początkowych taktów stanowi cząstkę myśli niejako samodzielną, oczywiście możemy je zagrać w wolniejszym ruchu, niż np. Adagio z Sonaty Patetycznéj, gdzie myśl jasną i zrozumiałą staje się dopiéro po czterech taktach. Ileż razy podobnie wolno i nudnie słyszałem graną część śpiewną z Fantaisie-Impromptu (op. 66)! Słuchający jest wówczas w najwyższym stopniu podrażniony; frazes muzyczny się wlecze i zdaje się, że się nie skończy nigdy—tak trwa nie-

znośnie długo! — Oprócz tego, w tém cieniowaniu myśli zwracał Szopen wielką uwagę na niektóre szczegóły, których racyonalność praktyka wykazuje; np. nuta długa jest mocniejszą, krótka zwykle słabszą bywa — zupełnie tak jak w wierszowaniu są stopy. —Nuta najwyższa w melodyi, lub dyssonująca, także jest mocniejsza — i t. d.

Jako przykład przytoczymy część kantyleny ze Scherza *B moll*, w któréj wykazujemy nóty mocne i słabe, oraz frazowanie: (N. 23).

Więcéj przykładów nie podajemy, gdyż ilość ich mogłaby być bardzo wielka, a przedmiotu nie wyczerpać. Zamiast więc mnożenia bezużytecznego wskazówek empirycznych, radzimy każdemu z miłośników muzyki, aby studyował dziełko P. Lussy *) i według niezmiernie prostych i naturalnych tam podanych prawideł, starał się w każdéj danéj melodyi wyszukać: rozdział na okresy dłuższe i pojedyńcze zdania; w każdém zdaniu wyszukać nótę najmocniejszą, oraz naturalne spadki i wzmocnienia głosu. Praca ta będzie tém milszą, że okaże się nadspodziewanie łatwą i niesłychanie rozjaśniającą pojęcie ekspressyi muzycznéj.

---

*) Kompletny tytuł jest: „Traité de l'expression musicale.“ Paris. Heugel et Comp. 1874. p. Mathis Lussy. (Drugie wydanie—nie wiem czy ostatnie).

Całą tę teoryę zresztą radził Szopen opierać na prawach śpiewu, i doskonalić przez częste słuchanie wzorowego śpiewu włoskich artystów, którzy wówczas stanowili w Paryżu świetną plejadę.

Znakiem, za pośrednictwem którego określamy i dziś rozgraniczenie myśli muzycznéj, lub jéj cząstek, są łuki, które na nieszczęście jednocześnie oznaczają i legato. Być może, iż z czasem ten nasz wadliwy systemat zostanie zmieniony, i że będziemy, również jak w pisowni, oznaczali koniec okresu czyli kompletne zawieszenię głosu przez kropkę — drobniejsze zaś podziały za pomocą średników i przecinków. Szopen na łuki bardzo zwracał uwagę przy swych lekcyach— lecz na nieszczęście, w drukowanych jego dziełach nie wszędzie łukowanie zupełnie zadawalniająco jest oznaczone; (lubo w niektórych wybornie, jak np. Nokturn *As dur* [op. 32]). Koniec łuku więc oznaczał, co i dziś wszyscy zachowujemy, oderwanie ręki, a najczęściéj i ściszenie (Lussy—Bülow).

Wpatrując się daléj w tę charakterystykę stylu Szopenowskiego, przychodzimy do tego przekonania, zgodnego zresztą najzupełniéj z tradycyą, że gra *bez taktu*, albo właściwiéj *bez rytmu*—bynajmniéj nie powinna być podstawą wykonania dzieł Szopenowskich. Takt i rytm, są to wybitne warunki zrozumienia myśli muzycznéj—bez których takowa obejść się nie może. „La mesure c'est l'âme

de la musique", — téj zasady Szopen święcie się trzymał; a jakkolwiek w jego dziełach często spotykamy „*rubatö*", to wszakże można je raczéj nazwać wyjątkiem niż regułą, lubo jest ono tak bardzo charakterystyczne.

Główne zarysy myśli muzycznéj (z małemi wyjątkami) powinny być zawsze jasne i równe; dopiéro przy jéj rozprowadzeniu natrafiamy niekiedy na chwile, gdzie swoboda natchnieuia rozpiera niejako nawet tak ścisłe i niezbędne formy, jakiemi są podziałki taktowe. Takt ścisły jest nieraz głównym *warunkiem* owéj pięknéj Szopenowskiéj prostoty.

Lecz wspomnieliśmy o *rubato*—warto nad tym szczegółem się bliżéj zastanowić i określić, jaka jest tego wyrazu charakterystyka. — „*Rubare*" kraść, ztąd *rubato* — kradzionym sposobem, niby kradnąc takt. — Kto pierwszy użył tego wyrażenia w muzyce, nie wiem, ale nie jest prawdą, aby *rubato* przed Szopenem nie istniało.

Początkiem *rubato* jest zapewne nieregularne i swobodne zawieszanie głosu w śpiewie kościelnym gregoryańskim, który powstał nie z czego innego, tylko z przechowanéj tradycyi o śpiewnéj deklamacyi rapsodów greckich. Późniejsze *recitativo*, wprowadzone do muzyki Włoskiéj w wieku XVI-tym, również jako wskrzeszenie tradycyi staro-greckiéj — nie było podobnież niczém inném jak stylem *rubato*. Styl ten przeniesionym zo-

stał następnie do muzyki instrumentalnéj i odbija się już najwyraźniéj w „Fantazyi chromatycznéj" Bacha. W Beethovenie również są ustępy *rubato*, np. Trio *B dur* (op. 97), Adagio— takty 17 do 11 przed Finałem; Sonata fortepianowa (op. 106), Adagio. Zresztą w ogóle co do tych ostatnich Sonat Beethovena istnieje tradycya, że w wykonaniu ich autor wymagał pewnéj swobody pod względem tempa. Mendelssohn pisze w swoich listach, że to właśnie stanowiło nieporównany wdzięk w wykonaniu Sonaty op. 101, przez panią Dorotę Ertmann, któréj to dzieło Beethoven poświęcił.

W miarę jak muzyka zaczęła malować coraz częściéj burzliwe namiętności, lub różne chwiejne i nieujęte migotania uczuć, *rubato* stało się częstszém. Może go nikt z takim wdziękiem i tak swobodnie nie używał jak Szopen—ale ideę jego zaczerpnął jeżeli nie wprost od Bacha i Beethovena, to ze stylu recitatiwów wokalnych. Tak sobie naprzykład możemy wytłómaczyć *recitativo* wprowadzone do Larghetta z Koncertu *F moll*. W miarę rozwijania się w Szopenie coraz swobodniejszéj i śmielszéj twórczości, częściéj téż przychodziło *rubato* — tak że Szopen, który je w początkowych kompozycyach wskazywał, w późniejszych już uważał to za zbyteczne, pozostawiając domyślności wykonawcy odszukanie tych miejsc, gdzie *rubato* istnieć powinno.

Cóż to jest Szopenowskie *rubato?* — pytamy raz jeszcze? — „Jest to drzewo chwiejące się od wiatru, odpowiada Liszt. Między jego liśćmi migoce promień słońca. Ruchliwe odbłyski tego promienia—to gra *rubato*,“

Niektórzy uczniowie Szopena objaśniali mię, że *rubato* zależało na tém, aby lewa ręka grała w takt, prawa zaś igrała swobodnie z rytmem. „Lewa ręka to kapelmajster“ — mawiał w takich razach Szopen. Tak np. wykonywać można wiele ustępów w „Berceuse“ (np. od taktu 19 do 26, i w kilku innych miejscach). (Paganini podobnież grając passaże swoich Koncertów z towarzyszeniem orkiestry, kazał téj ostatniéj grać równo, a sam to się od niéj oddalał, to powracał). Ale po bliższém zbadaniu tego określenia, sądzę, że ono do niektórych tylko wypadków stosować się może. Jabym to nazwał „pół-rubato“. Ale przecież są w wielu kompozycyach Szopena miejsca, gdzie nietylko wiolin się chwieje, ale cały pień tego drzewa (że użyję porównania Liszta) niespokojnie się porusza, np. Polonez *Cis moll* (op. 26), część III-a, takt 9—14; nokturn *As dur* (op. 32), część środkowa; dość zresztą wspomnieć znane powszechnie Impromptu *As dur;* tu wszystko się chwieje od podstawy aż do wierzchołka, a jednak jakież to cudne i jak logiczne!

Moscheles o tém *rubato* mówi: „że gra Szopena *ad libitum*, która u wielu wykonawców jego

dzieł przechodzi w *beztaktowość*, u niego jest tylko czarującą oryginalnością wykonania.“

Z tego określenia widzimy, że nawet Szopenowskie *rubato* — *beztaktowością* nie było; idea rytmu, (a więc i iloczasu muzycznego) zupełnie straconą nie była, i wśród pozornych zmian i zawikłań jasno przeświecać musiała.

Owocem moich własnych (że się tak wyrażę) *doświadczeń* z rubatem są dwa następujące spostrzeżenia:

1° że określenie ścisłych prawideł Szopenowskiego *rubato* jest niemożliwe, gdyż na to potrzeba instynktu muzykalnego, intuicyi — słowem *talentu;*

2° że jednak każde *rubato* mojem zdaniem ma podstawę racyonalną i logiczną następującą:

Każda myśl muzyczna ma swe naturalne spadki i wzmocnienia głosu — naturalne również nieraz *przestanki* i *przyśpieszenia.* Otóż *rubato* jest niczém więcéj, tylko pewną przesadą tychże samych ekspresyjnych pierwiastków. Wzmacnianie i ściszanie głosu staje się większe — nuta długa przeciąga się jeszcze dłużéj — krótka jeszcze się bardziéj skraca. Tym sposobem powstaje w naszéj duszy obraz myśli muzycznéj niezmiernie żywy i poetyczny, ale najzupełniéj prawidłowy, co przy nauce podobnych ustępów, za niezmiernie ważną poczytuję wskazówkę.

Weźmy za przykład środkową część (*F moll*) tylokrotnie wspominanego Nokturnu *As dur*. Rzecz oczywista, że w pierwszym takcie możemy się zatrzymać dłużéj na najwyższéj nucie *F*, w drugim na *Des*. a za to przyśpieszyć możemy niektóre nuty późniejsze. To samo zrobimy w takcie 4-tym i 5-tym na *As* i *Des*. Toż samo jeszcze, lubo z większym naciskiem, większą że tak powiem przesadą, możeby zrobić przy powtórzeniu mocniejszém tegoż tematu w *Fis moll*, zwłaszcza w takcie 5-tym tego powtórzenia *). Tak samo wytłomaczyć się dadzą zmiany, zwolnienia lub przyśpieszenia innych taktów téj środkowéj części, która *cała chwiać się musi.*

Każdy, kto słyszał choć raz jeden podobny ustęp wykonany z należytém cieniowaniem przez kogoś z uczni Szopena np., przyzna, że w tém chwianiu się chwilowém rytmu jest wdzięk czarujący. Nie ulega wątpliwości jednak, że łatwo tu bardzo wpaść w przesadę; w tym ruchliwym stylu—i nigdzie bardziéj jak tu—nie sprawdza się to zdanie: „du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.“ Zresztą stosować to *rubato* należy raczéj do sztuk krótkich rozmiarem, a w sztukach dłuższych tylko rzadko i nie nadługo. Czy to z powo-

*) Zawsze *kradniemy* czas *mniéj ważnym* nutom, na korzyść ważniejszych.

du nadużycia téj swobody w takcie, czy z powodu nieoswojenia się owoczesnéj publiczności z tą formą stylu — jest jednak faktem, że koncert *E moll* wykonany przez samego Szopena w teatrze opery włoskiéj w roku 1833 z orkiestrą, nie zrobił wówczas dostatecznego wrażenia, co nawet na długo zraziło mistrza od koncertowych występów.

Oprócz tych wszystkich wdzięków dotknięcia, rytmu, stylu, prawdziwą specyalnością Szopena, jak już wspomnieliśmy, było użycie pedałów. Ile wrażeń mógł wywołać tym sposobem, ci tylko wiedzą, którzy go mieli szczęście słyszéć; my tylko z charakteru dzieł jego możemy wnosić o intencyach estetycznych, jakie za pomocą pedałów osięgać on zamierzał. Mojem zdaniem, jego Pedał *piano* nie jest bynajmniéj czułostkowością bezbarwną, ale właśnie nieraz warunkiem i symbolem owéj wysokiéj idealności, rozlanéj w jego dziełach tak wszechstronnie. Nieraz przy pedale *una corda* dają nam się słyszéć melodye prawdziwie niebiańskiego charakteru, które ducha naszego wysoko odrywają po nad znikomą ziemię, i kąpią go w eterze boskości. — Do takich miejsc zaliczamy: Trio w Preludyum *Fis dur*, w Walcu *Cis moll*, w Scherzu *H moll*, w Nokturnie *C moll*, i t. d.

Grając podobne ustępy, koniecznie przychodzi nam na myśl, że życie nie kończy się za grobem,

ale w przemienionéj i wyższéj formie daléj się rozwija; nawet śmieléj powiem: że bez wiary w nadziemskie ideały, takich ustępów ani pojąć, ani wykonaćbyśmy nie byli wstanie!

Podobna idealność objawia się u niego przy przejściach enharmonicznych, których odnalezienie i tak bogate użycie, znów można nazwać Szopena specyalnością! W ślad za nim i Schumann stworzył mnóstwo takich ustępów, gdzie dusza już wymyka się z więzów cielesności, i nagłym zwrotem strzela niejako wprost w niebo (np. Arabeska takt 89—104).

Jakkolwiek mogą dzisiejsi niektórzy koryfeusze krytyki estetycznéj zapatrywać się na ten kierunek idealny w sztuce, zdaje mi się, że on tylko jeden pozostanie na zawsze prawdziwym. Sztuka bez ideału nie jest sztuką, i nie ma prawa do téj nazwy. Może się zdawać przeciwnie w dzisiejszych czasach, przedstawiających epokę chwilowego tryumfu realnych poglądów nad idealnemi, — w czasach, gdzie młodość nie jest młodą, świętość nie jest świętą; gdzie światem rządzą formułki, a nie zasady. — W owéj epoce gdy wszyscy musieli być idealni, bo inaczéj nie pojmowano sztuki, musiały te pierwiastki odbijać się u wszystkich mistrzów.

Mówiliśmy już poprzednio, że nawet mowa silnéj namiętności u Szopena jest przeświecona tym promieniem ideału i nie razi swą jaskrawością; dla tego téż baczyć należy, aby uniesienie nie doprowadziło nas do uderzeń zbyt twardych i szorstkich. Nawet w takiém Scherzo *B moll* należy umiéć zachować miarę, aby na ostatniéj kartce nie wpaść w konwulsyjne miotanie się. — Najczęściéj tak się zdarza, że wśród największego *crescendo* i *accelerando*, gdy myśl muzyczna zbliża się do chwili stanowczego wybuchu, należy przez chwilkę zatrzymać się (*ritenuto*), aby niejako skupić całe swe siły do owego wybuchu. (Radzimy to zrobić w Scherzo *B moll* w miejscu następującém: [N. 24]).

Moglibyśmy z łatwością mnożyć nasze spostrzeżenia, stosować je do większéj liczby kompozycyj Szopenowskich, objaśniać jeszcze większą liczbą przykładów.—Lecz toby już nas zaprowadziło zadaleko. Ściśle mówiąc, w takim razie, należałoby już wszystkie kompozycye Szopena po kolei rozebrać jak najdokładniéj, oznaczyć w nich wszędzie wszystkie zwolnienia i przyśpieszenia tempa, wszystkie zmiany rytmu i t. d. Byłby to więc już prawdziwy *kurs*, mogący jedynie być użytecznym dla jakiegoś konserwatoryum, i przechodzący zakres dzisiejsze-

go naszego zadania. Myślą moją było jedynie zwrócić uwagę moich słuchaczy, na niektóre wydatniejsze rysy, duchowi ich dać niejako w tym kierunku pewne dążenie, mogące być pożytecznem do poznania jaśniejszego prawdy.

Dodam tu jeszcze uwagę Liszta:

„Wszystkie — mówi on — dzieła Szopena powinny być wykonywane z ową *kołyszącą się*, niepozbawioną *akcentu* i *prozodyi*, ruchliwością, któréj tajemnicę *z trudnością ten rozwiąże, kto nie miał sposobności jego samego często słyszéć grającego.*“

Smutną to istotnie jest rzeczą, że muzyk lubo w swych genijalnych dziełach zostawi nam martwą niejako, wypisaną literę swych nieśmiertelnych utworów, wszakże *tajemnicę* ich wykonania, to co stanowiło najwybitniejszą ich charakterystykę, najlepszą cząstkę swéj artystycznéj indywidualności—zabiera z sobą do grobu. Iluż z nas nie doznaje tego uczucia, słysząc o czarującéj grze i improwizacyi Szopena, z którą się osobiście spotkać nie było nam dano! Studjując jego dzieła, słuchając gry jego uczniów, zbieramy tylko powoli pojedyńcze rysy tego nieśmiertelnego ideału, które zapewne w całéj pełni przed oczyma ducha naszego już nie ożyje! *Indywidualność bowiem raz umarła, jest dla nas śmiertelnych straconą na zawsze!*

Mimo to sądzę, że drobna praca, którą się w téj chwili zajmujemy, nie jest bez pożytku, — i dla tego, jeszcze parę uwag dodać zamierzam.

Szopen nieraz słysząc bladą i bezbarwną grę młodych adeptów sztuki, wołał ze zgrozą: „włóż tu całą twą duszę! graj jak czujesz!“ Ważna to wskazówka, lubo trochę na paradoks wygląda. — Istotnie zasada: „graj jak czujesz“, stosowana fałszywie, doprowadza do wykoszlawienia myśli autorów, a wszczególności dużo złego robi samemu Szopenowi. Z drugiéj strony jednak niezaprzeczoną jest rzeczą, że wiele osób przez to tylko nie gra dość dobrze, że nie zadaje sobie pracy aby wejść głębiéj we własnego ducha i odkryć własne swe siły. Takim to zapewne uczniom, widząc ich opieszałość, Szopen udzielał tę radę, aby nie krępowali polotów swobodnych własnéj fantazyi, i nie lękali się uwierzyć w siebie i szukać prawdy estetycznéj na dnie serc własnych. Prawdy téj estetycznéj nie uważał on bowiem za martwą literę; nie stawiał nareszcie na wykonanie swych dzieł, takich surowych i ścisłych reguł, któreby określały dokładnie i bez możności zmiany, wszystkie a wszystkie drobiazgi; on starał się głównie o wytłómaczenie *ducha*. Był wprawdzie bardzo wymagającym czasem, gdy szło o jakiś ważny, zasadniczy szczegół; ale gdy widział, że duch ucznia rozbudzony tworzy sobie świat osobny, *samodzielny*, cenił tę samodzielność i—jak to

słyszałem z własnych ust jednéj z najznakomitszych jego uczennic, tak wówczas mawiał: „to nie jest tak jak ja gram, ale jest dobrze.“ Co więcéj—*on sam* nieraz rozmaicie grał swoje własne utwory, stosownie do chwilowego usposobienia, — i słuchający go, jednakowo byli oczarowani.

Czyżby to wszystko znaczyło, że prawda muzyczna nie ma stałego kriteryum, i że wszystkie uwagi jakie dotąd poczyniliśmy, cały skarb zresztą skrzętnie gromadzonéj *tradycyi*, był bezużyteczny? Nie zaiste; prawda *w ogólnych zarysach* jest jedna — ale wiele jest w tworzeniu estetycznem szczegółów, które pozostawiają się niejako indywidualności grającego; a nawet tam gdzieby się indywidualność zupełnie godziła z tradycyą, wtenczas tylko spotkamy prawdziwie piękne wykonanie, kiedy grający przez stosowne studya, oraz przez usposobienie ducha swego, tak przesiąkł cały tradycyą i duchem wykonanych dzieł, że takowe stały się już jego drugą naturą.

Dla objaśnienia, wskażę parę ogólnych przykładów, gdzie swobodne pójście za indywidualném poczuciem jest niezbędne.

Każdemu kto słyszał śpiewaną z intelligencyą jakąkolwiek piosnkę, posiadającą kilka zwrotek (kupletów), znaném to będzie, jak dalece w scharakteryzowaniu każdéj oddzielnéj zwrotki olbrzymią grę rolę indywidualność śpiewaka.

W pierwszym kuplecie będzie on spokojnym i poetycznie łagodnym — w drugim zadrgają żywsze uczucia miłości lub nienawiści — w trzecim może nastąpić jakiś wybuch gwałtowny, jakaś katastrofa nawet, a w ostatnim przyjść łzawa i cicha rezygnacya—wszystko na tę samą melodyę, którą może w razie potrzeby śpiewak opatrzyć stosownemi zmianami. Tak pani Viardot-Garcia naprzykład, z prawdziwie genijalném poczuciem odtworzyła trzy zwrotki sławnéj aryi Glucka: „J'ai perdu mon Eurydice.“ W pierwszéj zwrotce melodya ma charakter szlachetnego smutku i rezygnacyi — w drugiéj przychodzą jęki bolesne i szlochania rozdzierające duszę; w trzeciéj rozpacz ogarnia śpiewaka, śpiew idzie forte i z najwyższą namiętnością, a nawet tempo, dotąd powolne, zamienia się na Allegro.

To samo ma miejsce w niejedném nokturnie Szopenowskiém. — Ta sama myśl, powtarzająca się kilka razy, na przemiany jęczy, wzdycha, rozpacza lub się ukaja — autor zaś z konieczności bardzo ogólne tylko daje wskazówki.

Dla przykładu przytoczę znany nokturn *F moll* (op. 55).

Melodya główna, lubo prześliczna, powtarza się tu tyle razy, że powstałaby straszna monotonija, gdybyśmy nie wprowadzali tu częstych zmian charakteru. Zresztą było to już właściwością Szopena, że nigdy nie pozwalał téj saméj

myśli muzycznéj, dwa razy *tak samo* wykonywać. Cóż więc począć należy? Oto przedewszystkiém (wbrew teoryom Hanslicka, który mówi, że muzyka żadnych uczuć wyrazić nie jest w stanie), trzeba przez własną pracę duchową dojść do pojęcia *całości* utworu — stworzyć sobie o nim w duszy jakiś poemat, a wtenczas szczegóły przyjdą same, i ułożą się i ugruppują bez zbytniéj trudności.

Nokturn ów, przedstawia dla mnie np. tak wybitne cechy smutku, przechodzącego przez różne fazy, dochodzącego do najwyższéj rozpaczy i kończącego się ukojeniem nadziei, że ta idea z łatwością da nam klucz do odnalezienia szczegółów.

Wskutek tego pojęcia, téj myśli przewodniéj, wykonanie może być następujące:

Pierwsze dwa takty zagrajmy *piano*, smętnie i spokojnie; drugie dwa niech będą słabsze, niby echem skargi poprzedniéj; w trzecich dwóch taktach taż sama melodya przez wydatne *crescendo* wzniesie się do dość silnego *forte*, aby po tym wybuchu wezbranego uczucia, w takcie 7-m opaść napowrót do piano. Drugie powtórzenie pierwszych 8-miu taktów rozłoży się na następujące odcienia: dwa takty *pianissimo*, dwa mocniéj, daléj znów *forte* i *diminuendo*, ale większe jak za pierwszym razem. (Przy tém *forte*, czasem może być i trochę *przyśpieszenia*).

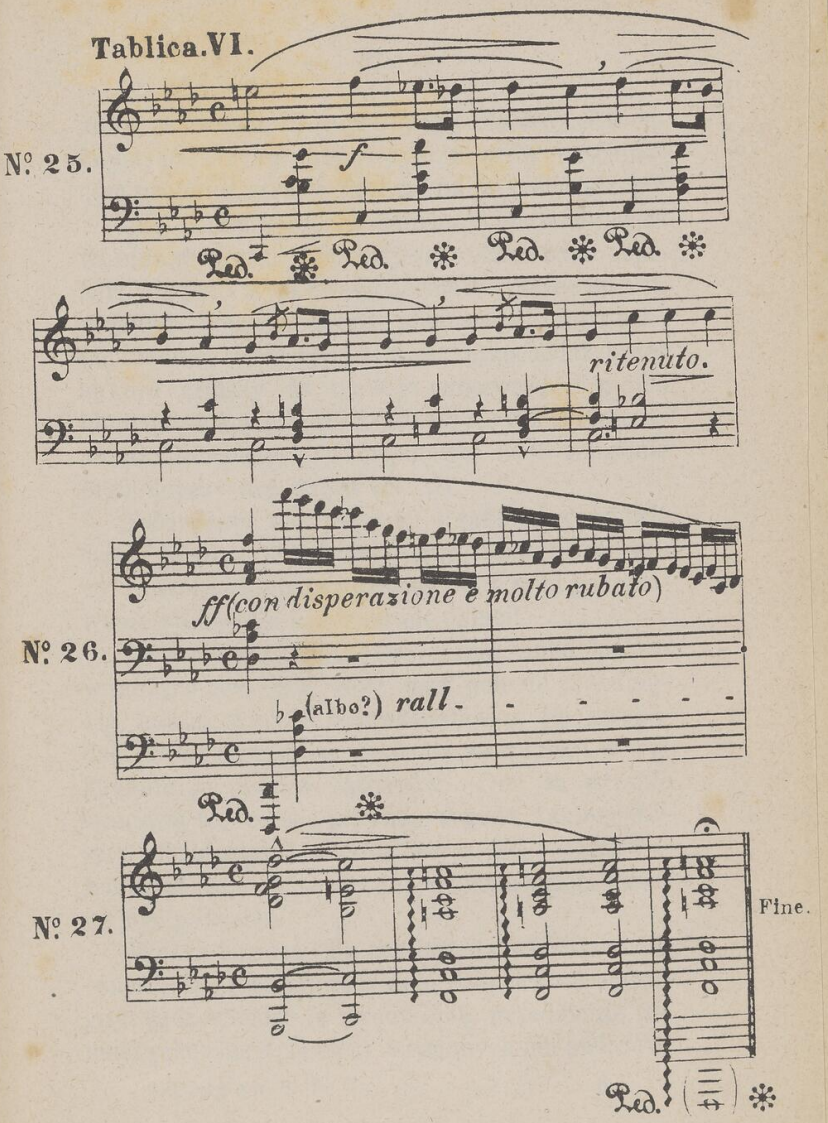
Część 2-ga (takt 16 i 17) zacznie się znów spokojniéj i z prostotą; wzniesie się przez *crescendo*, aż do górnego *F*, i opadnie w smętnym ucisku na dół — przyczém zwracamy uwagę na potrzebę rozgraniczania do pewnego stopnia cząstek zdania następujących: (N. 25).

Po melancholiczném *diminuendo* na trzech *C* powtarzających się, pierwszy motyw pocznie znów śpiewać rzewnie, acz niebardzo piano, po czém następujące jego *wzbogacenie* czyli fioriturka, zrobiona będzie *bardzo piano* i uroczo, daléj znów na krótko wybuchnie mocne *forte*, i *wielkie*, raptowne ściszenie. Dla czego raptowne? Bo żal i smutek *coraz silniéj przejmują duszę poety;* więc i drugi temat teraz odezwie się już przyciszonym, ledwie słyszalnym jękiem (np. *una corda*), i z tymże samym upadającym ze znużenia akcentem ściszy się i zwolni na owych trzech *C*. (Na drugiém z nich wolno tu zrobić nawet małą fermatę). Nastąpi jeszcze jedno powtórzenie motywu pierwszego; w tym ostatnim już prawie kuplecie streścimy w prędko po sobie idących kontrastach wszystkie dotychczasowe uczucia: poczniemy cichym, prawie namiętnym szeptem, i przez duże *crescendo* dojdziemy do wybuchu siły, stosunkowo wielkiego, i *już go nie ściszymy* w takcie ostatnim, ale od razu tymże samym mocnym tonem zaczniemy niespokojne *più mosso*. Tu już do poprzednich symptomatów smutku i żalu, przybywa rubato.

zdradzające coraz żywszą ducha rozterkę. przybywają mocne akcenta na trzymanych półnutach, i dość raptowne po nich uciszanie głosu. Po ośmiu taktach jednak ta burza się przycisza — pozornie wprawdzie tylko, — gdyż aby nie wpaść w trywijalne krzyki i miotania się, autor pisze *piano!* Ale już duch nasz, *nie będący panem siebie*, nie zatrzymuje się na pochyłości; *za to że gramy piano*, coraz przyśpieszamy tempo, (*choć to nie napisane*) coraz wzmagamy *crescendo*, aż w końcu przychodzimy do wybuchu szalonéj rozpaczy, w którym siłę dźwigamy do *fortissimo* (Szopen pisze tylko *F*): (N. 26)— *i rubato doprowadzamy do zenitu!!*

Lecz zważmy charakterystykę Szopena! Inny mistrz dałby się dłużéj unieść temu prądowi namiętności; Liszt by tu niezawodnie parę kart zapisał, tchnących tymże charakterem — a Szopen po tych dwóch taktach już się ukaja, już przez cudne i logiczne modulacye powraca do tematu pierwszego—i, znużony, *zrezygnowany* choć bolejący, na długiéj staje fermacie!

Tu.... koniec rozpaczy — temat pierwszy wraca, ale świetlany, promienny i spokojny (radzę grać tu *z najwyższą prostotą i prawie bez ekspressyi*) i potém w cudnych figuracyach, przypominających trochę poprzedni niepokój, duch wraca do równowagi,—aż uderzywszy *F* basowe (pedałowe, harmonicznie mówiąc), po kilku taktach staje się



znów wiernym, kornym synem Stwórcy, i w cudnym passażyku majorowym, niby w natchnionym pacierzu, strzela duchem aż w nieba stropy!

Oto.... niby koniec Nokturna. Ale to Szopenowi niewystarcza. On raz jeszcze chce nam objaśnić, streścić myśl swego poematu. Więc uderza naprzód bolesny akord minorowy, niby echo poprzedniéj rozpaczy, i wnet przechodzi przez akkord cichszy do tonacyi majorowéj, i w tém ukojeniu wiary i nadziei, wznosi się przez *crescendo* aż do mocnych—i organowo, iście religijnie brzmiących—arpeggiów (N. 27).

Takim jest ten poemat, — takiemi wszystkie dzieła jego! Tylko „miéj serce, i patrzaj w serce“; „szukajcie a znajdziecie“ — i trud poszukiwania stokrotnie każdemu się opłaci!

Lecz nietylko kupletowa forma, lubo bardzo w muzyce pospolita, daje nam pole do rozwinięcia naszéj własnéj indywidualności; jéj swobodne błyski przejawiać się mogą wszędzie, i w wykonaniu *wszystkich* mistrzów. One to właśnie stanowią to, co nas porywa w grze takiego Liszta i Rubinsteina; one są *twórczością*—a kto wykonywać chce wybornie, ten właśnie takim twórcą być powinien.

Ważną pomocą dla nas jest ta właśnie okoliczność, że jesteśmy rodakami Szopena.—Podczas gdy cudzoziemiec z trudnością przedzierać się musi przez las dziewiczy nieznanych mu światów,

my odrazu (np. w Polonezie lub Mazurze) natrafiamy na prawdziwą drogę. Przymioty zresztą jego muzy, jego chwiejność, pieszczotliwość, serdeczność, etc. są nam już wrodzone—i Szopen najczęściéj u swoich uczni cudzoziemskich bolał nad nieobecnością tego pierwiastku polskiego *). Oprócz tego należy nam jak najskrzętniéj zbierać wszelkie okruchy tradycyi, słuchać o ile się nam zdarzy, osób dobrze grających Szopena, *ale ich nie naśladować na ślepo*, tylko przetopić każdą kompozycyę w tyglu *własnego* ducha.

Jako wskazówkę, czém był, według nas, Szopen, pozwolę sobie przytoczyć parę ustępów ze znakomitego studyum p. Wilczyńskiego o Moniuszce, w którém autor nadzwyczaj trafnie określa charakterystykę narodowéj słowiańskiéj sztuki: „Baczmyż tedy, jakie są psychologiczne cechy naszéj staropolskiéj poetyczności. One są pełne charakteru, a wcale odmiennie wśród powszechnéj poezyi odbijają. Nie znaleźć tu podobieństwa do owéj romantyki germańskiéj, co z pośrodka ciemnych lasów, z otchłani mórz, z górskich gniazd się rodzi. Tam kraj się piętrzył

*) Pierwiastek ten, jak pisze Liszt, w chwili serdecznego wywnętrzenia się, określił Szopen jednym polskim wyrazem: „Żal“!

dzikim krojem natury, a fizyognomija jego sępiła się strasznym wzrokiem, nakazując milczenie, narzucając grozę duchowi ludzkiemu. To téż fantazya człowieka, snuła tu roje widzeń i zagajała potężne dramata. Ona sięgała do téj idealności oderwanéj, rozstrzelonéj, indywidualnéj, co jak siedzący na skalnem urwisku baron, czepia się szczytów i ostępów, co niepokojem i trwogą oddycha, a czarną chmurą na niebie zalega. Taką poetycznością napojone legendy germańskie; taka poetyczność podziwem i strachem przejęła duszę Rzymian, wstępujących zwycięzko w progi północnego barbarzyństwa. —

Spokojnie oddycha duch ziemi naszéj. Jemu przestronno w tym kraju lekko zarysowanym, gdzie ani skwar dopieka, ani dzikie echo pulsów człowieka nie powtarza. Tu czeladka swobodą żyje, bo jéj piersi nie gniotą zmory i fantasmagorye natury, jéj wrażeń nie czarują lazury nieba, nie porywają ogniste słońca promienie. Tu duszy nie wstrząsają zbyt silne krwi pulsacye, ani uwodzą zbyt rozpierzchłe marzenia. Więc wyobraźnia i uczucia są tu ześrodkowane, zbierają się u centrów, u saméj prawdy życia. — Ztąd ta szczerość uczucia w naszéj poezyi, która nic nie ukrywa, nic nie udaje; ztąd również ów jéj zapał ku sferom szlachectwa duszy, ku podniosłości idealnéj. Moce poezyi naszéj spoczywają w prostocie a rzewności uczucia, i w szlachetnéj podniosłości umysłu. Inną

znów cechą naszéj romantyki, jest nieporównana żywość wyobraźni.“

A daléj na str. 40-téj:

„Otóż głównemi znamionami, jakiemi styl sztuki naszéj odznaczyć się powinien, są: prostota i czystość. Jakie w ich dziełach piękna znaczenie?—Wystawmy sobie dwa arcydzieła: Jedno z nich uderza nadzwyczajną siłą rzeczy, podbija wrażenność i czułość bez oporu, niejako fatalnie. Tam idea spotęgowana wielką, głęboką indywidualnością mistrza. On nie naruszył prawdy, ale ją duchem swoim, niby prochową miną rozsadził, a wydał na jaw mocami umiejętności swojéj. W jego kompozycyi, układzie, w rysach i kolorycie, tkwi nadzwyczajny, niezwykły wyraz przedmiotu. Ztąd to z upływem czasu formuje się często w wyobrażeniach ta *nabrzmiała*, przesadna postać prawdy, którą umysłowi podała sztuka, a którą przerażeni racyonaliści do właściwych granic sprowadzić muszą. Patrz na obrazy Kaulbacha, słuchaj muzyki Wagnera, jakie tam siły olbrzymie pod względem form, kolorytów, cieniów i kontrastów. Hugonowska szkoła dramatu i Dumasowska romansu, odznaczają się w wysokim stopniu takowemi siłami. Zdaje ci się, że jesteś w świecie tytanów, że oglądasz czarnoksięzkie fantasmagorye ludzkości. To są wielkie style sztuki, niezmiernie dalekie od prostoty, których celem jest poetyczne potęgowanie

idei. — Teraz patrz na to drugie arcydzieło. Ono cię nie wabi, nie ciągnie ku sobie, jeno czeka, aż się uspokoisz, wejdziesz w siebie i przygotujesz ducha do artystycznéj komunii. Bo tu mistrz, lubo indywidualnie ideę w siebie wsiąknął, ale ją samą na pierwszym planie postawił, jéj nieuchwycone przymioty umiał genijuszem swoim uwydatnić. Dla tego, lubo przedmiot cię nie porywa, lecz im dłużéj z nim przestajesz, tém jaśniéj ukazuje ci się głębokość i wielkość idei. Możesz przez długie godziny patrzéć, możesz nieskończenie do dzieła powracać, a nigdy ono cię nie znuży; przeciwnie, zawsze idealną treścią myśl i serce wypełni, zawsze w niém coś nowego ze świata idealności odkryjesz. To styl prostoty—rzadki jak drogocenna perła—którym nacechowane produkcye trwają wieki, nie tracąc nigdy wartości. Bo jeśli w tamtych większa jest siła zewnętrzna, uzmysłowienie, to w tych cudownie z pod pióra, pędzla lub tonów, urasta siła wewnętrzna ideału; jeśli w tamtych uczestnik jest niewolnikiem mistrza, to w tych staje się istotą wolną, jego bratem po duchu. On się czuje być podniesionym do godności ucztowania przy stole pańskim, a jako wolny, szlachetnieje, staje się prawdziwym wielbicielem ideału, więc poetą i artystą. Styl taki wymaga prawdziwéj, nieudanéj głębokości uczucia, więc *nie podżeganych zapałów, nie buchających ogni*, lecz ducha religijnie spokojnego, poe-

tycznéj wyobraźni i delikatności uczuć. Czystość stylu w sztuce, daje jéj wartość podobną religii.“

Według mnie, określenie to naszéj poetyczności dotyczące, najzupełniéj daje się zastosować do Szopenowskiéj muzyki. Tam, jak już mówiliśmy, prostota i czystość stylu na głównym są planie. Pewne umiarkowanie i pewna godność w wyrażaniu najbardziéj rozpaczliwych lub gwałtownych uczuć — zawsze u niego są widoczne; czujemy, że ten człowiek jeszcze całego siebie nam nie wypowiedział (bo nie wypada się tak poniżać!), ale zostawił cząstkę ducha dla siebie. Zajrzéć nam do tego przybytku nie wolno—ale go czujemy i rozumiemy. On jest nieraz dziarskim i wesołym, a nigdy trywialnym; cierpi z prostotą, ale nie jęczy nikczemnie, jest pieszczotliwym, a nie cacka się sentymentalnie z uczuciem, i t. d. Ten pogląd daje nam klucz do Mazurków. Ci co w nich szukają dramatów à la V. Hugo, błądzą najczęściéj; ci co znają nasz lud i szukają u Szopena tylko odbicia tanecznéj trochę przysmętnéj lub dziarskiéj jego ochoty, są najbliżsi prawdy. (Np. Mazurek op. 33 n. 4, do którego Kornel Ujejski dostroił wiersz „Koniucha“ tchnący południową, włoską vendettą, nierównie zrozumialszym jest dla mnie, gdy go słyszę podłożonego pod słowa humorystycznéj poezyi jednego z artystów naszych, wyobrażającéj *kłótnię pijanego chłopa* ze swą magnifiką).

Powiedzieliśmy, że kobiety dotąd najlepiéj zdają się grać Szopena. Czy jednak to dowodzi, że był on tak zwanym *żeńskim genijuszem?* Nie, bynajmniéj. — Był — poetą. I to jego podobieństwo do kobiet, których dusza bardziéj od naszéj skłania się ku poezyi. One też łatwiéj od nas przejmują *delikatne* odcienia jego muzy, które my traktujemy czasem za szorstko. Jednak w silnych ustępach, kobieca dłoń najczęściéj nie wystarcza. Szopen należał zresztą do plemienia, które można by chyba dla tego nazwać żeńskiém, że bardziéj jest usposobione do kochania ludzi, niż nienawidzenia — do spokojnego i cichego, rodzinnego żywota, niżeli do wojennego rozgwaru. Jako syn tego plemienia, prawdziwym też jest on *chrześcijaninem*. Idea ta odbija się w życiu i dziełach jego — ona mu jedna współczucie i sympatyę. Był on—rzec można, *żeńskim* przez miłość i idealność, *męzkim* przez stalową energiję ducha—a zatém jednym z najpiękniejszych typów w życiu i sztuce.

KONIEC.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA NARODOWY BIBLIOTEKA

JAŚNIE OŚWIECONÉJ

Księżnéj Marcellinie z Książąt Radziwiłłów

CZARTORYSKIÉJ,

w hołdzie czci osobis
znakomitego talen
wdzięczności za
cenne

PROBNĄ T

