NOKTURNA i BALLADY
CHOPINA

STUDYUM JAKÓBA HUNEKERA

PRZEKŁAD Z ANGIELSKIEGO

MARYI FINKLÓWNY.

WE LWOWIE.
Główny skład w księgarni Gubrynowicza i Schmidta.
Z DRUKARNI E. WINIARZA.
1908.

15

o pol
151

NOKTURNA i BALLADY
CHOPINA

STUDYUM JAKÓBA HUNEKERA

PRZEKŁAD Z ANGIELSKIEGO

MARYI FINKLÓWNY.

Mieczysław Leszczeński

WE LWOWIE.
Główny skład w księgarni Gubrynowicza i Schmidta.
Z DRUKARNI E. WINIARZA.
1908.

BIBLIOTEKA INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWEGO
I.F.C.
820
c/1/323

NOKTURNA CHOPINA.

Nokturna Chopina są przeznaczone dla chwil mrocznych, samotnych rozmyślań. Wtedy ich ciche, tajemnicze tony — »*silent thunder in the leaves*«, jak spiewa Yeats — stają się tem wymowniejsze, i objawiają czułą poezyę i głęboki smutek ich twórcy.

Dlatego powinno się rzadko grać je przed publicznością, a nigdy wobec tłumu. Coś z delikatnego, tkliwego zapału i duchowych zalet Chopina ginie w większych przestrzeniach. W szczupłem gronie, i z pod palców subtelnego pianisty należy słuchać owych cudownych utworów, ażeby ich tajemniczy nocny urok odsłonił się przed nami. Wiele z nich to jakby muzyka en sourdine Pawła Verlaine w jego »*Chanson d' Automne*«, lub »*Le Piano que baise une main frêle*«.

Johna Fielda wymieniają poprzednikiem Chopina w nokturnach. Jasny styl tego ucznia

i przyjaciela Clementiego, piękne uderzenie i skończone wykonanie z pewnością podziwiał i naśladował polski kompozytor.

Jednak nokturna Fielda poszły w zapomnienie — ciekawy kaprys czasu — bo Field nietylko jest twórcą tej formy, ale tak w koncertach, jak i w nokturnach napisał zdrową i piękną muzykę. O Chopinie odzywał się z przekąsem, nie czując sympatyi dla jego melancholijnych dzieł. »To talent szpitalny« mruczał w wolnych chwilach od zapijania się winem, palenia fajki i prania bielizny — ostatni oszczędny zwyczaj przyjął od Clementiego.

Jest nieco prawdy w jego krytyce.

Chopin rzadko pogodny i wesoły, jest chorobliwo smętnym i żałosnym w wielu nokturnach. Te nocne fantazye najbardziej wielbione i podziwiane z jego kompozycyj z wyjątkiem walców, są z niektórych względów słabsze od innych utworów.

Jednak Chopin uszlachetnił formę poczętą przez Fielda, nadał jej dramatyczną siłę, namiętną charakterystykę, a nawet okazałość. Porównując nokturny Chopina z naiwnymi sielankowymi wzorami Fielda, wydają nam się pierwsze nadto obsypane klejnotami, czasem znów nadto ponure, nadto tropikalne, i posiadają egzotyczną woń kwiatów, pochodzących z ogrzewanych cieplarń, a nie świeżego zapachu ogrodowego kwiecia, hodowanego na wolnem powietrzu przez mniej poetycznego Irlandczyka. I Chopin jest tak

rozpaczliwie sentymentalnym w niektórych z tych kompozycyj. Nie wszystkie też przypadają do smaku teraźniejszej generacyi; zdają się cierpieć na anemię. Ale kilka z nich są pełne wzniosłego polotu; a sposób wykonania innych ponosi w znacznej części winę ich przesadnego sentymentalizmu. Więcej siły, szybsze pulsowanie tempa, a mniej omdlałego dogorywającego uderzenia uwolni je z zbyt ckliwego uczucia. Chopin lubował się w nocy i jej czułych tajemnicach, jak Robert Stevenson, a jego nokturna to prawdziwe twory nocne, niektóre o niespokojnej, narzekającej treści, inne widziane tylko z profilu, a wiele z nich szepcą z cicha w wieczornym zmroku. Przeważną ich część nazwano utworami kobiecej natury, pojęcie psychologicznie fałszywe.

Poetyczna strona mężów geniuszu posiada zwykle cechy kobiece, co prawda, w Chopinie ta żeńska nuta rozwinęła się do przesady, — miejscami stała się prawie histeryczną — szczególnie w tych nokturnach.

Szkoci mają przysłowie »*She wove her shroud and wore it in her lifetime*«. (»Utkała sobie całun śmiertelny i używała go za życia«). W nokturnach całun jest niedaleko, Chopin tkał go przez całe życie i używał czasami, ale nie zawsze, jak niektórzy sądzą.

Jeden z najelegijniejszych nokturnów jest pierwszy w *B-moll*. Jest pierwszy z trzech op. 9, a poświęcony Kamilli Pleyel. Mimo znacznie wyższej wartości, niźli jego

dwaj towarzysze, zażywa z niewiadomych przyczyn mniejszej popularności. Chociaż nie zgadzam się z tymi, co utrzymują, że w młodym Chopinie objawia się odrazu cały geniusz, jednak ten nokturn jest tak samo znakomitym, posiada struny namiętne, dramatyczne, melancholijne i słodkie, jak ostatnie jego dzieła. O nastroju czysto minorowym słucha się go najlepiej w szarych, posępnych chwilach duszy, w rozdwojeniu wewnętrznem; wtedy jego miękkie, jedwabne tony spływając w nasze uszy, przyniosą nam smętne ukojenie. Druga część w oktawach jest pełna nieokreślonego czaru. Jako melodya posiada nieśmiałą tkliwość i tajemnicze kwilenie kompozytora. Są tam przypływy i odpływy uczucia, a namiętność dochodzi do zenitu w kodzie.

Nokturn w *Es* jest wdzięczny, ale nie głęboki. Jednak gdy się go zagra z jasnem uderzeniem, wolnem od chorobliwego sentymentalizmu, nie jest wcale tak błahym, jak się zwykle wydaje. Jest w stylu Fieldowskim, a więc powinno go się grać jak to czynił Rubinstein, na sposób Fieldowski.

Hadow zwraca uwagę na »oddalone, niezrozumiałe modulacye« w dwunastym takcie, chromatyczne podwójne nuty. Wedle niego jest tam tylko jedna rzeczywista modulacya, »a reszta tylko tęczową grą kolorów o powierzchownem znaczeniu harmonijnem«.

Był to nokturn *Es*, który wywołał krytyczne oburzenie Rellstaba w „Iris«. Pisał o nim:

»Kiedy Field uśmiecha się, Chopin czyni grymas; kiedy Field wzdycha, Chopin jęczy; gdzie Field wzrusza ramionami, Chopin wstrząsa całem ciałem; gdzie Field dodaje lekkiej przyprawy dla smaku, Chopin wrzuca pełną garść gryzącego pieprzu. Słowem, jeśli cudowne romanse Fielda odbijemy w krzywem, wklęsłem zwierciedle oddającem niekształtnie ich delikatne kontury, otrzymamy utwór Chopina. Błagamy pana Chopina, by powrócił do natury«.

Rellstab powinien był dodać, że Field był często pospolitym, a Chopin nigdy nim nie był.

Raczej posłuchajmy zdrowego sądu J. W. Davisona, angielskiego krytyka i męża pianistki Arabelli Godard. O pierwszych dziełach Chopina pisał: »Pospolitości unika Chopin instyktownie, we wszystkich dziełach — zużytej kadencyi, lub trywialnej progresyi — bezmyślnego tematu lub oklepanego pasażu — powszedniej, melodyjnej przędzy, lub komunalnego sekwensu — zubożałej harmonii, lub niezręcznego kontrapunktu — nie znajdziesz w jego utworach, które odszczególniają się uczuciem o tyle niezwykłem, jak pięknem, obrobieniem zarówno samodzielnem, jak szczęśliwem; melodya zaś i układ harmoniczny są nowe, świeże, silne i uderzają zupełnie niespodzianymi czarami, leżącymi poza obrębem znanych dotąd rzeczy. Z każdym utworem Chopina wchodzisz niejako w jakiś cudowny kraj nietknięty jeszcze lu-

dzką stopą — niby trafiłeś na szlak, jakim dotąd nikt prócz niego nie szedł«...

Wdzięczna, kokieteryjna jest pierwsza część *H-dur* Nokturnu tego opusu. Namiętne intermezzo ma czysto Chopinowski, dramatyczny nastrój. Należy go grać *alla breve*. Koniec jest pełen efektu.

Nie przepadam za nokturnem *F-major* op. 15. Nr. I. To dzieło poświęcił Chopin Ferdynandowi Hillerowi. Ehlert wspomina o »ozdobnikach w tercyach, któremi Chopin owinął temat niby lekkiemi skrzydełkami motyla«, a potem omawia artystyczną wartość ozdobników, które można studyować z tak wielką korzyścią w muzyce Chopina. »Z natury rzeczy ozdobniki mają za cel upiększać piękno«. Muzyka Chopina »odszczególniająca się wytworną elegancyą, nie mogła obejść się bez ozdób. Ale z pewnością nie nabył ich u jubilera; tworzył je sam subtelnym zmysłem. On pierwszy osadził pojedynczą nutę dyamentowemi ściankami, i przetknął burzliwe fale własnych wzruszeń srebrnymi promieniami księżyca. W jego nokturnach są odbłyski jakoby dalekich gwiazd. Od tych mglistych, niebieskich klejnocików pożyczył niejedno. Nokturn Chopina jest udramatyzowanym ornamentem. Dlaczego sztuka nie miałaby przemawiać czasem i takim symbolem? W najbardziej uwielbianym nokturnie *Fis-dur* okazuje się główny temat w tak bogatem przystrojeniu, że nasuwa się myśl, że cały utwór ogranicza

się na formie arabeskowej dla wyrażenia jego poetycznych intencyj. Nawet część średnia zbliża się do tego, co nazwałbym tragicznym, stylem ornamentu. Tło myśli ukrywa się za gęstą zasłoną, ale zasłona także może być ozdobą«.

W innem miejscu pisze Ehlert, że nokturn *Fis-dur* jest nierozłącznym od szampana i truflów. Jest z pewnością wytworniejszym i dramatyczniejszym, niż poprzedzający w *F-dur*, który wyjąwszy środkową część w *F-moll* jest słabym, chociaż nie brak mu wdzięku.

Nokturn *Fis-dur* jest popularnym. »*Doppio movimento*« posiada dużo wyrazu, a cały utwór tchnie młodem życiem, miłością i życzliwością dla ludzi. Czytaj Kleczyńskiego. Trzeci nokturn, op. 15., jest w *G-minor* i zawiera przednią, malowniczą muzykę. Kullak nie przyznaje mu fantastycznego nastroju. Zamierający, znużony życiem głos u początku, i kościelna zwrotka chorału czy nie jest to fantastyczny kontrast! Ten nokturn mieści w streszczeniu wszystko, co Chopin rozwinął później w innym nokturnie tej samej tonacyi. Ale mnie się zdaje pierwszy potężniejszym — jego rysunek jest prostszy, więcej pierwotnym, koloryt mniej skomplikowanym, jednak tak samo bogatym i smętnym. O tym nokturnie powiedział Chopin: »Podług Hamleta«... ale zmienił później zdanie. »Niech zgadują sami«, zawyrokował mądrze.

Tłómaczenie Kullaka posiada konwencyonalną barwę. Twierdzi, że jest to żal za ukochaną, za utraconą Leonorą, z pociechą religijną w środkowej części »Dzwony« śpiewu kościelnego nie wnoszą ukojenia do duszy, zawierają mało pocieszającego pierwiastku, chociaż utwór kończy się w majorowym trybie. Przypomina to Poego »Ulalume«. Ten nokturn, to wykwintny poemat tonowy, z którego Rubinstein tworzył cuda. Naprzykład w czwartym takcie uderza się *F*, i przez dalsze trzy takty trzyma się tę nutę. Otóż rosyjski wirtuoz jakimś cudownym sposobem przydłużał dzwięk tego tonu. Tempo nokturnu jest nadmiernie powolne, a ten ton nie znajduje się w korzystnej pozycyi, ażeby pedał mógł mu wiele dopomódz. Jednak pod palcami Rubinsteina ten ton potężniał i malał i przyszedł spiewnie na *D*, jak gdyby fortepian zmienił się w organy. Podejrzywałem bezgłośną zmianę palców na tej nucie, lub zręczną grę pedału. Był to cudowny efekt.

Następny nokturn op. 21. Nr. I. jest arcydziełem. Z wyjątkiem być może *C-moll* nokturnu, ten utwór w ponurej tonacyi *Cis-minor* jest najwspanialszym wzorem tej formy. Kleczyński widzi w nim »obraz cichej weneckiej nocy, gdzie po scenie morderczej zamyka się morze nad trupem zabitego, i służy w dalszym ciągu za zwierciadło srebrnemu księżycowi«. To brzmi melodramatycznie. Willeby analizuje go z bakalarską gorliwością angielskiego organisty. Powiada, że akompaniament spoczywa »najczęściej na podwójnym pedale« i że to dzieło »stanowi szczyt sztuki, jeśli prostotę środków zalicza się do czynników wielkiej sztuki«. Szeroko rozprowadzona figura lewej ręki unosi delikatną chorobliwą melodyę, która drapie po nerwach. Od *più mosso* niepokój wzrasta i tutaj zwracam uwagę na Beethoveński charakter tego ustępu, ciągnącego się aż do zmiany tonacyi. Jest w nim zadziwiające stopniowanie przy oświetleniu słonecznem i świeżej ochocie w *Des* części, a potem po wznoszących się dysonansach śmiałe następstwo oktaw prowadzi znów do początkowych, gorączkowych żalów.

Kullak znajduje podobieństwo tego nokturnu do Meyerbeera pieśni »Le Moine«. Ta kompozycya dosięga wybujałych szczytów uniesienia. Jej psychologiczne naprężenie jest tak potężne chwilami, że graniczy z stanem patologicznym. Złowroga siła tkwi w tym nokturnie, który rzadko bywa oddanym z właściwą mu ponurą subtelnością. Henryk T. Finck ma słuszność twierdząc, że ten utwór »mieści w sobie większą rozmaitość wzruszeń i prawdziwszego dramatycznego ducha na czterech stronicach, niż niejedna opera na czterechset.

Nokturn w *Des* op. 27. Nr. 2, odznacza się bogactwem »delikatnych fioritur« jak pisze Karasowski. Zawiera w rzeczywistości tylko jeden motyw, i jest tkliwym

śpiewem dwóch młodych dusz, co jasno wypływa z przeważnego użycia dwóch głosów. Ten nokturn, który często można słyszeć w sali koncertowej, daje nam aż do przesytu seksty i tercye wypracowanej, ale monotonnej ornamentyki. Jednak jest to piękna, błagalna melodya, i harmonicznie bardzo zajmująca. Ciekawy szczegół a zwykle pominięty przez pianistów jest *crescendo* i *con forte* kadencyi. Temat, który okazuje się trzy razy, powinno się grać po raz pierwszy *piano*, następnie *pianissimo*, a ostatecznie *forte*. Ten utwór jest poświęcony hrabinie d'Apponyi.

Najlepszą częścią następnego nokturnu *H-dur*, op. 32. Nr. I. — jest koda. Napisana w *moll*, przedstawia jakoby kulminacyjny punkt tragedyi. Całe zakończenie, burzliwe reczytatywo, stanowi zupełne przeciwieństwo do marzycielskiego początku.

Następujący nokturn w *As* jest powrotem do Fieldowskiego typu, a początek przypomina tego kompozytora nokturn w *B*. Część w *F-moll* sięga do dramatycznych wyżyn, ale jako całość ten utwór nieco nuży.

Nie zachwycam się również zbytnio nokturnem w *G-minor* op. 37. Nr. I. Panuje w nim żałosny nastrój, a chorał nie zasługuje na baczniejszą uwagę. Tę część gra się zwykle za powoli, jak oświadczył Gutmann, uczeń Chopina, ponieważ kompozytor zapomniał oznaczyć tempa.

Ale nokturn w *G*. op. 37. jest pełen uroku. Malowany najeteryczniejszym pędzlem Chopina jest wolny od przesadnych wspaniałości nokturnu w *Des* a jego podwójne *seksty*, *kwarty* i *triolki* są przedziwnie eufoniczne. Drugi temat, zgadzam się z Karasowskim, jest najpiękniejszą melodyą, jaką Chopin kiedykolwiek napisał. Posiada zakrój barkarolli, i nadzwyczaj delikatne odcienia harmonicznych barw.

Pianiści grają zwykle pierwszą część za prędko, drugą za powoli, zmieniając tę poetyczną kompozycyę w etiudę.

Schumann pisał o tym opusie:

»Obydwa te nokturny różnią się od wcześniejszych przedewszystkiem większą prostotą dekoracyjną i spokojniejszym wdziękiem. Znamy zamiłowanie Chopina do klejnotów, świecidełek i pereł. Zmienił się już i postarzał: lubi jeszcze ozdoby, ale poważniejszego rodzaju, obok których dostojeństwo poezyi przyświeca tem wspanialszym blaskiem: Zaiste trzeba mu przyznać, że dzierży najsubtelniejszy smak«.

Obydwa numera tego opusu są bez dedykacyi. Powstały na wyspie Majorce.

Nieks pisząc o nokturnie *G-major* zaklina nas nie pozostawać długo w zdradliwej atmosferze tej Kapui — omamia zmysły i zabiera hartu duszy.

Kleczyński nazywa nokturn w *G-minor* »tęsknotą za krajem« a słynny nokturn w *C-minor* »opowiadaniem jeszcze większe-

go żalu w niespokojnem *recitando*; niebiańskie arfy« — ach! słyszę zgrzyt starej romantycznej maszyneryi — »wnoszą promień nadziei, ale nie posiadają dosyć siły, by uśmierzyć zranioną duszę... wysyłającą ku niebiosom okrzyk najsroższej boleści«.

Bezwątpienia, że nokturn *C-moll* posiada rozpaczliwe ustępy, ale Karasowski jest bliższym prawdy nazywając go »wspaniałym i wielce okazałym, wychodzącym poza ramy nokturnowego stylu, o potężnej środkowej części«.

Willeby znajduje go »chorobliwym i zbyt opracowanym«, a nawet Niecks nie sądzi, że zajmuje przedniejsze miejsce wśród towarzyszy. Jednak pozostaje niezbitą prawdą, że jest to ze wszystkich najszlachetniejszy nokturn. Szeroki w układzie, zdaje się miniaturą muzycznego dramatu. Domaga się wielkiego stylu, by oddać go należycie, a *doppio movimento* wzrusza dramatycznie. Zgadzam się zupełnie z Kullakiem, że zanadto ścisłe przystosowanie do oznaczonego tempa tej części wywołuje wrażenie »nieartystycznego pospiechu«, pozbawiającego ją jasności.

Kleczyński nazywa to dzieło »skruchą grzesznika«, i poświęca kilka stronic wytłumaczeniu tego tytułu. Lenz rozprawia bardzo zajmująco o tym utworze z Tausigiem.

Wspaniałym marszem pełnym okazałości jest drugi temat w *C*.





To dzieło stanowi odpowiedni pendant do nokturnu *Cis-moll*.

Obydwa posiadają charakter heroiczny, obydwa są wolne od ckliwości i należą do znamienitszego Chopina, Chopina rodzaju męzkiego.

Niecks podaje ciekawe spostrzeżenie: »Grając te nokturna — op. 48 — przypominały mi się słowa Schumanna. Zauważył, że środkowe szybsze części, które Chopin zwykł wprowadzać do nokturnów, są słabsze, niż ich początek. W tych nokturnach mimo, że środkowe części mają powolniejsze tempa, dawny sąd utrzymywał się; przynajmniej co się tyczy pierwszego nokturnu, którego część środkowa wyszczególnia się tylko pełną, dźwięczną instrumentacyą, jeśli można użyć tego wyrazu, mówiąc o instrumencie.

Środkowa część drugiego — w *Des, molto più lento* — jest o wiele piękniejszą; w niej spotykamy się znowu, jak w kilku innych nokturnach z progresyami akordowemi. Gdy Gutmann studyował z Chopinem ten *Fis-moll* nokturn, mistrz zrobił uwagę, że jej środkową część — *molto più lento* w *Des-major* — powinno się grać jak recytatywo.

»Rozkaz tyrana« — pierwsze dwa takty — tłómaczył, »a niewolnik prosi o łaskę«.

Opus 55, dwa nokturny w *F-moll* i *Es-dur*, nie zatrzymają nas długo.

Pierwszy cieszy się popularnością. Kleczyński poświęca całą stronę lub więcej,

omawiając jego wykonanie. Stara się urozmaicić powrót głównego tematu zapomocą odcieni — jak artysta śpiewak urozmaica zwrotki klasycznej pieśni. Są tam »okrzyki rozpaczy«, ale w końcu »błyski nadziei«. Kullak pisze o ostatnich taktach: »Chwała Bogu — cel osiągnięty!« Po długich wędrówkach w *minor*, czuje się ulgę, dotarłszy do tonacyi majorowej. Jest to ładny nokturn, o wytwornym smutku, jednak nie tworzy epoki.

Następujący nokturn »czyni wrażenie improwizacyi«. Posiada także zasługę niepowszedniości, bo rzadko go się słyszy. Te dwa nokturny są poświęcone pannie I. W. Stirling.

Opus 62, daje nam znów parę w *H-major* i *E-major*, poświęcone pani de Konneritz.

P ierwszy, Tuberoza nokturn, jest nikły, o chorobliwym, bujnym zapachu. Wznosząca się parcianka nut, która prowadzi tak niespodzianie na tonikę, zachwyca, a główny spiew posiada dziwny wdzięk, powiedziałbym owocowy wdzięk.

O skupionej harmonii jest obsypany bogatą ornamentacyą i hojną rozrzutnością trylów. Ten utwór — trzeci tej formy w tonacyi *H* — nie jest łatwym. Chociaż jego styl trąci wybujałością, zasługuje na cieplejsze uznanie, aniżeli wogóle zażywa. Mimo nieregularnego rysunku, jego liryzm ujmuje,

wzrusza, a część w *As* o wahających, lękliwych akcentach posiada dużo powabu.

Nokturn *E-major*, to poemat.

Jego pieśń, jest prawie deklamacyjna a wcale nie sentymentalna, jak Niecks chciałby w nas wmówić. Środkowa część jest niespokojna i namiętna, jak w *Fis-dur* nokturnie. To dzieło, nie okazuje wcale zmniejszenia twórczej siły lub lirycznej fantazyi.

Pośmiertny nokturn w *E-minor*, skomponowany w 1827, jest słabym i niezajmującym. Oprócz tego zawiera kilka modulacyj wcale nie Chopinowskich.

Świeżo odkryty nokturn w *Cis-minor* nie można nazwać odnalezionym skarbem. Jest niejasnym i zawiera dużo reminiscencyj.

Następująca uwaga pochodzi od londyńskich wydawców tego nokturnu, Ascherberg & Co.:

»Pierwsze pytanie, nasuwające się przy ogłoszeniu nowej pośmiertnej kompozycyi Chopina brzmi: Jaki dowód mamy jej autentyczności? Muzykom i dyletantom, którzy nie chcą uznać pięknego nokturnu w *Cis-moll* za istotne dzieło Chopina, zwracamy uwagę, że po pierwsze, oryginalny manuskrypt (którego facsimile znajduje się na kartce tytułowej) jest napisany powszechnie znanem własnoręcznem pismem Chopina, a po drugie, że tę kompozycyę, która jest uderzająco charakterystyczną, przyjął odrazu jako dzieło Chopina znakomity kompozytor i pianista

Balakireff i grał ją po raz pierwszy publicznie na koncercie, danym na cześć pamięci Chopina w jesieni 1894 w Żelazowej Woli, a później w Warszawie. Ów nokturn wysłał Chopin do siostry Ludwiki do Warszawy, w liście z Paryża, a skomponował go zaraz po wydaniu obu fortepianowych koncertów, w wieku młodzieńczym. List zawierał cytacyę z koncertu *F-moll* i krótką wzmiankę o pieśni, znanej pod nazwą »Życzenia dziewczyny« ulubionych utworów jego siostry. Istniało przypuszczenie, że manuskrypt nokturnu zaginął podczas rabunku w pałacu Zamojskich w Warszawie, przy końcu powstania w 1863 r. Ale w najnowszych czasach odnalazł się wśród papierów różnego rodzaju, będących własnością pewnego polskiego szlachcica, wielkiego kolekcyonisty. Syn owego szlachcica pozwolił p. Polińskiemu wyszukania sobie wśród tych papierów, czego sam zechce. Wybór p. Polińskiego padł na trzy manuskrypta Chopina, z których jeden, jest ów nokturn. List pana Polińskiego, tyczący się tego nokturnu jest w posiadaniu panny Janotówny«.

Czy jest to ten nokturn, o którym Tausig mówił swemu uczniowi Joseffy, że należy do »najlepszego okresu« mistrza, lub myślał on o nokturnie w *E-minor*?

Berceuse op. 57, przedstawia znakomity wzór sztuki muzykalnego ozdobnictwa. Jest zbudowany na tonice i dominancie w basie — tonicznej tryadzie, i septymowo dominantowym akordzie. Kołyszący, śpiewny temat

wznosi się nad owym *basso ostinato* i pozostają najcudowniejsze efekta. Rytm nie zmienia się nigdy w basie, a na tem jednostajnem tle ciemno-szarego nieba, tworzy kompozytor zadziwiającą wiązankę sztucznych ogni o jasnych i przyćmionych własnościach, ale wszystkie subtelne w pomyśle i rysunku. Modulacye od niebieskiej barwy gołębiego jaja do zieloności wody Nilu, mgliste i delikatne modulacye rozwijają się przed naszemi oczyma i na chwilę niebo jest zasiane drobnemi gwiazdeczkami, każda inaczej zabarwiona. W drobnym, chromatycznym obrębie uwięził Chopin nowe dysonansowe barwy. Jest to istny cud; a kiedy po dłuższym akordzie septymowo-dominantowym deszcz srebrnych promieni ustaje, ma się wrażenie, że cały utwór jest tylko cudowną marą, przedziwnem marzeniem w kluczu *Des*, ale zarazem apoteozę rakietniczej koloratury.

Niecks cytuje Aleksandra Dumasa, syna, który nazwał Berceuse »muzyką przytłumioną«, ale podaje zarazem porównanie do tureckiej kąpieli, czem obraża nasze uczucie.

Barkarolla, op. 60, wyszła w wrześniu 1846, i jest znowu utworem o wzniosłym polocie i świetnem opracowaniu. Niecks tak pisze:

»Pewnego dnia Tausig, słynny fortepianowy wirtuoz, obiecał Lenzowi zagrać Chopina barkarolę, mówiąc:

»Jest to utwór, którego nie należy grać

wobec więcej jak dwóch osób. Lubię to dzieło, ale gram rzadko«.

Lenz studyował barkarolę, ale nie podobała mu się — zdawała mu się za długim utworem w nokturnowym stylu, figuracyjną wieżą Babel zbudowaną na wątłym fundamencie. Ale uznał, że się pomylił, a słuchając ją w interpretacyi Tausiga, oświadczył, że wirtuoz wlał w te »dziewięć stronic denerwującej muzyki jednego i tego samego rytmu, o długim oddechu, tak wiele powabu, tyle ruchu i zajmującej akcyi, że żałował, dlaczego utwor nie jest dłuższym«.

Tausig pojmował barkarollę w sposób następujący:

»Dwoje osób wchodzi w grę; jest to scena miłośna w zacisznej gondoli; powiedzmy że takie *mise-en-scène* jest symbolem schadzki miłosnej w ogóle«.

Chopin wyraża to w tercyach i sekstach; dualizm dwóch nut — osób — utrzymuje się przez cały utwór; wszystko jest dwugłosowe, przemawiają dwie dusze. W modulacyi *Cis-major* — oznaczonej *dolce sfogato* — są całusy i uściski! To rzecz jasna!

Gdy po trzech taktach introdukcyi temat »lekko kołyszący się, okazuje się w czwartym w basie solo, ten temat jest mimo to użyty przez cały utwór tylko jako akompaniament, a na nim rozwija się dwugłosowa kantylena; w ten sposób mamy nieprzerwany, tkliwy dyalog«. Barkarolla jest to nokturn malowany na dużem płótnie, z szerokim rozmachem. Ma koloryt włoski miejscami — Schumann powiedział, że melodyjnie »opiera się niekiedy Chopin nad Niemcami o Włochy« — i jest mistrzowskiem dziełem w malowaniu drgającego tkliwego miłosnego uczucia. Mnie zdaje się, jakoby tęsknem zawodzeniem za minionemi wspaniałościami królowej Wenecyi. Tę barkarolę poświęcił Chopin baronowej Stockhausen.

Oto chronologiczny spis nokturnów: Op. 9, trzy nokturna, styczeń 1833; op. 15, trzy nokturna, styczeń, 1834; op. 27, dwa nokturna, maj 1836; op. 32, dwa nokturna, grudzień 1837; op. 37, dwa nokturna, maj 1840; op. 48, dwa nokturna, listopad 1841; op. 55, dwa nokturna, sierpień 1844; op. 62, dwa nokturna, wrzesień 1846. Jest jeszcze jeden nokturn skomponowany w 1828, a wydany przez Fontanę z liczby opusu 72. Nr. 2, i świeżo odkryty nokturn *Cis moll*, który Szopen skomponował w młodości.

To uzupełnia listę nokturnów, ale idąc za przykładem formalnego grupowania Nieksa włączyłem Berceuse i Barkarollę, bo należą charakterem i poetyczną treścią do nokturnów.

BALLADY CHOPINA.

W. H. Hadow powiedział kilka trafnych rzeczy o Chopinie w »Studies in Modern, Music«. Jednak, nie możemy się zgodzić bez zastrzeżeń na jego zdanie, że »w budowie dzieł jest Chopin dzieckiem bawiącem się kilkoma prostymi wzorami, a prawie bezradnym, gdy wznosi się po nad niemi; w połączeniu fraz jest mistrzem, a jego przedziwną czystość stylu należy zaliczyć do nabytych skarbów sztuki«. Chopin więc, wedle Hadowa, nie jest twórcą wspaniałych rymów, ale poetą drobnych szkiców, wykwintnej frazy. Nie zgadzam się z Hadowem. Do zbiorowych klasycznych form muzycznego organizmu czuł Chopin mało pociągu, mimo to napisał dwie części fortepianowej sonaty, znakomitej wartości — pierwsza połowa sonaty *B-moll*. Co prawda przenosił nad nie wyidealizowane formy taneczne; Polones,

Mazurek i Walc istniały przed nim, ale Ballady nie było. W niej nie jest naśladowcą, ale twórcą. Ballady nie związane powierzchownie, ale ścisłej organicznej budowy, jaśnieją geniuszem i przedstawiają istotną jedność formy i wyrazu, i są zwykle w sześciu-ósemkowym i sześciu-ćwierciowym takcie

Niecks twierdzi, że »żadna z kompozycyj Chopina nie przewyższa w mistrzowstwie formy, piękności, i poetycznej treści, ballady. W nich dosięga kompozytor szczytu potęgi jako artysta«.

Mnie się przypomina zawsze Andrzeja Langa „*The thunder and surge of the Odyssey*“ gdy słucham *G-minor* ballady. Wiolonczelowe tony larga z bezgłośnem zawieszeniem, zatrzymują nas przez chwilę w przedsionku świątyni »Piękna« Chopina. Potem poczyna się legenda, opowiedziana jego najbardziej marzycielskim sposobem. Jak w fantastycznych baśniach i gnomach, ta ballada objawia zdumiewające i cudowne rzeczy. Jest tam smukła lilia w fontannie, bijąca pokłony słońcu. Fontanna spływa w miarowej jednostajności, a jej śpiew powtarzają różowe usta dziewczyny o smukłych biodrach i płomienistych oczach — i tak snułbym wam długą bajkę o tem, co słyszę w balladzie i wzbudziłbym w waszej duszy przestrach lub podziw. Do tego rodzaju kompozycyi można przypiąć jakikolwiek program, nawet błahą bajkę o niemuzykalnym An-

gliku, błagającego Chopina o nauczenie go tej ballady.

Że Chopin miał program i to ściśle określony, nie można o tem wątpić, ale jako światły artysta nie wskazał go nam wyraźnie. Gdy w Lipsku, opowiada Karasowski, Schumann spotkał się z Chopinem, mistrz zwierzył mu się, że do tworzenia ballad pobudziły go poezye rodaka, Adama Mickiewicza. Prawdziwy styl naracyjny wyróżnia tę balladę o symetrycznej budowie, najduchowniejsze, najśmielsze dzieło Chopina, wedle Schumanna.

Ludwik Ehlert tak pisze o tych czterech balladach:

»Każda z nich różni się zupełnie od towarzyszek, a mają tylko jedną rzecz wspólną — romantyczną treść i wzniosłe motywa. Chopin nie opowiada w nich o czemś, co istotnie doświadczył, ale o rzeczach niebywałych, powstałych w najskrytszych tajnikach jego duszy, co pożądał, wymarzył. Ballady zawierają z pewnością potężny element narodowych uczuć palący ból z powodu klęsk ojczystego kraju; jednak nie okazują swej myśli z taką pozytywną jasnością, jak to się dzieje, naprzykład w sonacie Beethovena gdzie często pchają się nam słowa na usta«.

Czy znaczy to, że Chopin nie był takim realistą, jak Beethowen? Ehlert jest jednym z najsympatyczniejszych niemieckich komentatorów Chopina, jednak nie zawsze

ocenia słusznie wybitnych czynników jego sztuki. Tylko Słowianin pojmuje w zupełności Chopina. Ale te ballady dotykają bliżej świata ogólnego, aniżeli którekolwiek inne z jego dzieł. Należą tak samo do całego świata, jak do Polski.

Ballada *G-minor* podług »Konrada Wallenroda« jest logiczną, organicznie spojoną, o szerokiem założeniu kompozycyą. Najściślejszy paralelizm panuje w układzie tematów. Drugi temat w *Es* jest zachwycającym co do rysunku, barwy i uczucia. Powrót pierwszego tematu w *A-minor*, i nagła odpowiedź w *E* drugiej aryi świadczą o poczuciu Chopina dla organicznej jedności. Jednak takiego rozwinięcia tematu jak w ścisłych cyklicznych formach, nie ma wcale. Po kadencyi zbudowanej na figurze o wahającej tonalności wynurza się temat przypominający walca, i cieszy się motylkowatym, kapryśnym bytem. Jest to ustęp czarujący. Biegniki eterycznego charakteru, prowadzą znów do drugiego tematu, rozszerzonego i traktowanego z dużym rozmachem. Pierwszy pytający temat powtarza się, a po nim, jak huk grzmotu, opada nas burzliwe presto. Na tych dwóch stronicach rozwinął kompozytor dynamiczną energię o prawie przerażających barwach. Jest to gorąca walka wzruszeń o męskiej, namiętnej sile. Nazwałem to presto gdzieindziej »a whirlwind«.

Przypominam sobie Pachmanna — wytrawnego interpretatora niektórych utworów

Chopina — grającego tę kodę piano, pianissimo i prestissimo. Odmienny efekt działał dziwnie drażniąco na nerwy, i przypomniał mi huragan, na który patrzałem niegdyś odwrotną stroną lunety. Stosując się do swych zdolności, rosyjski wirtuoz miał zupełną słuszność: jego siła nie starczyła na kolosalne forte, i dlatego naśladując Chopina, wziął na wywrót odcienia. To przypomina słowa Moschelesa o grze Chopina:

»Jego piano jest takie wychuchane, że nie potrzebuje użyć silnego forte dla wywołania pożądanego kontrastu.

Ballada *G-minor* wyszła w czerwcu 1836, i jest poświęcona baronowi Stockhausen.

Ostatni takt introdukcyi, był powodem sporu. Gutmann, Mikuli, i inni uczniowie oświadczają się za *Es*; Klindworth i Kullak użyli go: Ksawery Scharwenka daje *D* w wydaniu Augenera. Że nie ma słuszności, swiadczy dokładnie układ kompozycyi. Nawet Willeby, który osobiście woli *D*, sądzi że Chopin napisał *Es*, i cytuje podobny efekt dwadzieścia ośm taktów później. Mógł dodać, że cała kompozycya zawiera podobne przykłady — zobacz pierwszy takt walcowego epizodu w basie. Niecks pisze:

»To dysonansowe *Es* można nazwać najbardziej wyróżniającą się nutą tonalną całego poematu. Jest to pytająca myśl, która niby nagły ból przenika ducha i ciało«.

Ale istnieje jeszcze inne, bardziej po-

twierdzające świadectwo. Ferdynand von Inten, pianista z Nowego Yorku, widział oryginalny manuskrypt Chopina w Sztuttgardzie. Ten manuskrypt był własnością profesora Leberta, (Levy), od tego czasu zmarłego, a w nim znajdowało się sporne *Es*. To świadectwo wystarcza. I rzeczywiście *D* ogałaca takt ze wszelkiego znaczenia. Jest suche, bezbarwne.

Kullak daje 60 na pół nutę w moderato. Na trzeciej stronicy w trzecim takcie użył *F* w górze. Tak samo czyni Klindworth, chociaż *Fis* można znaleźć w niektórych wydaniach. Na ostatniej stronicy drugi tekst, pierwsza linia, Kullak pisze pasaż poczynający się od *Es* w ósemkowych nutach, Klindworth w szesnastkach.

Zakończenie ballady jest świetne, pełne wspaniałych, błyszczących gam i jaskrawych, oktawowych progresyj. «Powinno natchnąć poety do napisania słów do niego«, powiedział Robert Schumann.

„Najrzewniejsza rzecz, jaką Chopin napisał, jest bezwątpienia baśń w balladzie *F-major*. Widziałem dzieci porzucające zabawki, by przysłuchiwać się jej. Robi wrażenie pięknego opowiadania, zamienionego w muzykę. Ta czteregłosowa część posiada tyle niewypowiedzianego uroku, zdaje się, jak gdyby ciepłe wiosenne powiewy poruszały listki palmowych drzew. Co za słodkie uczucia ogarniają zmysły i serce!«

I jak trudno pisać o Chopinie, chyba w słowach namiętnego uwielbienia!

Ludwik Ehlert, romantyk co do uczucia, a klasyk w teoryi, jest autorem poprzedzających uwag.

Druga ballada, chociaż poświęcona Robertowi Schumannowi, nie wzbudziła u niego pierwszorzędnego zachwytu.

»Mniej artystyczne dzieło, jak pierwsza ballada, ale taksamo fantastyczne i intellektualne. Zdaje się, że namiętne epizody dodał kompozytor później. Przypominam sobie doskonale, że gdy Chopin grał mi tę balladę, kończyła się w *F-major;* teraz kończy się w *A-minor*«.

Willeby twierdził, że ta ballada jest w *F-moll*. W rzeczywistości jest w tonacyi *F-major — A-minor*. Psychologia rzadko zawodziła Chopina. Zakończenie w *A-major* zepsułoby liryczny nastrój tego cudownego, tonowego poematu, napisanego, jak Chopin przyznał, pod bezpośredniem wrażeniem ballady Adama Mickiewicza »Świteź«.

Willeby zgadza się z zdaniem Schumanna, co do niższego znaczenia tej ballady od jej poprzedniczki. Niecks sprzeciwia się temu, pytając całkiem słusznie, jak »dwie zupełnie różne rzeczy można porównać i ocenić w ten sposób". W rzeczy samej jest to rzecz niemożliwa. »Druga ballada zawiera muzykę, wcale nie pośledniejszą od pierwszej«, pisze Niecks dalej. »Cóż może być piękniejszego nad prostą melodyjną przędzę

początkowej części? Pochodzi bezwątpienia z magazynu ludowych pieśni. Wtargnięcie nagłe presta zdumiewa i zdaje się nie wiązać z poprzedzającą częścią; ale co słyszymy po powrocie tempa primo — rozwinięcie tej prostej melodyi, lub raczej rozmyślania nad nią — usprawiedliwia obecność presta. Powtórne pojawienie się presta prowadzi do pospiesznej, niespokojnej kody w *A-minor*, która kończy się w tej samej tonacyi i pianissimo z kilkoma taktami prostej, pogodnej nieco przyćmionej początkowej pieśni«.

Rubinstein lubiał bardzo tę drugą balladę. Oto, co oznaczała wedle niego:

»Czyż jest to możliwem, żeby interpretator ballady nie odczuwał potrzeby obrazowania słuchaczom — nieszczęsnego losu polnego kwiatka, uniesionego przez silny wicher, daremnego oporu biednego kwiecia, burzliwej walki wichru; gorącego błagania kwiatka, którego łamie w końcu szalona potęga wichru; a parafraza — kwiat polny, wiejska dziewczyna, a napastliwy wicher, zakochany rycerz«.

Po spokojnem andantino tworzy namiętne presto niespodziankę dramatyczną i działa gwałtownie. Epizodyczna natura tej ballady jest owocem esoterycznego usposobienia kompozytora. Pełna poezyi, tajemnicza baśń tego utworu posiada cenne przymioty — jak drugie Impromptu w *Fis* — wielkiej improwizacyjnej sztuki. Uderza nie-

spodzianemi, ale wcale nie fantastycznemi przejściami. Kolor tonalny zmienia się często, a odmienne temata tworzą odpowiedni kontrast.

Ta ballada powstała na wyspie Majorce, kiedy kompozytor czuł się silnie rozstrojonym na ciele i duszy.

Chopin oznacza drugą część presto con fuoco. Kullak daje tej części liczbę metronomu 84 na ćwierć, a początkowej części 66 na ćwierć. Znaczy także bardzo słusznie crescenda w basie przy pierwszym tematycznym rozwoju.

Pragnąłbym, aby drugą balladę grano częściej publicznie. Tymczasem zaniedbują ją zupełnie dla trzeciej w *As*, mającej za sobą, jak Ehlert powiada, głos narodu.

Ballada *As-dur* »Świtezianka« Mickiewicza, która wyszła w listopadzie 1841, jest zanadto dobrze znaną, ażeby ją analizować. Stanowi ulubiony utwór fortepianowych uczenic, widzących w niej tylko wdzięk i wytworność.

»W tej balladzie odzwierciedla się przedewszystkiem wykwintny, utalentowany Polak, obracający się w najdystyngowańszych kołach francuskiej stolicy«. Tak mówi Schumann.

I rzeczywiście, ta ballada jest arystokratyczną, wesołą, pełną dowcipu i wdzięku, ale jeszcze czemś więcej. Nawet w najpogodniejszych ustępach, przebija subtelna ironia, dowcipne przemówienie obok poważniejszych

i namiętniejszych uczuć. Owe łamane oktawy, wprowadzające w każdym takcie drugi temat z jego ponętnem rytmicznem wahaniem, co za ironiczno-żartobliwy przyczek zadają wyobraźni!

Zalotny wdzięk — jeśli rozumiemy przez ten wyraz owo na pół bezwiedne figlowanie z potęgą, która zachwyca i rozpłomienia — zdaje się być treścią tej ballady.

»Jest to trudne zadanie opisać swobodne przejścia, pełne niewypowiedzianego uroku, z jakim maluje grę miłośną. Komu nie przyjdzie na myśl słynne miejsce w balladzie *As-dur*, gdzie prawa ręka podejmuje lotne ósemki po trzymanym akordzie sekstowym w *As*? Czyż zmieszanie zakochanej możnaby oddać przedziwniej jak owem milczeniem i wahaniem«.

Ehlert widzi w tej balladzie obraz balowej sali, jaśniejącej karnawałowem blaskiem, z obowiązkowem wyznaniem miłośnem. Jednak epizody tej ballady nie zgadzają się z szerszym programem, i nic ponad psychiczne uczucia nie należy w nich szukać. Co za cudowne ustępy, następują po wymienionym pasażu, jeden po drugim, nim dochodzimy do bardziej ponurego nastroju w *Cis minor*! Niecks zachwyca się nad pomysłem i charakterem tej kompozycyi, »w której Chopin okazuje się przeważnie w pieszczotliwem usposobieniu«.

Swoboda, jaką tchnie całe dzieło, świadczy, że Chopina nie krępowały szersze formy.

W tej muzyce jest dużo księżycowego, ale i słonecznego blasku. Odszczególnia ją zalotność i słodkie zadowolenie.

I kontrapunktyczny talent wychodzi na jaw w tym utworze. Jednak Chopin podaje swą wiedzę dyskretnie; nie przygniata nas nią. Przywrócony pedał dominantowy w *Cis minor* części wraz z wspaniałą kodą zdradza wielkiego mistrza.

O czwartej słynnej balladzie *F-minor*, poświęconej baronowej C. de Rothschild, mógłbym napisać cały tom. Jest to Chopin w najbardziej rozmyślającem i lirycznem usposobieniu. Liryzm jest kluczem do tego dzieła, namiętny liryzm, z zapamiętaniem się w własne stany duchowe, tłumionem uczuciem— prawdziwie słowiańska to wstrzemięźliwość! — i skupieniem myśli wyróżniającem się nawet u Chopina. Ton naracyjny zatraca się po pierwszej stronicy, a jego miejsce zajmuje kapryśne, melancholijne rozpamiętywanie. Jest to nastrój człowieka, który bada z chorobliwą wytrwałością ciężkie cierpienie, pożerające jego duszę. Ta ballada jest pokrewną *Fantaisie-Polonaise*, ale jako ballada »zupełnie godna ich siostrzycy«, by zacytować Niecksa. Wyszła w grudniu 1843. Temat *F-minor* ma nieokreślony wdzięk powolnego, smętnego walca. Powraca dwa razy obsypany klejnotami, jednak bez zbytniego przeładowania. Jest to prawdziwa apoteoza ornamentu: figuracye podnoszą główną myśl w ponętnem wypukleniu. Poszczególne ustępy

przejściowe, wypracowania pasażowe, odszczególniają się nowością i najprzedniejszą sztuką. Nigdzie nie ma wystawy dla popisu. Kadencya w *A* jest pauzą dla oddechu, raczej westchnienie przed ściśle logicznemi imitacyami, przepowiadającemi powrót tematu. Jak cudownie wchodzi introdukcya! Co za wspaniały harmonista z Chopina! I zauważ, że gama *Des* znajduje się w lewej ręce; jaka wdzięczna i luba jest ta karta. Zwracam uwagę, celem specyalnego podziwu, na modulacyjny pasaż na szóstej stronicy. A cóż może dać większego dramatycznego napięcia nad owe szesnaście taktów przed szaloną groźną kodą! Jaka mistyczna tragedya wieje z tych uroczystych, wspaniałych półnut! To chwilowe zawieszenie duszy, przypomina Maeterlincka.

Opowiadanie Lenza, odnoszące się do tego utworu, domaga się zacytowania:

»Tausig wywarł na mnie głębokie wrażenie interpretacyą Chopina ballady *F-minor*. To dzieło wymaga od pianisty trzech rzeczy: Zrozumienia programu jako całość — bo Chopin pisze wedle programu, opisuje stosunki życiowe najlepiej znane i pojęte przez niego; zrozumienia układu kompozycyi; zwyciężenia nadzwyczajnych trudności, wężowatych harmonij, powiązanych figur i burzliwych pasażów.

Tausig spełnił wszystkie te wymogi, dając artystyczne połączenie duchowej i uczuciowej treści tego dzieła. Ballada — andan-

te con moto, sześć ósemkowe — poczyna się w majorowym kluczu dominanty i po siedmiu taktach introdukcyi zatrzymuje się przed fermatą w *C-major*.

Tych siedm taktów interpretował Tausig w następujący sposób:

»Utwór jeszcze się nie rozpoczął; w Tausiga śmiałej, wytwornej ekspozycyi głównego tematu, wolnego od sentymentalizmu, — w który tak łatwo popaść — górny styl znalazł odpowiedni wyraz.

Ważnym czynnikiem dla wirtuoza jest, żeby wiedział, kiedy odetchnąć i dał odetchnąć słuchaczom — aby zostawił im czasu do lepszego porozumienia się. Przez to rozumiem dobrze pojętą incyzyę — cezurę, i zwolnienie — »zawieszenie w powietrzu«, nazwał to dowcipnie Tausig — co wcale nie psuje rytmu lub tempa utworu, ale raczej uwypukla je silniej; *zwolnienie*, którego nasze objaśnienia nie potrafią dokładnie oznaczyć, bo polega na atomicznych wartościach czasu. Ogołoć z świeżego puszku brzoskwinię, lub motylka — co pozostanie, należy do kuchni lub do naturalnej historyi! Tak samo ma się rzecz z Chopinem; puszek polega w poetycznem traktowaniu ballady przez Tausiga.

Pianista doszedł do pierwszego przejścia — motyw wśród kwiatów i liści — figurowany powrót do głównego tematu znajduje się w środkowych częściach — jego polifonicznej odmianie. Drobna przędza nut

łączy tę część z podobną do chorału introdukcyą drugiego tematu. Ten temat posiada potężną i nagłą modulacyę, być może nieco za nagłą. Tausig łączył tę drobną przędzę w doppio movimento o dwu-ćwierciowym takcie, ale z tego wynikły sekstolety, co uwypuklało jeszcze silniej chorał. Potem następował pasaż, a wreszcie a tempo, gdzie główny temat bawił się w chowankę. Jak jasno występowało to wszystko, gdy Tausig grał ten utwór! O trudnościach technicznych nie wiedział literalnie nic, zagmatwane i nieprzystępne części wychodziły gładko jak najłatwiejsze — powiedziałbym nawet gładziej!

Podziwiałem krótkie tryle w lewej ręce, oddane całkiem niezależnie, jakby przez drugiego pianistę; z tą samą łatwością odegrał kadencyę oznaczoną dolcissimo. Ta kadencya wznosi się do wyższego rejestru i zatrzymuje przed *A-major*, taksamo jak introdukcya zatrzymała się przed *C-major*. Potem gdy temat okazuje się raz jeszcze w zmienionej formie — z waryacyami — wchodzi w nadzwyczaj figurowaną kodę, wymagającą umiejętności artysty i siły silnego mężczyzny — słowem najpotężniejszego pianistycznego zdrowia! Tausig odegrał tę groźną część przerażających trudności, których zjawienie tłumaczy program utworu, bez najmniejszego natężenia. Koda w modulowanych tonach arfy, zatrzymuje się przed fermatą, odpowiadającą fermatom wyżej wspomnianym, ażeby zarzucić w przystani domi-

nanty, a całe dzieło kończy się tańcem czarownic w trioletach, zdwojonvch tercyami. Ten utwór rozwija się z nadzwyczajną brawurą«.

»Zwolnienie« wspomniane przez Lenza, oznacza tempo rubato, tak niefortunnie pojęte przez większą część grających Chopina. Lenz cytuje Meyerbeera słowa — Meyerbeera, który sprzeczał się z Chopinem o rytm jednego z mazurków — «Czyż można pozwolić kobietom na podobną swobodę? Zrodziłyby zło, gdyby wyemancypowały się z taktu«.

Jest wykwintna i wzniosła namiętność w tej najwymowniejszej Chopina kompozycyi. W tej balladzie stanął polski kompozytor na najwyższym szczeblu swej sztuki, wysubtelnionej, osobistej, odurzającej sztuki. Nie znam nic w muzyce mogącego się równać z balladą *F-minor*. Tylko Bach w chromatycznej fantazyi — niech cię nie łudzą jego klasyczne kontury, jest to gorąca muzyka duszy — Beethoven w pierwszej części sonaty *Cis-mol*, arioso sonaty op. 110 i być może Schumann w początkowym ustępie fantazyi *C-major* są tak szczere, osobiste, jak ballada *F-minor*, która jest subtelna i dystyngowana jak ręce i uśmiech Lizy Giokondy. Nieprzystępne stanowisko strzeże ją od nieokrzesanego i uchybiającego obchodzenia. Posiada niezrównany czar.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
Zbiory Chopinowskie I.F.C.

820
C
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

NOKTURNA i BALLADY
CHOPINA

STUDYUM JAKÓBA HUNEKERA

PRZEKŁAD Z ANGIELSKIEGO

MARYI FIN

WE LWO
Główny skład w księgarni G
Z DRUKARNI E.
1908

15

