ZDZISŁAW JACHIMECKI

FRYDERYK CHOPIN

60

FRYDERYK CHOPIN

Zbiory Stowarzyszenia
I F C



EUGENJUSZ DELACROIX — MUZEUM LOUVRE

FRYDERYK CHOPIN

ZDZISŁAW JACHIMECKI

FRYDERYK CHOPIN

RYS ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

KRAKÓW 1927
NAKŁADEM I CZCIONKAMI DRUKARNI NARODOWEJ

Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.
824
NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

IGNACEMU PADEREWSKIEMU

DOKTOROWI FILOZOFJI HONORIS CAUSA
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO W KRAKOWIE,

KTÓREGO MISTRZOWSKA GRA ZMIENIA MARZENIE
O MUZYCE CHOPINA W RZECZYWISTOŚĆ DŹWIĘKU,
NA PAMIĄTKĘ NIEZAPOMNIANYCH KONCERTÓW
W AUGUSTEO I DNI RZYMSKICH
W STYCZNIU 1925 ROKU

AUTOR

SŁOWO WSTĘPNE

Do ilościowo bardzo bogatej literatury chopinowskiej, ale obracającej się przeważnie koło zdarzeń z życia Mistrza i przedstawiającej twórczość Jego w znacznej mierze w sposób poetyzujący, pragnie praca ta dorzucić garść uwag bardziej fachowej natury, opartych o metodę muzykologiczną, podanych jednak w przystępny sposób. Rozmiary jej nie pozwoliły na większą gruntowność w omawianiu dzieł Chopina, ani na zakreślenie zbyt szerokiego koła faktów historycznych, wśród których powstawały kompozycje Chopina. Do zupełnego wyświetlenia genjalnej twórczości Chopina niejeden jeszcze trud będzie potrzebny. Książeczka ta zsumowała pozytywne wyniki literatury chopinowskiej i starała się wskazać braki istniejące w niej. Ponieważ w naszem piśmiennictwie muzycznem nie mieliśmy tak zakrojonej publikacji, może więc tej skromnej pracy przypadnie w udziale możność spełnienia wobec wielbicieli Chopina wstępnych, przygotowawczych usług do z r o z u m i e n i a Jego twórczości pod kątem historyczno-muzykologicznym. Czytelnik odniesie z lektury tych kart korzyść, jeżeli równocześnie z nią będzie czytał lub grał omawiane kompozycje.

Kraków, lipiec-sierpień 1926 r.

ZDZISŁAW JACHIMECKI

POCHODZENIE. — ŻYCIE

TEORJA o prawie dziedziczności i dominującym wpływie otoczenia na kształtowanie się genjalnego umysłu, niema w zupełności zastosowania w wypadku Chopina. Genjusz jest zawsze zjawiskiem wyjątkowem. Genjusz Chopina jest niem podwójnie. Wystarczy przypomnieć Rameau'a, Couperin'a, Jana Seb. Bacha, Mozarta i Beethovena, potomków, jeżeli nie długich generacji zawodowych muzyków, to w każdym razie mających za ojców ludzi o nieprzeciętnych zdolnościach muzycznych. Wobec takich przykładów muzyczna genealogja Chopina nie szczyci się rozłożystem drzewem swojego szlachectwa; szczycić się niem nie potrzebuje. Chopin mógł — jako genjusz muzyczny — powtarzać za Napoleonem, mającym niewątpliwie silne poczucie swojej genjalności, dumne i duchem nowoczesności tchnące słowa: ja sam jestem swoim przodkiem.

W tem nieprzygotowaniu rodu Chopina do wydania genjuszu muzycznego mielibyśmy ochotę dopatrywać się jednego z dowodów jego polskości. Było niegdyś legendą, dzisiaj zaś „zdaje się nie ulegać wątpliwości", że Chopin był prawnukiem Mikołaja Szopa (może Szopy?), który w r. 1740 osiadł w Nancy. Nie uprawiano muzyki, jako zawodu, w tej rodzinie, to także pewne.

W biografjach muzyków polskich nazwiska ich pojawiają się z reguły na pierwszej stronie. Cóż można powiedzieć o muzycznem pochodzeniu Moniuszki lub Żeleńskiego, kiedy dla przodków ich muzyka nie przedstawiała żadnego znaczenia?

W pomnikowej monografji Filipa Spitty o Janie Seb. Bachu

nazwisko genjalnego kompozytora przychodzi dopiero na stronie 179, po przedstawieniu całej jego muzycznej genealogji. Gdyby nie cudowna kapryśność i dowolność natury, gdyby nie cała przypadkowość różnych radosnych faktów w naszej kulturze, nie mielibyśmy w Polsce już nietylko Chopina, ale żadnego wogóle poważnego kompozytora.

Cudem na ojczyzny łono przywrócony, urodził się Fryderyk Chopin, jako syn Mikołaja Chopina, nauczyciela języka francuskiego w domu hrabiów Skarbków i Justyny z Krzyżanowskich, w Żelazowej Woli, niedaleko Warszawy, dnia 22 lutego 1810 roku.

Podobnie jak pochodzenie tak i otoczenie Chopina w jego latach dziecięcych nie przygotowywało w nim przyszłego muzyka. Poczciwie zarozumiały z powodu swojej muzykalności Mikołaj Chopin grał na flecie i skrzypcach. Ale jak grał na tych instrumentach, to rzecz inna. Wcześnie musiał przestać grać na flecie; dał go raz do zabawy małemu Fryckowi, który natychmiast go popsuł. Nie sprawił sobie pewnie nowego. Potem grał na skrzypcach. Wiadomość o tem wywołała we Fryderyku w. r. 1835-tym ironiczny zachwyt. Był on usprawiedliwiony ze względu choćby na repertuar tej muzyki i uczestnictwo w niej — jako dyrygenta — małego siostrzeńca Fryderyka. Stary Chopin grał wtedy jeszcze starą swoją melodję fletową. Chociaż w tych domowych koncertach brał udział późniejszy nauczyciel Chopina, Żywny, siostra Chopina, Ludwika Jędrzejowiczowa, musiała nieraz śmiech w sobie tłumić pod wrażeniem tych produkcji.

Nie otaczała więc Chopina w domu atmosfera muzyczna o wyższej, a choćby tylko przeciętnej prężności artystycznej. Matka Chopina udzielała lekcji gry na fortepianie mieszkającym w ich pesjonacie chłopcom, ale wiadomości jej na tem polu nie wykraczały po za zakres rzeczy elementarnych. Może tylko jej przygrywanie i przyśpiewki wywoływały w dziecku silniejsze wrażenie, którego echa odezwały się w twórczości

genjalnego kompozytora. Ale nawet nie matka, tylko starsza od niego o trzy lata siostra zaczęła go uczyć na fortepianie.

Na dyletancką miarę zakrojona była także nauka u Wojciecha Żywnego, który miał wielu uczniów, ale żadnego — oprócz Chopina — nie nauczył grać. Chociaż nie znamy dzisiaj dokładnie toku nauki Chopina, mimo to wszelkie pozory autentyczności ma twierdzenie, że Żywny, który wyszedł z niemieckiej szkoły muzycznej, zwracał Chopina przedewszystkiem ku J. S. Bachowi i klasykom wiedeńskim. W każdym bądź razie nie ulega kwestji, że cudownie szybko rozwijający się talent Chopina nie pozostawał w żadnej istotnej zależności od nauczyciela, który raczej tylko przyglądał się zadziwiającej ewolucji muzykalności i techniki gry Chopina, niż nią kierował.

Nie mamy żadnych ścisłych danych do wytworzenia sobie poglądu na najwcześniejsze próby kompozytorskie Chopina, które na papier przeniósł podobno Żywny. Tej systematyczności, z jaką stary Mozart gromadził wszystkie materjały, odnoszące się do twórczości swojego genjalnego syna, nie zastosował nikt wobec dziecinnych kompozycji Chopina.

Ale już w roku 1817 ukazał się w sztychowanem wydaniu pierwszy *Polonez* Chopina, niedługo zaś później *Marsz wojskowy*. Z innych utworów tego czasu zachował się rękopiśmiennie drugi jeszcze polonez w zbiorach ś. p. Aleksandra Polińskiego w Warszawie (dzisiaj w bibljotece Departamentu kultury i Sztuki).

Najwcześniejszą z łatwo dzisiaj dostępnych kompozycyj Chopina byłby *Polonez*, napisany w roku 1821 i poświęcony Wojciechowi Żywnemu w dzień jego imienin dnia 23 kwietnia. Tonacja jego jest tonacją późniejszej korony wszystkich polonezów, mianowicie As-dur, układ świadczy o wielkiej pewności w traktowaniu formy, przebija się przyszłe wirtuozostwo fortepianowego stylu w granicach dostępnych rękom małego autora. To poruszające nas do głębi proroctwo genjal-

nej twórczości dostało się do rąk prawdziwego barbarzyńcy, który w roku 1902 ośmielił się wydać je, opatrując tę najbezwstydniejszą ze wszystkich „transkrypcji“ swojem nazwiskiem. Nie warto wymieniać nazwiska świętokradcy. Zamieszczone na jednej karcie facsimile rękopisu Chopina umożliwia każdemu poznanie tej tandetnej maskarady, urządzonej kosztem subtelnych pomysłów genjalnego dziecka i tych bezczelnych zmian, zrobionych w tekście muzyki Chopina. Te dziecięce kompozycje Chopina proszą się o wydanie, ale wydanie pełne pietyzmu i dokładności. Co powiedzielibyśmy o wydawcy n. p. patrjotycznego manifestu jedenastoletniego Zygmunta Krasińskiego, gdyby ośmielił się zmieniać dowolnie tekst tego niebywałego dokumentu myśli patrjotycznej, zrodzonej w duszy dziecka?! Polonez Chopina jest takim samym i w tymsamym czasie pisanym manifestem patrjotycznym przyszłego muzycznego wieszcza narodu.

W tych latach już stosunek Chopina do muzyki, do twórczości muzycznej był zupełnie wyraźny. W roku 1818 pisał na imieniny ojca (6-go grudnia) powinszowanie, niezmiernie lakoniczne i niewątpliwie niepodyktowane mu przez nikogo.

„*Kochany Papo! Luboby mi łatwiej było wynurzyć uczucia moje, gdyby je muzycznymi tonami wyrazić można, gdy jednak i najlepszy koncert przywiązania mego ku tobie, kochany Papo, objąć nie potrafi, użyć muszę prostych wyrazów serca mego, aby ci najczulszej wdzięczności i przywiązania synowskiego hołd złożyć*“. Chopin pragnął muzyką wyrażać uczucia, lecz widział granice ekspresji muzycznej. W muzyce, poznawanej na koncertach, w operze, czy z nut, które świetnie odczytywał, słyszał jakieś zwierzenia serc, odczuwał jej treść uczuciową, jej smutek czy radość. Porwała go w czarowne swoje koło i porwać musiała ta estetyka muzyki, która opierała cały jej interes na uczuciach, afektach, a do której należała niewątpliwie przeważna część tego wszystkiego co dotychczas słyszał.

Często w tych latach dziecinnych musiał Chopin występować jako pianista w koncertach publicznych, być „filarem“ filantropijnych przedsięwzięć arystokracji warszawskiej (Niemcewicz napisał na ten temat jednoaktową komedyjkę p. t. *Nasze Verkehry)* i nawet gromochronem, ściągającym w Belwederze burzę z czoła W. Księcia Konstantego.

Nie można pominąć wpływu, jaki na przyszłe ukształtowanie się genjuszu Chopina wywarła w okresie jego dzieciństwa z jednej strony muzyka współczesnej opery włoskiej, z drugiej zaś ludowa muzyka polska, z którą Chopin bardzo wcześnie zapoznał się i zżył. Melodje modnych wtedy w Warszawie oper włoskich zapełniały atmosferę salonów, podawano je sobie z ust do ust, przerabiano na polonezy, walce i anglezy do tańca. Mały Chopin pojął piękno zawarte w nich, wniknął do samego jądra ich istoty, doszukał się niedługo znamion ducha rasy romańskiej. Wpływ ten uszlachetnił sarmackość jego muzycznej natury, na którą, jako na najpodatniejszą glebę, padł posiew autentycznej muzyki ludowej, szczególnie w Szafarni w Lipnowskiem.

Od strony teorji zasiliło się muzyczne wykształcenie Chopina poznaniem *Krótkiej nauki harmonji* Antoniego Simona w r. 1823.

Na czasy nauki w Liceum przypadają poważne sukcesy Chopina, jako najlepszego wtedy pianisty warszawskiego. Wykonane przez niego *allegro* z koncertu Moschelesa *F-moll* i wolna improwizacja na wieczorze dnia 10 czerwca 1825-go roku doczekały się pierwszej korespondencji o Chopinie zagranicą, mianowicie w lipskiej *Allgemeine musikalische Zeitung*..

Równocześnie zaś rozwijała się bujnie twórczość Chopina, samorodnie, samodzielnie. Z całą pewnością pochodzi z tego samego roku pierwsze *Rondeau*, oficjalnie już otwierające szereg dzieł Chopina jako opus 1. Zostało ono wydane w roku powstania 1825. Słusznie przypuszczał o niem Schumann w r. 1832, że musi być dziesiątą kompozycją autora, a widział w niem także pełno ducha i zalecał Klarze Wieck grać je, gdyż damom po-

winno się to rondo podobać dla pikanterji i moschelowskiego stylu. Jeszcze Huneker (chociaż nie przymuszał się do polubienia tego ronda) zauważa, że „jest w niem lekkość i radość tworzenia".

Ale najbardziej zastanawiającą kompozycją tego okresu jest niezawodnie mazurek, zwany „żydkiem", który Chopin później — może trochę przerobiwszy — wydał w opus 17-tem. Kompozycja ta jest jednym z kamieni węgielnych gmachu nowoczesnej harmonji, który Chopin budował własnemi rękoma.

Te utwory wyznaczają znakomicie poziom wiadomości Chopina i stopień jego talentu w chwili, kiedy został słuchaczem Szkoły Głównej Muzyki na kursie kompozycji Józefa Elsnera w r. 1826. Niejedni kiwali w Warszawie głowami nad Chopinem, nad śmiałością jego pomysłów muzycznych i nie wróżyli nic dobrego z rozwoju jego talentu. Elsner jednak trafnie ocenił istotę talentu Chopina, nie krępował go w nauce żadnemi dogmatycznemi formułkami i nazywał się potem tylko „mało zasłużonym a wielce szczęśliwym nauczycielem harmonji i kontrapunktu" swojego genjalnego i „do zgonu najprzywiązańszego ucznia". Ze wszystkiego co znamy dzisiaj z twórczości Elsnera widać, że kompozytor ten był w stanie wskazać Chopinowi tylko najbardziej utarte sposoby techniki kompozytorskiej. Nie potrzebował go zaś zupełnie zachęcać do rozwiązywania nieznanych problemów artystycznych, skoro uczeń jego sam je znajdował i w genjalny sposób rozwiązywał. Gdyby Elsner — jako kierownik klasy kompozycji w konserwatorjum warszawskiem — miał jakiś wpływ na ewolucję talentów swoich uczniów, niezawodnie byłoby się to w jakimś stopniu odbiło na twórczości któregoś z kolegów Chopina. Ale niestety konserwatoryjni koledzy Chopina, jak Ignacy Dobrzyński, Tomasz Nidecki, czy inni, nie wyszli po za utarte szlaki swojego mistrza i swojej epoki. Na terenie szkoły dawał się im Chopin wyprzedzać w rutynicznych ćwiczeniach w zakresie muzyki symfonicznej czy kościelnej, w których sama pewnie natura powstrzymywała go przed nie-

Zbiory Stowarzyszenia
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

potrzebnemi wysiłkami, zachowując wszystkie jego siły do właściwej misji natchnionego poety fortepianu.

W roku 1829 ukończył Chopin w lipcu naukę w Szkole Głównej. Przy nazwisku jego napisał Elsner klasyfikację następującą: „szczególna zdolność, genjusz muzyczny".

Młodzieńcze już lata Chopina upływały w Warszawie w warunkach na ogół korzystnych dla rozwoju artystycznej jego natury. Obracał się w gronie ludzi młodych o nieprzeciętnych lub wybitnych indywidualnościach. Do koła tego należeli — między innymi: Bohdan Zaleski, Maurycy Mochnacki, Tytus Woyciechowski, Juljan Fontana, Matuszewski. Jeden wyjazd do Berlina, później dłuższy pobyt w Wiedniu miały dopełnić wrażeń artystycznych, jakich nie mogła dać Warszawa. W każdym razie w Warszawie jeszcze słyszał Chopin jednego z najsłynniejszych współczesnych pianistów, Hummla i został olśniony fenomenalną sztuką Paganini'ego, którego nieporównane wirtuozostwo natchnęło go nowemi ideami na punkcie techniki fortepianowej, czego wyrazem miały się stać epokowe *Etudy*.

Kształtowała się także młoda, pełna polotu dusza Chopina w ogniu miłosnych uczuć, które wypełniały jego serce. Po kilku przelotnych, „studenckich" czysto, flirtach z młodemi dziewczętami w czasie *école buissonière* w ogrodzie Botanicznym, zakochał się Chopin na dobre w młodej śpiewaczce warszawskiej opery, pannie Konstancji Gładkowskiej. Prawdziwie romantyczna była to miłość, nieodsłonięta ukochanej istocie, zdradzona tylko dyskretnemu przyjacielowi, wyśpiewana w cudownem larghetto koncertu F-moll. Artystka była ideałem młodego artysty, który to pierwsze głębokie uczucie opromienił samą poezją. Przez ogień taki musi przejść dusza młodzieńca, ażeby módz zacząć *vita nuova* — mężczyzny.

Za ciasno stawało się z dniem każdym dla sztuki „genjusza muzycznego" w Warszawie, znającej go od dziecka. Po epizodycznych podróżach koncertowych, po sukcesach wiedeńskich koncertów, koniecznością wprost było pomyśleć o zdobyciu na-

leżnego mu w Europie stanowiska, jako dla wirtuoza i kompozytora.

W sam jakby przeddzień powstania listopadowego, dnia 2-go listopada 1830 roku, wyjechał Chopin na zawsze z Polski.

W swojej tece kompozytorskiej wywoził w świat kilkadziesiąt utworów, które miały ugruntować sławę jego jako kompozytora na równi z dziełami tworzonemi w latach późniejszych. Były pośród nich tchnące genjalnością, wydane już drukiem *Warjacje* na temat z „Don Juana" Mozarta op. 2, były oba *koncerty fortepianowe* z orkiestrą, *Rondeau à la mazur* op. 5, *trio* na fortepian, skrzypce i wiolonczelę op. 8, *sonata C-moll* op. 4, szereg *mazurków*, *nokturnów*, wielka *fantazja* na temat pieśni polskich op. 13 z orkiestrą i *Krakowiak* koncertowy z orkiestrą op. 14, były wreszcie niektóre z nieśmiertelnych *etud* op. 10 i niemała część z 17-tu po śmierci Chopina wydanych *pieśni*. Pomimo wszystkich tych skarbów, już przekazanych ludzkości i niewyczerpanych zasobów idej twórczych w duszy, pomimo pełnego mistrzostwa na punkcie kunsztu fortepianowego, Chopin wyjeżdżał w świat z pragnieniem dalszej jeszcze nauki i w przekonaniu, że ta nauka jest mu koniecznie potrzebna. Wyjeżdżał bez wyraźnego planu, co ma właściwie zagranicą robić i w smutnem przeczuciu, że nigdy już do kraju nie wróci. Myślał, że jedzie umrzeć.

Jechał jednak dojrzewać w nowych przeżyciach, hartować duszę w nieznanych przedtem cierpieniach.

Uczucie samotności, nostalgja za domem rodzinnym, przyjaciółmi i ukochaną były jakby tylko przygotowaniem do cierpień moralnych wyższego rzędu, jakie niebawem po wyjeździe miały wstrząsnąć całą duszą Chopina. Dochodzi go wiadomość o wybuchu powstania i o pierwszych powodzeniach oręża polskiego. Heroiczny wysiłek współczesnego pokolenia rodaków zasłania mu w sercu własne uczucia miłosne i obudza echa bohaterskiej przeszłości. W godzinach pierwszych samotnie spędzanych świąt Bożego Narodzenia w Wiedniu 1830 roku, zaczęło się przeobra-

żenie Chopina z romantycznego Gustawa w Konrada. „*Gdybym mógł, wszystkie bym tony poruszył, jakie by mi tylko ślepe, wściekłe, rozjuszone nasłało uczucie, aby choć w części odgadnąć te pieśni, których rozbite echa gdzieś jeszcze po brzegach Dunaju błądzą, co wojsko Jana (Sobieskiego) śpiewało*" — pisał w liście do Matuszyńskiego, tym nieocenionym dokumencie psychologji Chopina. Pioruny rozdzierają horyzont jego fantazji, nastrajającej się na coraz to wyższe, uniwersalne tony. Chopin kocha już i „cierpi za miljon".

Kilkumiesięczny pobyt w Wiedniu w r. 1831 nie zaznaczył się jakiemiś wybitniejszemi wpływami na rozwoju twórczości Chopina. Obcowanie z muzykami tamtejszymi, jak: Hummel, Thalberg, Czerny, Slavik (znakomity skrzypek, z którym Chopin pisał, niewydane zresztą nigdy, warjacje na temat z Beethovena) miało znaczenie raczej towarzyskie niż artystyczne. Kompozytorska indywidualność Chopina była już w całej pełni skrystalizowana, samopoczucie oryginalności jego stylu muzycznego zbyt było w nim silne, ażeby na twórczość jego mogły mieć jakiś wpływ czynniki, wielokrotnie mieszczące się w wartościach jego muzyki.

Na początku września 1831 r. wyjechał Chopin przez Monachjum do Stuttgartu. Tu doszła go tragiczna wieść o upadku Warszawy i wzięciu jej przez wojska rosyjskie. Rozpacz, która nim wtedy targała, doszła do szczytu i znalazła swój wyraz w zdaniach zapisanych w dzienniczku: „*Przedmieścia zburzone, spalone, Jaś* (Matuszyński), *Wiluś, na wałach pewno zginęli. Marcela widzę w niewoli... Sowiński, ten poczciwiec, w ręku tych szelmów!... Moskwa panuje światu! O Boże, jesteś Ty? Jesteś, a nie mścisz się? Czy jeszcze ci nie dość zbrodni moskiewskich? albo... alboś sam Moskal!!!?.. Mój biedny ojcze! Mój poczciwiec może głodny? Może matce niema za co chleba kupić? Może siostry moje uległy wściekłości rozhukanego żołdactwa moskiewskiego*"...

Bluźnierstwo to jakże żywo przypomina zakończenie impro-

wizacji Konrada w III-ciej części Dziadów! W tych piorunach gniewu i bólu zajaśniał plan kilku kompozycyj Chopina, jednej etudy i jednego preludjum, zwanych rewolucyjnemi i wstrząsającego epilogu scherza h-moll, którego upiorna fantastyczność i kolendowa rzewność powstały w chwilach marzenia o domu w samotnej godzinie nocy wigilijnej, spędzonej w pustym tumie św. Szczepana w Wiedniu.

We wrześniu 1831 r. dotarł wreszcie Chopin do Paryża. Miał ledwie 21 i pół lat. Był jednak jako człowiek i jako artysta zupełnie już dojrzałym. Odrazu znalazł się w najbardziej doborowem kółku muzyków, obok Berlioza, Liszta, Hillera, Mendelssohna. Na wartości jego muzyki poznali się wszyscy i otoczyli go głębokim podziwem i przyjaźnią. Dawniej powzięty plan wydoskonalenia swojej gry zaprowadził Chopina do Fryderyka Kalkbrennera, prawdziwego potentata techniki fortepianowej. Chopin podziwiał go w najwyższym stopniu i miał do jego metody dydaktycznej pełne zaufanie. Wierząc zaś jego „wyższości moralnej“ nie zraził się nawet, kiedy Kalkbrenner oświadczył mu na wstępie, że nauka u niego potrwa trzy lata. Z całego, niezmiernie przyjacielskiego odniesienia się Kalkbrennera do Chopina, z poparcia jakiego mu udzielił w związku z debiutem paryskim, musiał Chopin wyprowadzić jak najkorzystniejsze dla znakomitego pianisty wnioski. Stosunek ten niejednokrotnie interpretowano w sposób dla Kalkbrennera nieprzychylny. Chopin zaś trafnie obliczył znaczenie protekcji Kalkbrennera na gruncie paryskim, co spełniło się w zupełności, po drugie zaś oceniał dobrze korzyści, jakie mu jako pianiście zapowiadała metoda Kalkbrennera, którą przyswoić sobie mógł jedynie pod jego okiem. Metoda ta polegała na uniezależnieniu techniki palcowej od ramienia, na najdalej posuniętem wyrobieniu lewej ręki, na oparciu wykonywania oktaw na przegubie i t. d.

Po za sferami muzycznemi stolicy świata ogromne znaczenie dla rozkwitu artystycznego Chopina miało to wspaniałe koło wielkich poetów, w którem często się obracał. Znajdował się

w niem Mickiewicz, Słowacki i Heine. Śmiało mogli zapomnieć o Parnasie ci ludzie szczęśliwi, którym było danem uczestniczyć w zebraniach, gdzie naprzemian improwizował Mickiewicz podniosłem słowem swojej poezji i Chopin w natchnionej swojej muzyce. Mickiewicz patrzał na razie na Chopina z perspektywy zbyt bliskiej i dlatego może niektóre cechy jego młodzieńczej jeszcze natury, mające swój początek w niesłychanym talencie imitatorskim, raziły go. Niemniej miał dla sztuki jego najwyższe uznanie. Heine zaś napisał wtedy pamiętną sylwetkę Chopina w jednej ze swoich korespondencyj paryskich, zawartą w dziesiątym liście cyklu *Lutetia*, a będącą świetną charakterystyką jego psychiki: „*Polska dała mu swoją rycerskość ducha i swój ból historyczny, Francja swój lekki powab i wdzięk, a Niemcy romantyczną głębię. Natura zaś obdarzyła go zgrabną, wysmukłą, nieco wątłą postacią, najszlachetniejszem sercem i genjuszem. Tak, Chopinowi musi się przyznać genjusz w całem znaczeniu tego słowa... Nic nie może równać się z upojeniem, jakie on nam stwarza, siedząc przy fortepianie i improwizując. Wówczas nie jest on Polakiem, ani Francuzem, ani Niemcem, ale zdradza daleko wyższe pochodzenie, wtedy poznaje się, że pochodzi on z krainy Mozarta, Rafaela, Goethego, ojczyzną jego prawdziwą jest fantastyczne królestwo poezji*“...

Rzecz jasna, że życie nie upływało na samej ekstazie artystycznej, na samem stawaniu na palcach, ażeby zbliżyć się do gwiazd. I bardziej ziemskie radości pociągały Chopina; salony, pełne wykwintnego towarzystwa były codzienną niemal areną przejawiania się jego niepospolitych zalet światowca, a na suto zakrapianych szampanem libacjach rodaków-emigrantów (szczególnie Wołyniaków) za kołnierz nie wylewał i Chopin boskiego nektaru z piwnic reimskich.

W kilka miesięcy po przyjeździe do Paryża (gdzie jednak tylko przejazdem miał zabawić), dnia 26 lutego 1832 r. dał Chopin pierwszy swój koncert publiczny. Wagę tego zdarzenia

dla współczesnego świata muzycznego wyznaczają dostatecznie następujące słowa wielkiego muzykologa francuskiego, Franciszka Fétis'a, zawarte w recenzji jego *w Revue musicale* z dnia 3 marca 1832 r.: *„...oto młody człowiek, który nie biorąc sobie niczego za wzór, znalazł, jeżeli nie całkowite odnowienie muzyki fortepianowej, to w każdym razie część tego, za czem od długiego czasu szukało się nadarmo, a mianowicie obfitość oryginalnych myśli, których przykładów nie widać nigdzie... Znajduję w pomysłach pana Chopina zapowiedź odnowienia form, które mogą w następstwie wywrzeć wielki wpływ na tę część muzyki"*...

Zdobywszy ogromne uznanie dla swojego genjuszu, miał się Chopin przekonać niebawem, że utrzymanie się w Paryżu na szczytach artystycznych wymagało wprzągnięcia się w codzienny kierat pracy. Zamiast więc szukać szczęścia w Ameryce, zamiast z kapitulacją ze swoich planów wracać do Warszawy, Chopin— nolens volens — zaczął udzielać lekcji gry na fortepianie, za bardzo dobrem na owe czasy wynagrodzeniem 20-tu franków za godzinę. Praca, nudna zawsze, niekiedy nieznośna i przykra, może aż upokarzająca człowieka tej miary co Chopin, stawiała go jednak w pozycji człowieka niezależnego od żadnej cudzej łaski. Pewnie, że pięć godzin dziennie lekcji musiało silnie wpływać na redukcję energji Chopina w kierunku twórczym. Produktywność Chopina w latach paryskich w stosunku do dwóch ostatnich lat warszawskich zmalała w znacznym stopniu. Z tem wszystkiem jednak Chopin, którego natura nie przeznaczyła pewnie do masowej produkcji, jak Orlanda di Lasso, J. S. Bacha, Mozarta czy Schuberta, miał w nagrodę za tę nudną pracę ważne dla siebie, poczucie równości wobec wszystkich ludzi zależnych od własnych, większych lub mniejszych, ale własnych dochodów. Piękny to rys charakteru Chopina, tak korzystnie wyróżniający go n. p. od Wagnera, który niewielkie miał skrupuły na punkcie zdobywania pieniędzy, w tak znacznej ilości potrzebnych jego genjuszowi do wypowiadania się.

Samo przez się nasuwa się jeszcze pytanie: jaki był stosunek

Chopina do kobiet w pierwszych latach paryskich. Pod tym względem relacje różnych ludzi dotykają tylko pewnych łatwo w oczy wpadających szczegółów, jego zaś własne zwierzenia nie mówią nam wszystkiego. Uczuciu ku pannie Gładkowskiej pozostawał wiernym aż do chwili, kiedy piękna śpiewaczka — zapominając o danym Chopinowi pierścionku — wyszła za mąż za solidnego obywatela warszawskiego. Że miał ogromne dane do podobania się kobietom, że uczenice mogły się w nim kochać, to pewne. Ale osławiona kochliwość Chopina, romanse, w które ciągle był uwikłany — kto wie ile w tem prawdy, ile tylko plotki? Z dwóch niezmiernie poczciwych, szczerych zwierzeń w listach do Wojciechowskiego, możnaby wnioskować, że nie miał wielkiej przedsiębiorczości w zawiązywaniu stosunków o zupełnie zdeklarowanych celach erotycznych. Raz, wobec ładnej sąsiadki w domu przy boulevard Poissonière, robiącej mu najdalej idące awanse, zachowuje się w sposób przypominający mocno biblijnego Józefa, (*„nie mam ochoty narażać się na awantury i dostać przypadkiem kijem od jegomości"*), drugi raz, chociaż go *„drżączka bierze"* na widok przymilającej się wychowanicy Pixisa, także nie ma zamiaru wchodzić na cudze grządki i sam z siebie pokpiwa jako z niebezpiecznego *seducteura*.

Lękliwy ten w swoich poczynaniach i nieco studencki stosunek Chopina do świata kobiecego trwał może aż do czasu poznania się ze słynną z piękności i bogatego temperamentu panią Delfiną Potocką. Prawdziwa *grande amoureuse*, o artystycznej naturze, umiała przykuć do siebie genjalnego młodzieńca, któremu stosunek z kobietą tak wyjątkową i wielką damą w dodatku musiał w najwyższej mierze schlebiać. Cytowany przez zasłużonego biografa Chopina, Ferdynanda Hoesicka list Delfiny Potockiej do kompozytora, niedatowany i niewiadomo z jakiego w przybliżeniu czasu pochodzący, świadczy o zażyłości, jaka musiała łączyć autorkę i adresata. Poufałe i poufne *ty* tego listu jest już tylko echem dawno minionych chwil szczęścia. W czasie, kiedy pisano te słowa, Chopin był *osamotniony, w cho-*

robie i smutku, a smutno i nudno było też koło pani Delfiny, która zdaje się nie marzyć tu więcej o triumfach i pragnie tylko, ażeby życie przeszło bez gorszych cierpień i prób. Dużo do tego czasu musiała znieść — jak tu pisze — i narzeka, że nie poszczęściło się jej na świecie, że niewdzięcznością odpłacali się jej wszyscy, komu tylko dobrze życzyła... List ten mógł być pisany może nawet w roku 1847-ym.

Nie odpłacił się jednak źle pani Delfinie Chopin, który na koncercie f-moll op. 21 położył jej nazwisko, jej dzieło to przypisując. Nie było to dzieło pierwsze z brzegu, jakie się mu w roku 1836 nawinęło pod rękę. Chopin, co w *Larghetto* tego koncertu opiewał miłość swoją ku pannie Gładkowskiej, zrobił z niego publiczny dar kobiecie, która była przyczyną miłosnego w nim nietylko pragnienia, ale i szczęścia. Nie posiadamy dokładnych dat zawiązania się i zakończenia tego stosunku. Trwał on może do lata 1836-go roku. A kiedy później oboje pamięcią do niego wracali, nie przeklinali pewnie miłości, która ich łączyła, nie mieli żalu do siebie, że drogi ich uczuć rozeszły się. W czasie pobytu pani Delfiny w Paryżu widywali się pewnie. Pod sam koniec życia osłodził Chopinowi śpiew pani Delfiny Potockiej godzinę cierpień.

Drugie jeszcze, ale odmiennego rodzaju, uczucie przesączyło się przez serce Chopina między rokiem 1835 a 1838-ym. Było ono skierowane ku pannie Marji Wodzińskiej, którą Chopin znał z Warszawy od dziecka. W roku 1835 spotkał się z rodziną panienki w Dreźnie, następne lato spędził z nimi w Marienbadzie i — widząc, że obok dawnej przyjaźni posuwają uczucia dla niego dalej jeszcze, ostatecznie zdecydował się na oficjalne oświadczyny. Ale mimo życzliwego przyjęcia, małżeństwo planowane nie doszło do skutku. W pół arystokratycznej rodzinie Wodzińskich przeważyły względy praktycznej natury. Europejska sława i genjusz artystyczny Chopina nie wyrównywały w ich oczach herbowych braków przy — lśniącem wprawdzie ale tylko — mieszczańskiem jego nazwisku. Wątłe zdrowie Chopina nastręczało

także pewne obawy na przyszłość. Po pewnym czasie próby, naznaczonym przez ostrożną matkę narzeczonej, (która już poczciwie robiła Chopinowi w prezencie pantofle) zamiary małżeńskie nie doszły do skutku. Marja Wodzińska dołączyła do wspomnień o szwajcarskich zalotach Juljusza Słowackiego, napisaną dla siebie pieśń Chopina *Gdybym ja była słoneczkiem na niebie*, Chopin zaś złożył listy od pań Wodzińskich do dużej koperty, na której napisał słowa: *Moja bieda.* (Zostały one wydane w całości w r. 1904 przez Mieczysława Karłowicza w zbiorze: *Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie.*

Niedługo po rozwianiu się planów małżeńskich Chopina zawiązał się trzeci w jego życiu i najdłużej trwający romans. Bohaterką jego stała się słynna powieściopisarka francuska, pisząca pod pseudonimem George Sand (Aurora Dudevant). Od kilku już lat znali się (w grudniu 1836-go roku widział ją Józef Brzozowski na raucie u Chopina i napisał to w notatniku skąd wiadomość tę podał Aleksander Poliński w swojej książeczce o Chopinie str. 59) i często spotykali na zebraniach w salonach paryskich. Pierwsze wrażenie, jakie pani Sand wywarła na Chopinie, było dla niej bardzo niekorzystne, pomimo całej jej niewątpliwej urody, a przedewszystkiem wspaniałych czarnych oczu i niepospolitej inteligencji. Chopin uczuł się wprost odepchniętym od tej kobiety o wielu męskich rysach charakteru i męskiego częstokroć ubrania. Pani Sand była wreszcie starsza od Chopina o sześć lat, co może nie było bez wpływu na to pierwsze jego wrażenie. Z czasem jednak nastąpiło pewne zbliżenie towarzyskie między nimi, nawiązała się nić sympatji, tak, że kiedy pełna temperamentu pisarka przesłała mu pewnego dnia w r. 1838 lakoniczny bilecik ze słowami „*on vous adore*“, Chopin nie namyślał się już długo i z radością zajął przy niej dawniej przez Alfreda Musset'a zajmowane miejsce. (O bileciku tym, wklejonym przez Chopina do jego dziennika, zaginionym w czasie pożaru pałacu Czartoryskich w Woli Justowskiej pod Krakowem, pierwszy pisał Stanisław Tarnowski w. r. 1871). Obok tej kobiety o bo-

gatej indywidualności artystycznej i może jeszcze bogatszym temperamencie erotycznym *(il n'y a en moi rien de fort que le besoin d' aimer* pisała o sobie pani Sand) miał Chopin iść przez najdłuższy okres swoich lat męskich, od roku 1838 do 1848.

Zrazu mieszkał Chopin po dawnemu w swojem mieszkaniu, pani Sand w swojem. Ale już zimę w roku 1838—39 spędzili razem na Majorce (w Palmie i Valdenuosie), następnie odbyli podróż do Marsylji i Genui. Później przebywał Chopin w miesiącach letnich w zameczku pani Sand w Nohant. Wreszcie w r. 1840 zamieszkał Chopin na stałe tuż obok domu pani Sand przy *rue Pigalle.*

Pomimo bardzo licznych współczesnych komentarzy do tego historycznego stosunku trudno mieć dzisiaj nieulegający wątpliwości pogląd na jego przebieg. Byłoby naiwnością przypuszczać, że na początku był on platoniczny; ale z czasem, chociaż niewiadomo od kiedy, został z niego podobno wyłączony czynnik erotyczny i pani Sand z namiętnej kochanki, zmieniła się w pełną poświęcenia przyjaciółkę, opiekunkę. Wątłe jak pajęczyna zdrowie Chopina, a raczej ciągłe jego niezdrowie, wymagało coraz więcej opieki i poświęcenia. Przeczulony i niezmiernie nerwowy, często znajdujący się w stanie gorączki, kapryśny jak dziecko, musiał być Chopin w codziennem pożyciu dość trudnym dla najbliższego otoczenia. Jeżeli w chopinografji polskiej przeważał znacznie pogląd, że Chopin był ofiarą pani Sand, to polegał on na potrzebie jakiejś męczeńskiej gloryfikacji Chopina, na uprzedzeniu i stronniczości wobec pani Sand, wreszcie na nieznajomości pewnych źródeł, rzucających światło na tę zawiłą sprawę. Ferdynand Hoesick przytoczył w swojej wyczerpującej biografji Chopina urywek z współczesnego pamiętnika pani Juste Olivier (z książki L. Séché o Sainte-Beuve), która powołuje się na świadectwo nie byle kogo, gdyż Adama Mickiewicza. Dnia 5 marca 1842 r. zapisała pani Olivier (po francusku): *„Mickiewicz przyniósł mi bardzo uprzejmy list*

George Sand i twierdzi, że Chopin jest jej złym duchem, jej moralnym wampirem, jej krzyżem, że ją zamęcza i skończy pewnie na zabiciu jej". Przypuszczając nawet, że w słowach tych jest trochę przesady, wywołanej z jakiejkolwiekbądź przyczyny, musi się stwierdzić mimo to, że jeżeli z czasem nastąpiło naprężenie między Chopinem a panią Sand i wkońcu zerwanie, to trudno nie przypisać części winy i Chopinowi. Nie można także zapomnieć, że pomiędzy Chopinem a panią Sand zachodziły znaczne różnice w zapatrywaniach politycznych, które — zrazu nie dając się odczuć wobec nastrojów miłosnych — z czasem wystąpiły na jaw i stały się drażniącym motywem niezgody. Chopin był człowiekiem apolitycznym, to znaczy nie mieszał się do walk politycznych, był gorącym patrjotą polskim i nie miał sympatji do nowoczesnej demokracji. Pani Sand natomiast stała przy sztandarze radykalnych kierunków politycznych, pracowała dniami i nocami nad artykułami dla *Revue indépendante*, republikańskiej *Reforme* i *L'Eclaireur'a.* Ale może najbardziej decydującym czynnikiem, sprowadzającym powoli i konsekwentnie zarzewie nieporozumienia między Chopinem a panią Sand, była obecność między nimi jej dwojga dzieci, z których Chopin nie obdarzał sympatją syna, Maurycego, ażeby z tem większą czułością odnosić się do córki, Solange. Już w roku 1844-tym zaczęły się stosunki Chopina z panią Sand psuć widocznie. Miało to jednak trwać jeszcze cztery lata zanim doszło do definitywnego zerwania.

Zanim ono nastąpiło wydała pani Sand w roku 1846—47 powieść p. t. *Lukrecja Floriani*, w której bohaterach dopatrywali się współcześni i potomni rysów, żywo przypominających samą autorkę powieści i Chopina. Pani Sand w *Histoire de ma vie* broniła się przed zarzutami temi, mówiąc, że: *„Chopinowi, który codziennie odczytywał rękopis, leżący na mem biurku, ani przez myśl nie przeszło mieć jakieś podejrzenia w tym względzie, jemu, który był tak podejrzliwym. A jednak później, wskutek podszeptów, uroił to sobie, jak mi zaręczano. Wmawiano*

w niego, że ten romans jest obrazem jego charakteru. Nie było między nami ani tych upojeń, ani cierpień tych samych. Jakże mało ta powieść jest obrazem naszego życia!"... Żeby mieć jednak wyobrażenie jak na powieść tę zapatrywali się ludzie, znający zbliska panią Sand i Chopina, wystarczy podać wyjątek z listu pani Hortensji Allard de Méritens do Sainte-Beuve'a z 16-go maja 1847 r. „*oto rzeczy bardzo ciekawe dla kobiet i kochanków. Pani Sand, kończąc obrachunki z pianistami, wydaje nam Chopina ze szczegółami niegodnemi kuchni i z chłodem, który nie usprawiedliwia w niej niczego... Kobiety nie będą w stanie dość silnie protestować przeciwko takim zdradom alkowy, które musiały by oddalić od nich wszytkich kochanków*"...

Co do Chopina i jego osobistego stosunku do powieści pani Sand nie posiadamy źródeł, stwierdzających jużto niedomyślność na punkcie sportretowania swojej osoby w postaci księcia Karola Roswalda, czy też domyślność i dyplomatyczne — jak przypuszcza Hoesick — pokrycie tego milczeniem. Rysy bohaterki romansu są w znacznej mierze wzięte z postaci samej autorki bez zbytniego idealizowania ich. W tak zamierzonej powieści musiała pani Sand w portretowaniu innych bohaterów posługiwać się modelami, należącemi do historji jej życia, zwłaszcza, że powieść jej miała być powieścią niefantastyczną, ale analizą psychologiczną. Podobieństwem rysów, zachodzącem między księciem Karolem Roswaldem a Chopinem mogli się gorszyć ludzie, nie mający zupełnie wyczucia artystycznego. Znany historyk literatury francuskiej, René Doumic, załatwił tę sprawę następującym wyrokiem: „*jeżeli jest zaszczytem dla księcia Karola, że przypomina Chopina to dla Chopina było niemniej zaszczytnem być modelem, podług którego została narysowana postać tego bardzo wykwintnego neurastenika*".

Rola Chopina w kole rodziny pani Sand stawała się z każdym dniem trudniejsza, coraz bardziej nieznośna. Syn pani Sand i przybrana córka, Augustyna, robili wszystko na przekór Chopinowi, ażeby mu zatruć życie, szczególnie w czasie pobytu

w Nohant. W tej atmosferze pełnej meskinerji, przesyconej plotkami, w której krzyżowały się z sobą najróżniejsze interesy uczuciowe, a także pewnie i materjalne, znalezienie drogi wypadkowej i godnej gentlemana było prawie niepodobieństwem. Zniecierpliwiony tem wszystkiem Chopin usunął się z niej sam już w lecie 1847-go roku nie wyjechawszy do zamku pani Sand w Nohant. Chociaż może *dobre serca*, o których wspomina pani Sand, chciały doprowadzić do pojednania Chopina z panią Sand, jednak usiłowania ich spełzły na niczem. Do tych serc dobrych należeli wspólni przyjaciele Chopina i pani Sand, przedewszystkiem genjalny malarz Eugenjusz Delacroix. Jak często w takich wypadkach zakończenie stosunków Chopina z panią Sand obyło się bez przykrej uroczystości w formie jakiejś melodramatycznej sceny, lub wymiany listów z uwiadomieniem o zerwaniu. W istocie nic definitywnego nie powzięto z obu stron, niemniej jednak drogi ich rozeszły się w zimie z roku 1847-go na 1848 na zawsze.

Pozostało Chopinowi do życia zaledwie kilkanaście miesięcy. W lutym 1848-go r. dał ostatni swój koncert w Paryżu. W ciągu kilku lat ostatnich nie występował często ani publicznie ani na zebraniach prywatnych. Normalnie urządzał jeden koncert rocznie; właściwie urządzali mu go przyjaciele, Chopin tylko przychodził i grał kilka utworów w programie, wypełnionym współudziałem innych także artystów. Koncerty takie, będące zdarzeniem artystycznem i towarzyskiem sezonów przynosiły mu zawsze około 6000 franków, na co z pewną zazdrością patrzyli także i polscy poeci, żyjący na emigracji w trudnych warunkach.

Pod wrażeniem smutnych przejść ostatnich zdecydował się Chopin wyjechać na wiosnę i lato r. 1848-go do Londynu, gdzie miał nadzieję sukcesów artystycznych i finansowych. Grywał tu na płatnych koncertach prywatnych w salonach wysokiego towarzystwa i plutokracji, w t. zw. angielskich *at home*, dawał trochę lekcji, miał za wiele obowiązków towarzyskich i przyjemności, więc też coraz bardziej zapadał na zdrowiu w nieodpo-

wiednim dla swoich płuc klimacie. Podobnie jak w Paryżu stykał się tu z rodziną królewską i historycznemi wielkościami. Potem wyjechał do Szkocji gdzie miał wielu przyjaciół, szczególnie pannę Stirling i jej siostrę panią Erskine. Panna Stirling; bardzo bogata ale dość brzydka i stara proponowała Chopinowi małżeństwo, ale Chopin nie myślał sprzedawać siebie i swojej wolności, chociaż przeczuwał, że nie pociągnie już długo. Z końcem października 1848 r. napisał nawet w Edynburgu w domu doktora Łyszczyńskiego, u którego zamieszkał, testament („*napisałem rodzaj porządku z mojemi gratami do zrobienia w przypadku, gdybym gdzieś zdechł*“ donosił Grzymale 30 października). Nie myślał o żenieniu się bez miłości, a klepanie biedy we dwoje nie uśmiechało się mu. „*Mogę w szpitalu zdechnąć, ale żony bez chleba po sobie nie zostawię*“. Zaprzątały go raczej myśli o matce i siostrach, o kraju. Że za nimi i za nim tęsknił, to pewne. W liście do Grzymały, całym poprzekreślanym, narzeka na zanik swojej twórczości: “*tymczasem moja sztuka, gdzie się podziała? A moje serce gdziem zmarnował? Ledwie, że jeszcze pamiętam, jak w kraju śpiewają. Świat mi ten jakoś mija, zapominam się, nie mam siły*“... Wiemy z listów Chopina do rodziny, że w chwilach osamotnienia i nostalgji przepędzał długie wieczory na graniu ludowych pieśni polskich, których nietylko pełną miał głowę, ale i liczne zapiski.

Przykra jesień londyńska fatalnie wpływała na zdrowie Chopina. Wysyłano go czemprędzej do Paryża, wiedząc o rosnącem niebezpieczeństwie. On sam nie chciał zdawać sobie jeszcze sprawy z istoty swojej choroby, nie dopuszczał do siebie myśli, że jest tuberkulikiem, choć pluł krwią, choć mu grało w płucach, choć nie mógł oddechać i chodzić po schodach. Opuszczały go siły, a jednak wolał tu zostać, mimo coraz bardziej niepewnego jutra. „*Na co, po co tem wszystkiem się trudzę, nie wiem, bo mi się niczego nie chce. Nie przeklinam nigdy nikogo, ale tak mi jest już nieznośnie teraz, że zdaje mi się, że lżejby mi było, gdybym mógł Lukrecję* (panią Sand) *przekląć! Ale i tam cierpią zapewne, cierpią tembardziej, że się starzeją w złości*“. Tak pisał z Londynu. Unikał więc Paryża, ażeby nie spotkać się z dawną przyjaciółką.

Niedługo po tym liście, prawie ściągnięty z łóżka, grał jeszcze publicznie w Londynie 16 listopada 1848 r. na dochód emigrantów polskich. Był to ostatni już publiczny występ Chopina. Nie mógł on przynieść zadowolenia genjalnemu kompozytorowi i pianiście, odbył się bowiem w czasie balu, którego uczestnicy opuszczali salę tańców, ażeby przejść do bocznego salonu, gdzie grał Chopin. A grał już ostatkiem uciekających z ciała sił rzeczy drobniejsze, których wykonanie nie mogło porwać jak dawniej słuchaczów.

Ale pod koniec listopada zjechał z powrotem do Paryża, do starego swojego mieszkania przy Place d'Orléans. Ostatnia zima w jego życiu przeszła pod znakiem niemal ciągłego chorowania. Pomimo dowodów prawdziwej przyjaźni ze strony wielu ludzi czuł osamotnienie i nudę. Widywał się jeszcze z Mickiewiczem, któremu nawet, kiedy ten był niezdrów, grał i wyczarowywał muzyką swoją wizję ojczyzny. Częstym gościem Chopina bywał wtedy Delacroix, który spisał w swoim pamiętniku prowadzone z nim, także na temat muzyki, rozmowy. Na wiosnę zrobiło mu się trochę lepiej. Mógł wybrać się na premierę *Proroka* Meyerbeera. Ale nie miał już sił, ażeby dawać lekcje, nawet w mniejszej niż dawniej liczbie. Ażeby zagłuszyć w sobie smutne myśli zmuszał się do komponowania, którem pragnął zastąpić wczęści przynajmniej ubytek dochodów z lekcji.

Bieda zaczęła już zaglądać do mieszkania Chopina. Brak pieniędzy zmuszał go do sprzedawania cenniejszych rzeczy. Wśród tych kłopotów nie miał mu nawet pomódz hojny dar panny Stirling, którą powiadomiono o opłakanym stanie finansów Chopina. Zacna Szkotka przesłała anonimowo Chopinowi 25.000 franków, ale pakiet pieniędzy dostał się w niepowołane ręce, które je ukryły. Była to dozorczyni domu Chopina. Dopiero pewien jasnowidzący telepata doszedł do jądra tej krymi-

nalnej sprawy, pieniądze znalazły się, ale ich Chopin już nie przyjął. Wobec tej ofiarności ludzi obcych dla Chopina razi niezmiernie brak podobnie szlachetnego gestu ze strony jego polskich, arystokratycznych i bogatych przyjaciół, którzy nieraz przyjmowali królewskie dary jego sztuki i uświetniali niemi swoje przyjęcia.

W takim nastroju jedyną ulgę mógł mu przynieść widok kogoś z najbliższych. Na początku więc lata napisał rzewny list do siostry, pani Ludwiki Jędrzejowiczowej, z prośbą o przyjazd do Paryża. W sierpniu przyjechała też kochająca i ukochana siostra do zamierającego powoli brata.

Na kilka tygodni przed śmiercią przeprowadził się jeszcze Chopin do słonecznego mieszkania przy Place Vendôme, gdzie pragnął przepędzić zimę. Tymczasem już w początkach października stan Chopina zapowiadał bliski koniec. Nastąpił on po długich dniach strasznej walki choroby z organizmem nad ranem dnia 17-go października 1849 roku. W dwa tygodnie później złożono zabalsamowane ciało Chopina na cmentarzu paryskim Père Lachaise, w grobie, na którym stanęła rzeźba dłuta Clesingera, męża córki pani Sand, Solange. Tam do dzisiaj spoczywa Chopin. Serce zaś, w którem za życia drgała tak gorąca miłość ojczyzny, na życzenie Chopina zostało przewiezione do Polski i złożone w murach kościoła św. Krzyża w Warszawie pod epitaphium, na którem umieszczono verset ewangelisty: *Gdzie skarb twój tam i serce twoje.*

TWÓRCZOŚĆ

I

POLONEZY

Twórczość Chopina zaczyna się pod znakiem poloneza. Charakterystyczny rytm i dworska układność patetycznych tematów polonezowych pociągała ku sobie Chopina już w czasie najwcześniejszych prób kompozytorskich, ażeby widocznie zapanować nad innemi formami w młodzieńczym okresie jego twórczości. Pierwszą sztychem wydaną kompozycją Chopina, mianowicie w roku 1817, był polonez poświęcony hrabiance Wiktorji Skarbkównej. W następnym roku ofiarował Chopin dwa polonezy cesarzowej Marji Teodorównej, matce Aleksandra I-go, kiedy zwiedzała Liceum warszawskie. W roku 1821-szym napisał Chopin polonez As-dur na imieniny Żywnego, w czasie między r. 1822-gim a 1824-tym powstał polonez *Gis-moll*, dedykowany pani Dupont, potem w roku 1826-tym polonez *B-moll*, *Adieu*, ofiarowany przyjacielowi Wilhelmowi Kolbergowi przed wyjazdem Chopina do Reinerz. W latach 1827, 28 i 29-tym napisał Chopin trzy polonezy *D-moll*, *B-dur i F-moll*, które po śmierci Chopina zostały wydane jako op. 71 w r. 1855-tym. Z kopji dokonanej przez Kolberga został nam przekazany następny polonez, *Ges-dur*, z roku 1829-go (w którego autentyczność powątpiewał Niecks). Ostatnim polonezem na fortepian z przed roku 1830 jest wreszcie *Grande polonaise brillante* op. 22 *Es-dur* z akompanjamentem orkiestry i poprzedzony dorobionem później *andante spianato*. Forma ta przeszła także do muzyki komnatowej Chopina; z tego okresu właśnie pochodzi *Introdukcja i polonez op. 3* na fortepian i wiolonczelę. Wysoce wirtuozyjnym polonezem jest wreszcie finał warjacyj op. 2 na temat duetu *Là ci darem la mano* z *Don Juana* Mozarta.

Fakta te mówią same za siebie. Dokumentują one silnie polskość psyche Chopina, nieprzepartą potrzebę wyrażenia w tradycjo-nalnej tej formie muzyki narodowej swojego samopoczucia polskości.

Trudno odpowiedzieć dzisiaj ze ścisłością na pytanie, co było Chopinowi znane z zakresu wcześniejszej od niego literatury tej formy tanecznej. To pewna, że polonezów Jana Seb. Bacha nie znał i przeważnie znać ich nie mógł. Bez straty dla siebie nie znał pewnie także poloneza Haendla, ani polonezów Wilhelma Friedemanna Bacha, niemniej Sperontesa-Scholze'go ze zbioru *Singende Muse an der Pleisse,* ani może i polonezów Schoberta. Mógł natomiast łatwiej dotrzeć do polonezowego ronda Mozarta w sonacie *D-dur*. Wzrok jego padał przedewszystkiem na rzeczy, należące do bliższego w czasie i przestrzeni koła analogicznych zjawisk. Ażeby wskazać na jakieś związki i przykłady, które mogły przyświecać Chopinowi w pisaniu polonezów, wymienia się zwykle polonezy Michała Kleofasa Ogińskiego, Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego i dla dopełnienia Chopinowi towarzystwa na tem polu przytacza się Białobrzeskiego, Zöllnera i Würfla, jako jego polonezowych kolegów warszawskich.

Należy stwierdzić, że linja ewolucyjna poloneza, prowadząca wyraźnie od Ogińskiego, przez Elsnera i Kurpińskiego do Moniuszki, zostawia Chopina na boku, jako zamkniętą w sobie całość. Polonezy Ogińskiego, które niewątpliwie wykonywały dziecinne palce Chopina, należą w całości do stylu „eleganckiego" muzyki XVIII-go wieku. Jedynie pierwszy polonez Chopina, w trudno dzisiaj dostępnym sztychu z roku 1817-go, utwór o dziecinnej nieporadności technicznej można przypisać wzorom Ogińskiego. Wbrew mniemaniu Hoesicka i Polińskiego, że ani jeden egzemplarz tego poloneza nie zachował się do naszych czasów, istnieje on w czterotomowym zbiorze nut, przeważnie wydawnictw warszawskich z epoki Królestwa Kongresowego, należącym do znanego poety krakowskiego Józefa Aleksandra Gałuszki. Egzemplarz ten ofiarował Chopin Janowi Białobłockiemu, starszemu o pięć lat od siebie przyjacielowi z lat dziecinnych, który przez pewien czas mieszkał na pensji w domu rodziców Chopina. (Kilkanaście listów Chopina do Białobłockiego odnalazł p. Stanisław Pereświet-Sołtan i ogłosił o nich notatkę w *Wiadomościach literackich* z dn. 14 lutego 1926-go r.)

Tytuł tego wydawnictwa brzmi: *Polonoise pour le Piano-Forte Dediée à Son Excellence Mademoiselle la Comtesse Victoire Skarbek faite par Frédéric Chopin Musicien agé de huit Ans.* U dołu karty tytułowej podano miejsce, gdzie było można nabywać ten polonez, mianowicie u księdza J. J. Cybulskiego na probostwie kościoła N. Marji Panny na Nowem mieście. Zapewne ksiądz Cybulski był tym mecenasem, który postarał się o wydanie poloneza. Wydawnictwo zostało uskutecznione z końcem roku 1817-go. Styczniowy zeszyt *Pamiętnika Warszawskiego* z roku 1818-go przyniósł o niem następującą notatkę: *„O Fryderyku Chopinie rodem z Warszawy, mającym lat 8, a muzyczne już rzeczy komponującym. Lubo kompozytorów muzyki nie liczymy do pisarzy literackich (niemniej jednak są i ci autorami), przemilczeć jednakże przed publicznością nie możemy kompozycji następującej, przez przyjacielskie ręce sztychem upowszechnionej:* (tutaj podano tytuł utworu). *Kompozytor tego tańca polskiego, młodzieniec ośm lat skończonych mający* (informacja ta nie była całkiem ścisła w tym czasie), *jest synem Mikołaja Chopin, profesora języka i literatury francuskiej w liceum warszawskiem, prawdziwy geniusz muzyczny; nietylko bowiem z łatwością największą i smakiem nadzwyczajnym wygrywa sztuki najtrudniejsze na fortepianie, ale nadto już jest kompozytorem kilku tańców i warjacji, nad któremi znawcy muzyki dziwić się nie przestają, a nadewszystko zważając na wiek dziecinny autora. Gdyby młodzieniec ten urodził się w Niemczech lub we Francji, ściągnąłby już zapewne uwagę na siebie wszystkich społeczeństw; niechże wzmianka niniejsza służy za wskazówkę, że i na naszej ziemi powstają genjusze, tylko. że brak głośnych wiadomości ukrywa je przed publicznością".* Polonez ten liczy

w pierwszej części zaledwie 22 taktów, z czego na pierwszy odcinek w *G-moll* przypada taktów 12, na drugi w *B-dur* taktów 10. Trio ma dwa odcinki w *B-dur*, oba po 8 taktów. Wszystkie zdania tego króciutkiego poloneza są zbudowane w sposób prymitywny, jużto z luźnych motywów, jak w części pierwszej, już też przez powtarzanie jednego dwutaktowego pomysłu w symetrji harmonicznej, jak w triu. Obie te maniery są wzorowane na polonezach Ogińskiego, którego dyletantyzm kompozytorski nie dotarł do pełnego zrozumienia czystości stylu w muzyce. Jak na siedmio- i pół-letnie dziecko było napisanie takiej nawet kompozycji rzeczą zupełnie wyjątkową. Nie poprzedziło jej tak troskliwe, przewidujące i pod względem pedagogicznym tak genjalne przygotowanie, jakiem małego Mozarta przysposabiał do zawodu kompozytora jego nieporównany jako wychowawca ojciec. Aleksander Poliński posiadał w zbiorach swoich pisany ręką Żywnego polonez w *B-dur*, którego tytuł wymienia jako autora ośmioletniego także Chopina. Stosunek tonalny tego poloneza do tria jest dokładnem przeciwieństwem do poloneza sztychowanego w r. 1817-ym. Poliński charakteryzuje ten polonez w swojej książeczce o Chopinie (str. 18) w następujący sposób: *„melodja zamaszysta pierwszej jego części zdradza istotnie płynność i świeżość pomysłów, a dynamika i oryginalne rytmizowanie tematu w triu G-moll, przypomina już nieco poźniejszego Chopina...“* Charakterystyka ta nie odpowiada polonezowi sztychowanemu, nawet gdybyśmy przypuścili, że ustępy jego zostały przestawione. Wobec niedostępności zbiorów Polińskiego w skutek organizowania bibljoteki Departamentu kultury i sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie, stwierdzenie: czy przypadkiem w obu tych polonezach nie zachodzi identyczność treści, musi zostać odłożone na później. W każdym razie Poliński zauważył także w polonezie pisanym ręką Żywnego wyraźny wpływ polonezów Ogińskiego.

Polonez z roku 1821-go, poświęcony Żywnemu, ma już nieznaną Ogińskiemu — lotność pasażów i typowo szopenowskie

stopniowanie wyrazu zapomocą tonalnej progresji, wreszcie dłuższy ustęp oparty o synkopy, jakich nadarmo szukalibyśmy u Ogińskiego. Począwszy od poloneza *Gis-moll*, z roku 1822-go, nie może już być wogóle mowy o jakimkolwiek wpływie kompozytorów warszawskich na polonezy Chopina.

Żaden z nich ani w przybliżeniu nie napisał nigdy, przedtem ani potem, utworu, któryby w czemkolwiek dorównywał lub przypominał, nie mówiąc już przewyższał polonezowe inspiracje Chopina. Nie można wreszcie zapominać o tem, że w zgoła niewybitnej twórczości Elsnera polonezy stały na szarym końcu, a z kilkunastu polonezów Kurpińskiego lepsze i popularniejsze pochodziły z czasów, kiedy Chopin miał już doskonale wytworzony własny typ poloneza. Pozostaje więc jeszcze pytanie, które z utworów kompozytorów innych narodowości miały, lub czy wogóle miały wpływ na rozwój twórczości Chopina na tem polu. W grę wchodzą tu jedynie dwa polonezy Karola Marji Webera: polonez *Es-dur* op. 21, wydany w roku 1810-ym, którym nakładca Simrock zasypał całą współczesną Europę i drugi, *E-dur* op. 72, z roku 1820, mniej od pierwszego popularny. Nic bardziej prawdopodobnego nad przypuszczenie, że Chopin znał te polonezy. Chociaż Nicks był skłonny widzieć wpływ ich na Chopina w tym lub owym pasażu, to dokładniejsza analiza stylu polonezów Webera i Chopina przekonuje nas w zupełności, że Chopin od wpływu tego uchronił się w zupełności. Skala środków pianistycznych Chopina począwszy od polonezu *Gis-moll* jest niepomiernie szersza od techniki Webera, uczuciowa zaś treść tematów mimo to znacznie głębsza od pomysłów Webera. Rzecz jasna, że nikomu nie przychodziło na myśl szukać wpływu Webera na Chopina w latach pełnej jego dojrzałości artystycznej.

Profil duchowy Chopina, tak wybitnie zarysowany we wszystkich jego dziełach, jak wyrazistym był kontur rysów jego twarzy, przebija się już w polonezie *As-dur* z r. 1821-go. Nie zasłania go przed nami tych kilka błędów ortografji muzycznej

(fałszywy sposób pisania prowadzących półtonów przy czterech bemolach), które znajdujemy w autografie. Siedmiomilowemi krokami rozwijający się genjusz Chopina w dziecięcych latach zdołał zawrzeć w polonozie *Gis-moll* kilka prawdziwie pięknych myśli o melancholijnym nastroju. Polonez ten jest już wartościowym poematem muzycznym, przybranym bardzo wykwintnemi fiorituramі i pasażami, pełnemi nawskróś szopenowskich zwrotów. Przy niewielkim zakresie pomysłów harmonicznych uderza dojrzałość i logika w traktowaniu związków między funkcjami. Chopinowskim jest także szereg podwójnych trylerów w drugiej części tria, zapowiadający późniejsze, epokowe wprost efekty Chopina w tym kierunku. Prawie nie potrzeba podkreślać, że nie jest to jeszcze poziom artyzmu, jaki Chopin osiągał w późniejszych arcydziełach, ale już i ten poziom był dla innych trudny do osiągnięcia lub wogóle nieosiągalny.

Poświęcony Kolbergowi polonez „Adieu“ *B-moll*, z r. 1826 jest utworem, mającym pewne znaczenie anegdotyczne. Wyjazd na wakacje nie był pewnie ciosem dla Chopina, rozstanie się z jednym z pośród kilku przyjaciół rzeczą znów nie tak tragiczną, ażeby mu serce miało z bólu pęknąć. Chopin zaczął ten polonez w przesadnie tkliwej i smutnej nucie, tematem, który w pierwszym motywie przypomina słynny polonez 12-ty *A-moll*, Ogińskiego. Że Chopin nie myślał tak poważnie, jakby o tem świadczyły nuty, dowodzi trio poloneza. Jest to mechaniczna po części przeróbka jednej z najpopularniejszych wtedy w Warszawie melodyj opery Rossini'ego *La gazza ladra*, (Sroka złodziej), na przedstawieniu której był Chopin z Kolbergiem kilka dni wcześniej. Przedstawienie to miało pewnie jakieś znaczenie dla obu młodzieńców. Niemniej Chopin, wplatając tę przeróbkę do poloneza, zaznaczył, że traktuje utwór ten jako żart muzyczny, chociaż tak melancholijnie-romantycznie zaczęty. Żartował on także ze starego Jana Stefani'ego, który zajmował się przerabianiem powszechnie śpiewanych tematów operowych na polonezy i modne „anglezy“. Miał może nawet na myśli wydaną przez

księgarnię Kłukowskiego taką przeróbkę Stefani'ego z *Cyrulika sewilskiego*.

Trzy, wydane po śmierci Chopina, jako opus 71, polonezy stanowią jakby osobną grupę. Wszystkie one mają kilkutaktowe introdukcje i pod względem technicznym przedstawiają znacznie wyższy poziom od polonezów poprzednich. Pierwszy z nich *D-moll* z r. 1827-go, będący świetnym dokumentem samodzielnego rozwoju wirtuozostwa fortepianowego Chopina, jest zarazem jednym z pierwszych w twórczości jego przykładów nadzwyczajnego, a we wcześniejszej muzyce niespotykanego, poczucia barw dźwiękowych. Drugi ustęp pierwszej części tego poloneza wysuwa na czoło tej muzyki interes kolorystyczny z pominięciem czynnika melodyjnego. Mamy tu do czynienia w istocie z impresjonistycznym obrazkiem muzycznym o niebywałej śmiałości w tworzeniu i używaniu dyssonansów, o świetnem tonowaniu dynamiki. Cały, prawdziwy Chopin przebija się z tego młodzieńczego utworu. Drugi polonez tego cyklu, *B-dur*, z roku 1828-go, jest utworem w charakterze salonowym z bogatemi fiorituramі, zarzuconemi na płynne linje melodyjne. W trzecim polonezie, *F-moll*, zwraca na siebie uwagę przedewszystkiem rozpiętość pierwszego ustępu, będącego właściwie jednem zdaniem „rozwiniętem“ o 22-ch taktach. Jest to pierwszy przykład „długiego oddechu“ inspiracji Chopina, jego uniezależniania się od ośmiotaktowego wiersza muzyki klasycznej. Polonez ten ma w sobie wiele elegijności i romantyzmu.

Kopjowany przez Kolberga polonez *Ges-dur*, z r. 1829-go, wzbudzał powątpiewanie Niecksa w jego autentyczność. Znakomity monograf Chopina zauważył w nim wprawdzie ustępy jakby żywcem wyjęte z innych dzieł Chopina, ale o innych twierdził, że nigdy nie mogły być owocem szopenowskiej inwencji. Za autentycznością tego utworu przemawia cały szereg względów. Kolberg miał zbyt wiele pietyzmu dla Chopina, ażeby dopuścić się w swojej kopji fałszowania tekstu Chopina. Polonez ten ma introdukcję, pozostającą z samym polonezem w zupełnie analo-

gicznym stosunku jak introdukcje w polonezach op. 71. Znajdujemy w nim szereg zwrotów, odpowiadających doskonale polonezowi *B-dur* z r. 1828-go i kilka zwrotów, zapowiadających późniejsze polonezy, przedewszystkiem polonez *As-dur* op. 53. Jest wreszcie jeszcze jeden szczegół stylistyczny wspólny młodzieńczym polonezom Chopina i polonezowi *Ges-dur*, szczegół kończący się na polonezie *Cis-moll* op. 26, mianowicie skrzyżowanie rąk w znacznej rozpiętości, z pasażem ręki prawej w basie i figurą ostinato lewej ręki w wiolinie. Szczegół ten jest znakomitą „cechą“ ówczesnego stylu polonezów Chopina. Na podstawie tych znamion nie możemy wątpić w autentyczność tego utworu Chopina, w którym zauważamy jeszcze odmienne rozbudowanie niż w innych polonezach tego okresu, zwłaszcza rozłożyste trio z rozgałęzieniami modulacyjnemi.

Żywioł wirtuozyjny natury muzycznej Chopina i osobisty jego interes popisu jako pianisty doprowadza do powstania nawskróś koncertowego, na doraźny efekt obliczonego „*Grande polonaise brillante*“ *Es-dur* op. 22. Rola orkiestry w utworze tym ogranicza się do kilkunastu taktów przygrywki (trochę à la Kurpiński), zgoła drugoplanowego akompaniamentu i nieznaczących interpolacyj błyskotliwej i wykwintnej w najwyższym stopniu partji fortepianowej. Ani na chwilę nie słabnący prąd rytmu polonezowego przynosi tu na sobie najwyszukańsze w owym czasie efekty pianistyczne, cudownie mieniącą się grę świateł i barw dźwiękowych. Żaden z polonezów brawurowych późniejszych kompozytorów nie dorównał temu utworowi Chopina pod względem tych wartości, stanowiących jedynie część jego genjalnej sztuki. Napisane przez Chopina później (pewnie w r. 1835-tym) prześliczne *andante spaniato* jest introdukcją do tego utworu, niemającą z nim wszakże organicznej łączności.

Wszystkie te dzieła były jakby tylko przygotowaniem technicznem do właściwej misji artystycznej Chopina w zakresie poloneza, jaką jego genjusz miał do spełnienia wobec Polski i świata. Osiągnąwszy pełną dojrzałość umysłową, zobaczył

Chopin, że w polonezie będzie mógł wypowiedzieć się nietylko w swojem własnem imieniu artystycznem, ale także w imieniu narodu. Dlatego nie przykładał wagi do warszawskich swoich polonezów i żadnego z nich (poza polonezem op. 22) nie wciągnął do listy swoich wydawnictw. Po roku 1831 patrzał na nie okiem krytycznem, dostrzegł w nich pewne rysy niedoskonałości, ale przedewszystkiem widział w nich braki pod względem ideowym. Przeżycia w roku powstania, wmyślenie się w los polityczny Polski, wczucie się, wsłuchanie w echa jej triumfalnej przeszłości, wszystko to uświadomiło w Chopinie możność zrobienia z poloneza formy epicznej, celem przedstawienia chwały i męczeństwa narodu. Cokolwiek możnaby zarzucić pozamuzycznym sposobom interpretacji dzieł muzycznych, nie można zlekceważyć niezliczonych komentarzy o polonezach Chopina obcych autorów, zarówno współczesnych Chopinowi, jak z czasów późniejszych aż do naszych dni, przypisujących im znaczenie niejako narodowego eposu polskiego. Wystarczy wspomnieć tu, jak barwne obrazy wywoływały polonezy Chopina w fantazji Liszta. Niemniej obrazowo tłumaczy je także Niecks, a James Huneker dodaje w tytule rozdziału, poświęconego omówieniu ich, określenie dobitne, choć nieco jednostronne: *Heroic hymns of battle* (bohaterskie pieśni wojenne).

Chopin zachował wcześniejszą swoją formę poloneza, mianowicie trzyczęściową formę symetryczną t. zw. wielką trzyczęściową pieśń, od której przechodził już także do pokrewnej formy ronda. Pod tym względem nie zrywał Chopin z tradycją klasycyzmu w polonezach Ogińskiego i jego następców. Wystarczała ona Chopinowi tak samo, jak wystarcza komuś niepozorny kubek na wodę, ażeby weń natoczyć z omszałych beczek cennego wina lub sytnego miodu.

Pierwszym polonezem drugiego okresu jest polonez *Cis-moll* op. 26, nr. 1. Powstał on w Paryżu prawdopodobnie w roku 1834-tym lub 1835-tym, wydany został w r. 1836-tym. Pod względem stylistycznym ma on wiele jeszcze podobieństwa

z polonezami poprzedniego okresu, szczególnie z polonezem *Gis-moll*. Cztery wstępne jego takty wywoływały w Niecksie wrażenie wyroku nieodwołalnego przeznaczenia; uderzają one słuch jak stuk młotka, kiedy w wieko trumny wbija się gwoździe. Ale jest w taktach tych ogromna siła i decyzja, przypominająca zdanie Hunekera, że *Chopin był fizycznie słaby, ale miał duszę lwa*. Potem płyną melodje pełne tęsknoty, żalu, cierpienia, nieukojonego smutku, wiją się przez frapujące modulacje, przez enharmoniczne zamiany tonów.

Jeżeli polonez *Cis-moll* był po pierwszych rytmach obrazem jakby inercji i zwątpienia, drugi polonez tego samego *opus*, *Es-moll*, jest utrzymany w ciągłem napięciu energji, w stanie wrzenia, podniecenia, gniewu, który wreszcie wybucha. Plastyczna siła użytych w nim motywów jest tak wielka, że zarówno Niecks, jak Huneker widzieli w polonezie tym obrazy, pierwszy: siły fizycznej i zaufania w siebie, sprzysiężenia i powstania, grzmotu wulkanu, zbierania się wojska, walki i zwycięstwa, drugi: obraz syberyjskiej doli Polaków i powstania. Wtórujący im w tej egzegezie włoski monografista Chopina, Ippolito Valetta, uogólnia kompozycję Chopina do znaczenia wszechludzkiego, mówiąc, że jest to polonez buntu przeciwko przeznaczeniu, które z piersi wyrywa przekleństwo. Huneker zwraca słusznie uwagę na meyerbeerowski posmak drugiej części polonezu w tonie *H-dur*. Duch romantyzmu panuje niepodzielnie w tym polonezie. Niesłychane wyrafinowanie w ustosunkowaniu siły ekspresyjnej tematów do dynamiki objawia się zaraz na początku utworu, gdzie groźne motywy w polonezowym rytmie nabierają wyrazu demonicznego, dzięki tajemniczemu pianissimu.

Dopiero trzeci polonez drugiej epoki twórczości Chopina jest utrzymany w jasnych barwach tonacji *A-dur*. Jest to słynny, niezmiernie popularny polonez op. 40, nr. 1, niezaprzeczenie rycerskiego, triumfalnego charakteru, utworzony w Waldemosie na Majorce w r. 1839-tym.

Biegunowo różnym jest drugi polonez tego samego opus,

w tym samym czasie na Majorce napisany, polonez *C-moll*. Jest on tragicznie nastrojowym poematem klęski, upadku, niewoli. Jego temat naczelny jest, podświadomą pewnie, ale pełną, symbolicznego znaczenia mollową odpowiedzią na początkowy temat uroczyście radosnego poloneza Kurpińskiego *Witaj królu*, napisanego z okazji koronacji Aleksandra II-go w Warszawie. Tematy te przystają do siebie ściśle w pierwszym motywie, tylko zmieniona na mollową harmonja zdaje się przyoblekać temat ten kirem żałoby. Nie ulega wątpliwości, że Chopin znał polonez Kurpińskiego, że go nieraz słyszał w czasach przedpowstaniowych. Wykrywanie takich podobieństw lub jakby antynomij muzycznych wyglądałoby na polowanie za reminiscencjami, w tym jednak wypadku, gdzie mamy do czynienia z utworami jednej i tej samej formy, zestawienie jest wskazane względami metody psychologicznej. Możemy przyjąć za pewne, że kiedy w Chopinie, zatopionym w myślach nad losem Polski, nastąpił akt woli napisania poloneza, wtedy na podstawie prawa przeciwieństwa „melodyjną energją początkową“, początkowym „impulsem“ do wyładowania się z niego „melodji jako płynnej siły“ (używam tu określeń Ernsta Kurtha) był, drzemiący w podświadomości motyw Kurpińskiego, który w nastroju umysłu Chopina nabrał odmiennego zabarwienia.

Nieusprawiedliwionem natomiast byłoby wykazywanie związków między następnym, genjalnym polonezem Chopina *Fis-moll* op. 44, a uwerturą Beethovena do „Korjolana“, dlatego, że uformowanie wstępnych taktów poloneza przypomina unisonowy wstęp uwertury i jej stopniowanie motywów. U Chopina z tych ośmiu taktów potężnienia masy dźwiękowej wylewa się, jak źródło u podnóża góry, temat polonezowy, którego dynamika wewnętrzna pokrywa się w idealny sposób z konstrukcją motywów. Niecks nadarmo szukał w tem arcydziele piękności melodji i harmonji, ażeby odkryć w niem tylko ponure unisona, jęczące frazy melodyjne i odnieść z niego wrażenie raczej patologiczne niż estetyczne. chociaż nie odmawiał mu wielkości i oryginal-

ności. Ujemny sąd Niecksa znajduje jednak wystarczające zrównoważenie w entuzjastycznych zdaniach Liszta, Ehlerta, Hunekera i niezliczonych innych komentatorów. Oryginalność tego potężnego utworu polega nietylko na rozłożystej czteroczęściowej formie o licznych członach w każdej części, nietylko na kapryśnem, nieoczekiwanem wprowadzeniu sielankowego mazurka pośród obrazy o rycerskim, marsowym charakterze, ale także na nieporównanie logicznem wiązaniu myśli tematycznych w załamaniach śmiałych modulacyj. W podobnie monumentalnie rozbudowanem dziele, jak ten polonez, nie mógł Chopin zgubić planu zasadniczego w filigranach harmonicznej zwodniczości, dlatego żywioł modulacyjny tego dzieła przedstawia inny rodzaj niż n. p. w nokturnach.

Po tem wspaniałem dziele nastąpił w polonezie następnym, *As-dur* op. 53, szczyt polonezowej twórczości Chopina i najwyższy zarazem punkt, do jakiego rodzaj ten miał wogóle możność dotrzeć. Ten drugi w durowych harmonjach utrzymany polonez Chopina z drugiego okresu został wydany w r. 1843-cim. Z dytyrambicznych opisów tego arcydzieła możnaby złożyć spory tomik. Nie było pewnie po Chopinie na świecie znakomitego pianisty, któryby nie miał go w swoim repertuarze i często nie wykonywał na koncertach. Wielkość tego poloneza, jako dzieła sztuki, polega na tytanicznej sile wyrazu tej muzyki, na nieopisanej kontrastyczności ustępów i na wspaniałej plastyczności tematów, zespolonych z sobą z genjalnem poczuciem monumentalnych form muzycznych. Muzyka fortepianowa doszła tu na punkcie wirtuozostwa do szczytu rozwoju. Nie można ani na chwilę wątpić, że Chopin ilustrował muzyką tą obrazy swoich wizyj duchowych, że nią o p o w i a d a ł dzieje rycerskich poczynań „ojcom na chwałę — braciom na pożytek". Genjalna pod względem czystomuzycznym konstrukcja tego arcypoloneza pokrywa się cudownie z romantycznym charakterem koncepcji Chopina. Nie przemocą i wbrew naturze tej muzyki narzuca się jej pewien program; program ten z niej samej wynika bezpośrednio, gdyż

został w nią zaklęty przez Chopina w chwili tworzenia. Ktokolwiek pisał o tem arcydziele czuł się zniewolonym do uderzenia w najgórniejsze tony zachwytu, patetyczności, emfazy. Polonez ten przypina wyobraźni skrzydła poetycznego natchnienia. Nawet anglosascy autorowie, jak Niecks i Huneker, ulegli w zupełności rycerskiemu duchowi tej muzyki i w opisach o nim słyszeli i wprost w i d z i e l i jakieś marsowe czyny zakutych w stal ludzi, szczęk oręża i tętent koni. Wyrazem poglądów polskich na ten polonez jest dłuższy komentarz Kleczyńskiego i świetny pod względem literackim, a z głębokiego wczucia się wynikający, opis Feliksa Jabłczyńskiego. Ganche mówi o nim, że „jest to potężny obraz narodu pod bronią, wściekły atak armij, wojenne okrzyki, pochód tłumu ludzkiego, triumf zwycięzcy, wszystko to przetłumaczone na akcenty rytmiczne, na cudowne brzmienia". Zastanawiającem jest, że Liszt nie pokusił się o literackie lub bardziej fachowe omówienie tego poleneza. Podobnie postąpił wobec niego i Schumann. Naszym czasom dopiero przypadł obowiązek analitycznego przedstawienia tego nieporównanego poematu muzycznego, wielbionego na równi przez wszystkie cywilizowane narody.

Jak we wszystkich swoich kompozycjach jest w nim Chopin prawdziwym mistrzem konstrukcji. Polonez *As-dur*, mający w sobie takie skarby treści epicznej, tyle akcji, jest utworem liczącym zaledwie 181 taktów, rozpadających się na szesnaście odcinków, z których cztery (szesnastotaktowe) wypełnione są identycznemi zdaniami, mianowicie głównym tematem poloneza. Dyspozycja całości jest bardzo jasna, wprost klasyczna: szesnaście taktów wstępu przygotowuje temat naczelny, który w części pierwszej pojawia się na początku dwa razy, ażeby wrócić na jej końcu po dwóch zaledwie zdaniach ośmiotaktowych. Trio zajmuje taktów 74. Część trzecia nie jest równie długa jak pierwsza. Dla wypełnienia jej wystarczyło zupełnie jednorazowe tylko przytoczenie tematu głównego i jedenaście taktów epilogu, utworzonego z motywów tegoż tematu. Układ ten tak bliski przy-

kładom klasycznym jest tu podstawą dla koncepcyj o niespożytej oryginalności i intenzywności wyrazu. Te właśnie wartości użytych tu pomysłów prowadzą do tego, że trwająca około sześć minut kompozycja wywołuje w słuchaczu wrażenie jakiejś długiej i niezmiernie fascynującej opowieści. Wrażenie to możnaby porównać do zjawy sennej, która mimo błyskawicznego zaledwie trwania wydaje się śniącemu czemś, trwającem niezmiernie długo. Motywy tego poloneza mają w sobie jakąś czarowną siłę pobudzenia w nas drzemiących pod progiem świadomości całych kompleksów wyobrażeń, idej, uczuć, które raz ruszone ze swego łożyska spadają lawiną artystycznego przeżycia na duszę.

W szesnatu taktach wstępu dokazał Chopin kilku majstersztyków równocześnie. Pierwszy jest rodzaju harmonicznego. Wstęp ten został oparty na uderzonej na początku i potem kilkakrotnie pobudzanej nucie stałej *es*, na której spoczął cały ciężar motywiki, dyssonującej z harmonją tej dominanty. W dwóch motywach, z których (w trzykrotnem potęgowaniu na sposób progresji) zbudowany został ten wstęp, tkwi zapowiedź: *a)* biegnącego przez całą niemal klawiaturę pasażu, który w trzecim takcie przed końcem głównego tematu rysuje się świetlistą smugą dźwięków, i *b)* ostinatowego motywu oktawowego w basie w triu *E-dur* poloneza. Chopin postąpił tu jak genjalny dramaturg, który w pierwszych scenach sztuki różnemi środkami podnieca ciekawość widza w kierunku bohatera dramatu, ażeby wejściem jego na scenę osiągnąć zamierzony efekt. Temat główny poloneza wchodzi po tem genjalnem przygotowaniu istotnie jak bohater, w zachwycających blaskach rycerskości, piękny i wspaniały. Ani do ramienia nie dorasta mu filigranowy leitmotyw rycerski Waltera ze Stolzing w *„Śpiewakach norymberskich“* Wagnera. Temat poloneza przedstawia się pod względem konstrukcji w genjalny sposób. Pierwsze jego trzy takty, oparte na harmonji tonicznej są rozwinięciem jednego drobnego motywu *(f-es, es)*, poczem w takcie czwartym następuje odrębnie motywiczny epilog tej myśli w tonie równoległej subdominanty. Prozodja tej frazy nie pokrywa się z normą klasyczną, wskutek czego Leichtentritt chciałby albo ująć ją na końcu w takt cały i dwućwierciowy, lub odjąć jej jedną figurę w takcie trzecim i wydłużyć jedną nutę w czwartym, ażeby w ten sposób uzyskać normalniejszą frazę czterotaktową. (Jaka szkoda, że Chopin tego nie przeczuwał!) W nowej harmonji, *B-moll*, podnosi się motyw pierwszy djastematycznie o pół tonu, a wraz z tem podnosi się wewnętrzne napięcie tematu, urozmaiconego błyszczącemi figurami; drugie osiem taktów tego wspaniale rozwiniętego zdania zaczyna się od motywu podnoszącego się w niższej oktawie od wstępnego *f*, poczem motyw naczelny w rytmicznem skróceniu dwukrotnie jeszcze wystrzela, wywołany energją napięcia poprzedzającego go czterotonowego pasażu. Charakterystycznem w tem zdaniu jest brak typowej końcówki polonezowej *(la cadence bien reglée*, którą już w r. 1648-ym zauważył w tańcach polskich Jean Laboureur); miejsce jej zajmuje w takcie szesnastym łącznik do powtórzenia całego zdania w oktawowem spotęgowaniu w wyższym regestrze. Dopiero w takcie 32-im przychodzi zakończenie polonezowe.

W dwóch następnych odcinkach ośmiotaktowych pierwszej części zawarły się dwie myśli o ogromnej skali kontrastyczności. Pierwsza w częstotliwości swoich akcentów, w poddaniu zawiązku melodyjnego głosu wewnętrznego fanfarowej tautofonji (najpierw tonu *c* potem *es)* brzmi jak porywająca idea wielkiego czynu rycerskiego, druga — w poważnie przebiegającej melodji — jest wyrazem jakby historjozoficznego zamyślenia. Dopiero w tem zdaniu pojawia się właściwy rytm polonezowy przez przeciąg wszystkich ośmiu taktów (dwie szesnastki na drugiem miejscu pierwszej ćwiartki). Bez pomocy tego typowego rytmu zdołał Chopin stworzyć cały prawie ten arcypolonez, będący temsamem rekordem artystycznym. Nieporozumienia co do charakteru tej kompozycji nie było pewnie nigdy. Leichtentritt ujął swój pogląd na nią w słowach: *„wszystko, co pod względem blasku, dostojeństwa, siły i entuzjazmu tkwi w polone-*

zie, zostało w arcydziele tem wyrażone w sposób najbardziej porywający".

Dwa pierwsze takty tria *E-dur* są introdukcją do jedynego w całej literaturze fortepianowej pomysłu, polegającego na ostinatowem powtarzaniu figury oktawowej w basie od zagubionego w dali pianissima do szczytowego natężenia dźwięku. Na tle tej genjalnie przeprowadzonej illustracji tętentu konnicy rozwija się fanfarowa melodja jakby rogów i trąb, melodja kryjąca w sobie wolę i rozkaz wodza i posłuch żołnierski. Dwukrotnie wraca ten fantastycznie śmiały i głęboko poruszający obraz muzyczny. Artystyczna intencja Chopina oparła się tu o niewątpliwie trudny i efektowny problem wirtuozowstwa, który niestety częstokroć staje się celem dla samego siebie. Chopin sam skarżył się już przed znakomitym pianistą Charles Hallé (1819—1895), że niektórzy wykonawcy grają ten polonez w zanadto szybkiem tempie, które „*rujnuje jego wielkość i majestatyczność*".

Druga część tria (taktów 34) organizuje myśli o charakterze przejściowym najpierw w dwóch odcinkach czterotaktowych, potem w dwóch ośmiotaktowych zdaniach. W pierwszym ustępie bas wybija stale rytm polonezowy, w drugim zanika on zupełnie wśród synkop i pod wężowemi linjami melizmatów wijących się raz przez sferę tonalności *G* (dur i moll), potem *F-moll*. W *codzie* tria wraca natarczywie kilka motywów tego ustępu, przygotowując finał poloneza, w którym triumfalnie rozbrzmiewa temat naczelny.

Najwyższy stopień romantyczności w granicach rodzaju poloneza oznacza wydana w r. 1845-tym *Fantazja polonezowa* op. 61. Cechy poloneza zatracają się tu przeważnie. Charakter marzycielski zapowiada introdukcja pełna głębokiej melancholji. W ukształtowaniu odbiega fantazja od symetryczności form polonezowych i zbliża się do ballad (szczególnie ballady F-moll, z którą ma wspólność tonacji zasadniczej i nerwową zmienność modulacyjną), przypominając jednocześnie typ sonatowy z dwoma

tematami i przeróbką tematów. Chociaż nastrojona na nutę „żalu" i tęsknoty dochodzi jednak fantazja do epizodów triumfującego bohaterstwa. Pod względem harmonicznym przedstawia utwór ten ogromne bogactwo oryginalnych pomysłów w tworzeniu dyssonansów i nieznane przedtem po za muzyką Chopina sposoby modulacyjne. Przed kryzysem chromatyczności i modulacyjności w muzyce *Trystana i Izoldy* Wagnera, dzieła Chopina przedstawiają szczyty harmonji romantycznej, zakryte niestety przeważnie przez zjawiska niższego rzędu, ale bliższe uwadze autora książki *Romantische Harmonik*, Ernsta Kurtha.

Na dziele tem skończyła się twórczość Chopina w związku z formą polonezową.

II

MAZURKI

Znacznie później od polonezów, gdyż o całych ośm lat, mianowicie w roku 1825-tym, zabrał się Chopin do pisania mazurków. Nie znamy wcześniejszych utworów Chopina w tej formie od wydanych w tym roku w sztychu warszawskim w małym formacie dwóch mazurków w *G-dur* i *B-dur*. Nie widniał na nich oficjalny numer opusu, jak na wydanem w tymże roku rondzie *C-moll*, zaczynającem jedynką szereg wydawnictw Chopina. Później pominął je Chopin w swoich cyklach mazurków, a także i Fontana nie włączył ich do pośmiertnego wydawnictwa utworów pozostałych po Chopinie. Jeżeli Chopin zdecydował się na sztych tych skromnych jeszcze utworów, to pewnie dlatego, że lepszych, dojrzalszych nie miał w tym czasie pod ręką. Trudno dzisiaj dociekać, dlaczego dopiero w roku 1825-tym zaczął Chopin pisać mazurki, chociaż od dzieciństwa miał sposobność słyszeć je i tańczyć, przyczem raz nawet zwichnął nogę. Może arystokratyczna natura artyzmu Chopina broniła się przed tą formą

muzyki ludowej, zbanalizowanej w tuzinkowych kompozycjach warszawskich, aż do czasu, kiedy dojrzewający umysł jego przeczuł, czego będzie mu danem dokonać w tej małej formie. A miał w niej odkrywać nowe światy harmonji i przez muzyczne czynniki polskiego folkloru podnieść ją do ogólnoludzkiego znaczenia, jak mówił Cyprjan Norwid.

Nie odrazu trafił Chopin do źródeł autentycznej muzyki ludowej, ażeby z nich korzystać przy komponowaniu mazurków. Na razie poddawała mu współczesna muzyka warszawska tanecznego rodzaju pewne typowe zwroty o ludowem zabarwieniu, z których — przy modyfikacjach, podyktowanych mu własną inwencją, — mógł korzystać w swoich mazurkach. Sam na własną rękę jeszcze nie odkrył piękności ludowych pomysłów muzycznych, zawierzył starszym od siebie, którzy go na pewien czas jakby powstrzymywali przed wkroczeniem na właściwą drogę. Nie miało to trwać długo. Genjalny instynkt Chopina rozstrzygnął tę sprawę nieodwołalnie na korzyść jego sztuki. Niezawodnie rychło po pierwszych próbach mazurkowych, w czasie najbliższych wakacyj spędzanych na wsi, zaczął Chopin studjować muzykę ludu polskiego. Słuchał otwartemi uszami wszystkiego, co w formie dźwiękowej, śpiewem i muzyką instrumentalną, w czasie pracy i zabawy przedostawało się z duszy ludu na zewnątrz. Gromadził te zasłyszane rzeczy w pamięci i niewątpliwie zapisywał na papierze nutowym, nie z jakiejś pasji etnografa, ale na własny przyszły użytek. Słyszał te śpiewki i tańce w całej ich surowej piękności, bez narzuconych im przez człowieka kulturalnego dodatków. Różnicę między apercepcją muzyki ludowej u Chopina a wiekopomnie zasłużonego zbieracza Kolberga, objawia nam następujący ustęp listu Chopina do rodziny, pisanego znacznie później co prawda, gdyż w roku 1847-ym:

„Nowakowski oddał mi pieśni Kolberga (Pieśni ludu polskiego); dobre chęci, za wąskie plecy. Często, podobne rzeczy widząc, myślę, że lepiej nic, bo mozół ten tylko skrzywia i trudniejszą robi pracę genjuszowi, który kiedyś tam prawdę odwikła.

A aż do czasu owego wszystkie te piękności zostaną z przyprawionemi nosami, różowane, z poobcinanemi nogami albo na szczudłach i pośmiewiskiem będą tym, co lekko na nie spojrzą“. Zdanie to, żeby nie cytować innych uwag Chopina, wyjaśnia nam wystarczająco stosunek Chopina do polskiej muzyki ludowej i zbija twierdzenie niedawne Béli Bartóka, jakoby Chopin nie znał *„prawdziwej muzyki wiejskiej“*, a tylko jej namiastkę, sztuczną muzykę ludową. Uwaga Chopina o Kolbergu utrudnia do pewnego stopnia badanie ludowych pierwiastków muzyki Chopina na podstawie materjałów wydanych przez Kolberga, co jasno wynika z przytoczonych zastrzeżeń.

Na artystyczną formę mazurka (lub mazurki) wpłynęły w wieku XVIII-tym tańce ówczesnych suit instrumentalnych, a przedewszystkiem wprowadzony do symfonji klasycznej, wiedeńskiej i mannheimskiej, menuet, taneczny wykładnik kultury obyczajowej XVIII-go wieku. Jego symetrycznemu układowi trzyczęściowemu z triem pośrodku i kontrastowemu ujmowaniu tematu w równoległej harmonji innorodzajowej odpowiada morfologja salonowej mazurki warszawskiej z epoki księstwa warszawskiego i królestwa kongresowego ze znanych nam przykładów. Formę tę bez zmiany przejął Chopin.

Mazurek *G-dur* (nr. 55 wyd. Gebethnera i Wolffa) ma niewątpliwie posmak ludowy, ale jego tematy są tylko stylizowane na wzór muzyki ludowej; zachodzące między członami jego stosunki są nawskroś klasycznej natury. Pomysły, zawarte w jednozdaniowem trio, przypominają mazurki grywane na „balach, redutach i maskaradach warszawskich“ n. p. ze zbioru Jabłońskiego (wydawnictwo A. Brzeziny). Drugi mazurek wydany w r. 1825-tym, *B-dur*, (nr. 52 wydawnictwa Gebethnera i Wolffa) jest bardzo pokrewny pierwszemu, w układzie, wymiarach i charakterze tematycznym. Przychodzące w nim „pikanterje harmoniczne“, na które zwrócił uwagę Niecks jako na zapowiedź analogicznych cech mazurków późniejszych nie są jeszcze dowodem zupełnej samodzielności Chopina, tylko szczę-

śliwem zastosowaniem rzeczy, praktykowanych przed nim przez innych kompozytorów warszawskich. Polegają one na użyciu w tonacji durowej: lidyjskiej kwarty zwiększonej w melodji i harmonji, co zwłaszcza po rozziewie zwiększonej sekundy od stopnia pierwszego do alterowanego drugiego wywołuje bardzo dobry efekt. Środki takie znał już Kurpiński i wprowadzał je umiejętnie do muzyki w scenach ludowych swoich operetek.

Słabiej od tych dwóch dobrze uformowanych wypadł trzeci z najwcześniejszych mazurków Chopina, *D-dur*, (nr. 53-ci wyd. Gebethnera i Wolffa). Chopin zdawał sobie sprawę z zachodzących w nim błędów w prozodji tekstu muzycznego i po kilku latach (w r. 1832-gim) przerobił go, ale nawet mimo korekty nie zdołał doprowadzić tej kompozycji do wartości odpowiadającej swojemu talentowi.

„Dzikie piękno" *(la beauté sauvage)* polskiej muzyki wiejskiej rzadko pojawia się w początkowych mazurkach Chopina pod postacią autentycznych motywów ludowych. Chopin potrafił w r. 1827-mym w genjalny sposób uchwycić sentymentalny wyraz nuty ludowej w mazurku *A-moll* op. 68, nr. 2 (wydanie pośmiertne). Zachwycająco piękna melodja tego mazurka, nazwanego *„Słowiczek"*, jest oryginalnym pomysłem Chopina, opartym o ludowo prymitywny bas stały *(a)* w szesnastu taktach. Sposób rozbudowy tego mazurka odpowiada przykładom klasycznym. W podobnie artystyczno-kulturalny sposób postępuje Chopin w mazurku *C-dur* z r. 1830-go, op. 68, nr. 1, gdzie jedynie w czterech taktach początkowych części pierwszej i drugiej pojawiają się motywy, które mogły być owocem muzyki ludowej, ale wszystko inne jest własnym, znakomicie dostrojonym dośpiewem Chopina. Dopiero w mazurku *F-dur* z roku 1830-go, op. 68, nr. 3 pozwolił sobie Chopin na użycie w trio *(poco più vivo)* autentycznej melodji wiejskiej w całej jej rozciągłości, w tonie lidyjskim, w oparciu o basetlowy akompaniament pustej kwinty akordu tonicznego. W takiem surowem powtarzaniu tematów ludowych nie widział jednak Chopin

godnego siebie zadania artystycznego. Mogło mu to wystarczyć, jeżeli chciał wywołać tem jakieś szczególne wrażenie, co go też nie zawodziło. Ideologja artystyczna i estetyka Chopina nie pozwalały mu zatrzymywać się jedynie na powierzchni muzyki ludowej. Misję swoją wobec niej pojmował Chopin znacznie głębiej, mianowicie w przejęciu jej elementów formalnych dla celów wyższej muzyki artystycznej, w zrozumieniu objawiającego się w niej ducha rasy, chciał — że użyję pięknego określenia Karola Szymanowskiego — ująć owo wieczyście bijące serce rasy w dłonie i odtworzyć na nowo w formie doskonałego, powszechnie zrozumiałego dzieła sztuki to, co w ludzie przejawia się, jako samoistna, nieujęta w żadne karby dyscypliny siła twórcza. Proces ten musiał przejść przez pewne stadja rozwojowe, nie mógł się dokonać odrazu.

Przy ocenie artystycznej mazurków Chopina nie można opierać się na samym stopniu ich ludowości, czy wiejskości, na odsetku autentyczności użytych w nich tematów. Czynniki te muszą być uwzględnione tylko ze względu na ustalenie stylu danego mazurka. Wartość zaś artystyczna mazurków wynika z istotnych czynników własnych.

Zanim jeszcze Chopin zdołał osiągnąć w zakresie mazurków wyższy stopień twórczości, spróbował połączyć cechy mazurka z celami muzyki wirtuozyjnej w granicach klasycznej formy ronda. Wypadło to w sposób bardzo udatny pod każdym względem w *Rondeau à la Mazur op. 5*, wydanem w Warszawie w r. 1828-mym i później w Paryżu. Pierwiastek ludowy występuje tu wyraźnie jedynie w temacie naczelnym; egzotyczne jego zabarwienie wynika znowu z lidyjskiej kwarty zwiększonej. W innych tematach o ściśle mazurkowym typie zachodzi tu już tylko stylizacja, w brawurowych zaś członach ronda mamy do czynienia z materjałem uniwersalnego rodzaju koncertowego. Znamię młodości i genjuszu Chopina wyciśnięte zostało na tym utworze, mającym wszystkie zalety stylu. Zarówno dobra szkoła Elsnera, jak wysoki krytycyzm i smak Chopina złożyły się na to,

że na punkcie czystości stylu w granicach oddzielnych utworów Chopin nie zrobił nigdy żadnego fałszywego kroku i to już od młodzieńczych utworów począwszy.

Pierwszemi mazurkami Chopina, objawjającemi w nieulegający wątpliwości sposób jego genjalność, były utwory wydane jako opus 6-ty i 7-y. Ukazały się one w Paryżu w ciągu r. 1832-go. Hoesick twierdzi, że powstały one jeszcze przed opuszczeniem Polski. Z tych mazurek *Fis-moll* (w którego konstrukcji nie można przeoczyć szeregu nietonalnych progresyj) jest w całości tylko wykwintnym „zaśpiewem na ludową nutę", pełnym pięknych pomysłów harmonicznych, rytmicznej kapryśności i zachwycającej melodyjności. W stylizowaniu melodji postępował Chopin niezmiernie konsekwentnie wobec przykładów ludowych, uzależniając ludowe frazy od typowych czynników konstrukcji melodyki tańców ludowych. (Tę nieporuszoną dotychczas sprawę wyświetla niewydana dotychczas praca pani Heleny Windakiewiczowej p. t. *„Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Chopina,"* przeznaczona do publikacji w Rozprawach Wydziału filozoficznego Polskiej Akademji Umiejętności).

W mazurku *Cis-moll* op. 6 nr. 2 materjał autentyczny muzyki wiejskiej ogranicza się do ośmiu taktów użytych na wstępie i w trzeciej części utworu. Fraza ta (mixolidyjska z małą także sekstą) występuje wyraziście w utworze tym, w którym Chopin harmonijnie rozłożył ustępy o nastroju melancholijnym i weselszym. Ten sam stosunek między tematyką ludową a oryginalnemi pomysłami Chopina zachodzi także w jasnym nawskróś mazurku *E-dur* op. 6 nr. 3. Trzy te mazurki musiały powstać w bardzo sobie bliskim okresie czasu. Nie chcąc bynajmniej opisywać tych mazurków w sposób anegdotyczno-rodzajowy, odnosi się z nich jednak wrażenie, jakby Chopin, pisząc je, miał zamiar dać w każdym z nich rodzaj komentarza lirycznego do zacytowanego przez siebie wiersza z ciągle tworzonej muzycznej epopei ludu.

Po łzawym, w zupełności oryginalnym, mazurku *Es-moll* op. 6 nr. 4 nastąpił pełen jurnego wyrazu mazurek *B-dur* op. 7 nr. 1, którego formą jest wyraźnie rondo z dwoma różnemi ustępami pobocznemi. Jego rwący temat główny wyprowadzony w pierwszych trzech motywach ze wstępujących tonów skali jest wyrazem zdrowia i tężyzny. Drugi ustęp poboczny mazurka jest najśmielszym pomysłem w zakresie harmonji, z jakim Chopin wystąpił w dotychczasowej produkcji mazurkowej. Na pustej kwincie ges-des, dudniącej w basie, przychodzi melodja, oparta na akordzie tonicznym *b-moll*, posługująca się zwiększoną kwartą (e, zamiast es). Problem ten analizował już Johannes Schreyer w swojej *Harmonielehre* (1905 str. 201), w której Chopinowi poświęcił bardzo dużo uwagi, dochodząc do wniosku, że zjawisko to jest pod względem harmonicznym szczególnie uwydatnioną formą dominanty zamiennej i jednocześnie harmonją powstrzymującą. Leichtentritt (*Analyse von Chopins Klavierwerken I* 209) widzi w tem miejscu tonację cygańską. Mojem zdaniem mamy tu do czynienia z melodją zbudowaną na odcinku gamy w objętości kwinty z nutą prowadzącą na czwartym stopniu (b, c, des, e, f), a opartą na źle strojonych basach, muzyki wiejskiej, co Chopin z całym realizmem reprodukował w swoim mazurku. Miejsce to nie jest owocem spekulacji umysłu w zamkniętej od świata pracowni, ale żywą ilustracją życia. „Wiesz, ile chciałem czuć i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki", pisał raz Chopin do przyjaciela z lat szkolnych, Tytusa Wojciechowskiego. Do tej obserwacji życia i objawiających się w niem praw natury popychał go także Elsner, który jeszcze do Paryża pisał do Chopina, jakby celem przypomnienia mu dawniej udzielanych rad, że natura wieczna jest doskonałością samą w sobie i że artysta musi zawsze korzystać ze wszystkiego co go otacza. Mazurki Chopina rodziły się w umyśle jego, przebywającym w sferze dźwięków muzyki wiejskiej i w refleksach, jakie ona w nim wywoływała.

Słusznie powiedział Schumann, że każdy mazurek Chopina

zawiera w sobie coś, co go od innych odróżnia, czy to na punkcie rysu poetyckiego, formy lub wyrazu. Stwierdza się to na mazurkach op. 7 nr. 2, 3, 4 i 5, które choć należą do tej samej epoki twórczości Chopina, mimo to mają ciągle nową treść muzyczną i zawsze odmienny nastrój. Autentycznych motywów ludowych nie odkrywamy w tych. mazurkach, z wyjątkiem ustępu *Des-dur* w mazurku nr. 4. Po czterech mazurkach w formach rondowych mazurek piąty tego cyklu jest jakby tylko fragmentem, niezakończonym, w niezdecydowanym tonie, powtarzającym mechanicznie temat pierwszy na piątym stopniu tonacji. Forma ta odpowiada jednak najściślej praktyce ludowej.

W czterech mazurkach, należących do op. 17-go, zaczynają się mnożyć finezje natury harmonicznej. Spotykamy tu najśmielsze dla tych czasów modulacje i bujną już chromatykę. Żywiołem charakterystycznym najbardziej tchnie z pośród nich mazurek ostatni *A-moll*, którego pierwsze pomysły sięgają jeszcze czasów licealnych Chopina. Owoc to także obserwacji życia wiejskiego, z nieodłącznym dla niego żydem w karczmie. Tradycja nazwała mazurek ten „*Żydkiem*". Wistocie pojawiają się w nim pewne zwroty, któremi Chopin mógł chcieć odmalować niearyjskiego mieszkańca ziem polskich. Żaden drugi mazurek nie ma tak wybitnie egzotycznych w chromatyce i wartościach rytmicznych zwrotów jak ten. Jego miejscami płaczliwy charakter występuje tem dobitniej w zewnętrznych częściach utworu wobec niezmiernej jędrności ustępu durowego, zajmującego miejsce środkowe mazurka. Mimo woli przypomina się tu jaskrawo dyssonansowy *Judentanz* Hansa Neusiedlera z tabulatury lutniowej z r. 1544-go. Pomimo ogromnej plastyczności tematów mazurka *A-moll* i uderzająco sarmackiego ducha części środkowej nie ma Hugo Leichtentritt pewności co w nim należy do polskiego chłopa, a co do „żydka".

Następny cykl mazurków Chopina ukazał się w druku w listopadzie 1835-go roku. Chopin obchodził się w swoich mazurkach bardzo ekonomicznie z wzorami zebranemi z muzyki

ludowej. Wprowadzał je z artystycznym umiarem, nie tracąc przypadkiem, po drodze, tkwiącej w nich efektowności. I tak po poetycznych nastrojach mazurka *G-moll* (op. 24 nr. 1) zwanego „cudownym poematem", uderzył w mazurku *C-dur* (drugim tego cyklu) w ton oberkowy. Choreograficzny scenarjusz tego mazurka narzuca się od pierwszych taktów po kwintowej przygrywce. Główna rola taneczna przypada najpierw dziewczynie, poczem po hołupcowych akcentach (po raz pierwszy użył ich Chopin w tym dopiero mazurku) występuje do popisu chłopiec, słowianin z krwi i kości mimo lidyjskiej kwarty w melodji, żywcem zaczerpniętej z muzyki wiejskiej. Kilkakrotny już powrót tej kwarty lidyjskiej w mazurkach jest dla nas dowodem, że był to ten rys muzyki ludowej, który Chopina najmocniej ze wszystkich uderzył. Hołupiec występuje także silnie w drugiej części mazurka, utrzymanej niespodzianie w dalekiej tonacji *Des-dur*.

Czwarty z tej serji mazurek *B-moll*, dłuższy od wszystkich dotychczasowych, ma treść w najwyższym stopniu romantyczną. Temat jego wyłania się z tajemiczo zabarwionego wstępu i jakby z trudem się przeciskał przez synkopy wyższego głosu, nad którym później ma zapanować. O melodjotwórczej technice Chopina pisał Marcel Proust: „*frazy Chopina, tak swobodne, tak giętkie, tak czułe, zaczynają szukać i próbować miejsca na zewnątrz daleko od kierunku ich wyjścia, daleko od punktu, który, jak można było oczekiwać, będzie ich granicą, frazy te brzmią na uboczu fantazji tylko po to, ażeby wrócić w bardziej zdecydowany sposób, zwrotem bardziej obmyślanym, z większą ścisłością, jak na kupstale, mającym brzmieć aż do jęku, ażeby nas ugodzić w serce*"... I w tym mazurku odgraniczenie materjału autentycznego muzyki ludowej od artystycznej inspiracji jest rzeczą łatwą, przyczem okazuje się, że materjał wiejski zamyka się w kilku motywach. Harmoniczno-modulacyjna strona tego mazurka wymaga osobnego rozdziału analitycznego.

Cztery mazurki w opus 30-em są utworami stylizowanemi.

W pierwszym z nich zauważyć można czterokrotnie przychodzącą formę rytmiczną, jakiej w poprzednich mazurkach nie spotyka się (ósemka-pół nuty-ósemka w takcie $^3/_4$). Drugi zaś mazurek kryje w sobie motyw programowy w ośmiokrotnem powtórzeniu tercji cis-a (ćwierć nuty-pół). Nie myli się pewnie tradycja, interpretująca to jako naśladowanie głosu k u k u ł k i. Chopin, który był muzykiem absolutnym czystej wody, pozwolił sobie na taki niewinny, a z natury swojej czysto-muzyczny motyw programowy, nie wiedzieć tylko czy z własnej podniety, czy za przykładem clavecin'istów francuskich XVIII-go wieku, nieraz używających kukania kukułki jako motyw do swoich drobiazgów programowych. W budowie tego mazurka uderza brak powrotu tematu głównego w dalszym przebiegu mazurka, który zaczyna się w tonie *H-moll* ale kończy w *Fis-moll.*

Począwszy od mazurka *Des-dur* op. 30 nr. 3 zaczyna się fortepianowy styl mazurków nieco zmieniać. Do dawnej skali środków przybywają częstsze teraz tercje równoległe w prawej ręce, które wpływają na pogrubienie linji melodyjnej. W basie przybywa dźwięku przez używanie tonów kontra-oktawy i natychmiastowe przenoszenie ręki do medium klawiatury, przy nieprzebrzmiałym więc jeszcze tonie dolnym i współbrzmieniu jego alikwotów. Suma dźwięku i barwa staje się więc znacznie pełniejsza. Pod względem formy mamy w dalszym ciągu nieustanną rozmaitość.

Mazurek *Cis-moll* z tego cyklu jest jednem z najwyższych objawień inspiracji Chopina w zakresie tej formy. Długi ten utwór zakończył Chopin w sposób, który współczesnych pedantów musiał tak irytować jak czerwona kamizelka Teofila Gautier'a na pierwszem przedstawieniu *Ernani*'ego Wiktora Hugo w Paryżu. Ośm par kwint równoległych! Kantorowie niemieccy musieli egzorcyzmować taki utwór. Schumann brał zgóry Chopina w obronę przed ich krucjatą przeciwko takiemu bluźniercy klasycznego kontrapunktu. Mazurek Cis-moll, mimo swojej wysokiej wartości nie należy do bardziej popularnych.

Wielką popularność natomiast osiągnęły mazurki z *opus* 33-go, wydane w Paryżu pod koniec roku 1838-go. Oznaczanie tempa pierwszego mazurka *Gis-moll* w przeważnej ilości wydań słowem *mesto* polega na błędnem odczytaniu oryginalnego napisu Chopina na autografie tego mazurka. Chopin oznaczył je, jak kilka innych mazurków, jako *presto*, nie podając przytem znaku metronomu, czego zresztą nigdy nie robił, nie chcąc krępować wykonawcy na punkcie ujęcia *tempa.* Należy tylko dodać, że *presto* Chopina nie miało znaczenia dzisiejszej „trzeciej chyżości"; epoka romantyczna nie była owładnięta w tym stopniu co nasza przez nieubłaganego demona ruchu i nie doprowadzała na punkcie *allegra* i *presta* do rekordów szybkości. Sam Chopin wreszcie przestrzegał przed zbyt pospiesznem wykonywaniem swoich dzieł. (Wydane facsimile tego mazurka, znajdujące się — między innemi — w książce A. Weissmanna o Chopinie usuwa wszelką wątpliwość na tym punkcie.)

Mazurek *D-dur* tego cyklu jest tak pełen animuszu i junackiej siły jak mazurek *B-dur* z op. 7. W zewnętrznych częściach jego budowy zachodzi prymitywne powtarzanie jednego zdania (okres o zupełnie równoległych częściach) na tonice i dominancie, wskutek czego każdy motyw przychodzi tu dwanaście razy bez zmiany (poza położeniem). Wir oberkowy porywa słuchacza, w *codzie* kręci się od niego w głowie. Krótkie wytchnienie daje jedynie trio o dwóch tematach.

Jednym z najpiękniejszych obrazów rodzajowych na temat z życia ludu jest mazurek *H-moll* op. 33 nr. 4 wielokrotnie interpretowany programowo (między innymi przez Żeleńskiego). Genjalnie skonstruowany, cały przesiąknięty najwyższym czarem poezji i melodyjności, mieniący się od świetnych pomysłów harmonicznych, jest on osią mazurków Chopina.

Ażeby następne mazurki przynajmniej najpobieżniejszemi rysami scharakteryzować, ograniczymy się do zaznaczenia następujących: w mazurku *Cis-moll* op. 41 nr. 1 (cykl ten został wydany w r. 1840) uderza frygijski półton na drugim stopniu skali,

wskazujący na wiejskie źródło użytego tu tematu głównego. Leichtentritt uważa ten mazurek za uduchowienie tańca i podniesienie go ze sfery ludowości do sąsiedztwa muzyki symfonicznej. Mazurek drugi tego cyklu jest nieustanną oscylacją między tonacjami *E-moll*, *A-moll*, tonem frygijskim i t. d. Niepokój modulacyjny panuje także w trzecim mazurku *H-dur*. Styl walców Chopina daje się wyczuć w mazurkach tej serji, więc także w ostanim, płynnym *As-dur*. W mazurku *Cis-moll* widział Zygmunt Noskowski zimowy pejzaż polski, ciężkie chmury na niebie i odczuwał tęsknotę za wiosną i zielenią, co w pewnej transpozycji i z warjantami *„sehnsüchtiges Verlangen der Natur und des Menschen nach der Erlösung“* powtórzył także Bernard Scharlitt w swojej książce o Chopinie.

Wokalna śpiewność mazurków Chopina, jak wogóle przeważnej części jego inwencji, musiała kusić śpiewaków do przerabiania jego utworów dla celów śpiewackich. Ten los przypadł w udziale mazurkowi *As-dur* (op. 50 nr. 2, cykl wydany w r. 1842-gim), który został adaptowany jako utwór koncertowo-śpiewacki przez słynną mistrzynię koloratury panią Viardot-Garcia.

W długim, mistrzowskim mazurku *Cis-moll* (op. 50 nr. 3) natrafiamy na rzadki u Chopina sposób imitacji tematów w drugim głosie; symfoniczna tendencja przebija się także w figuracyjnem traktowaniu basu. W mazurku tym panuje nuta elegijna.

O ile w mazurku *H-dur* op. 56 nr. 1 (cykl wydany w roku 1844-tym) występuje czynnik wiejski jakby przesłonięty ornamentacją artystyczną (ten sześcioczęściowy wielki mazurek należy do najbardziej wyrafinowanych) to w następnym, *C-dur* „la beauté sauvage“ narzuca się słuchaczowi z jaskrawością gry barw na łowickich wyrobach wełnianych przemysłu wiejskiego. Temat główny jest tu niewątpliwie wiejskiego pochodzenia. Ustępy środkowe mazurka mają tematy stylizowane. Znamiennym rysem stylistycznym mazurków Chopina z tych lat jest

nawrót ku prymitywnym formom imitacyjnym (kanon w oktawie). I tu panuje w znacznej mierze tonacja lidyjska.

Mazurek *C-moll* (nr. 3 tego cyklu) jest jednym z kamieni węgielnych, które Chopin kładł w fundamenty muzyki przyszłych czasów, na jakich oparły się przedewszystkiem działowe mury nowoczesnej harmonji.

Nawet w tych kilkudziesięciu mazurkach nie wyczerpała się inwencja Chopina w zakresie tej formy, ciągle odnawiając się w dalszej, końcowej już produkcji, przez kontakt że zródłami muzyki ludowej, które Chopin zabrał z sobą z Polski w pamięci i zapiskach. W istocie więc mają dwie ostatnie za życia przez Chopina wydane serje mazurków: op. 59 w r. 1846-tym i op. 63 w r. 1847-mym (obie po trzy utwory) niemniejszą świeżość pomysłów i niemniejsze bogactwo treści od wcześniejszych. Nie inaczej jak tylko p r z e r w a ć się mogło artystyczne posłannictwo Chopina, doszedłszy do zenitu swojego rozwoju. Przerwało się ono wskutek choroby i śmierci, ale samo w sobie nie wyczerpało się i nie miało się skończyć w tym już czasie. W najwyższem wysubtelnieniu wszelakich czynników tworzywa muzycznego dobiegła kresu mazurkowa produkcja Chopina.

Pierwsza serja wydanych przez Fontanę po śmierci Chopina mazurków, opus 67, objęła utwory pisane w ciągu kilkunastu lat paryskich, których może Chopin nie kwalifikował do wydania, druga zaś, op. 68, objęła kompozycje z lat warszawskich (omówione na początku tego rozdziału) i mazurek *F-moll*, pochodzący wedle tradycji z ostatnich tygodni życia Chopina.

Polonezem zaczęła się, mazurkiem skończyła twórczość Chopina. Czyż potrzeba więcej dowodów, że nawskroś Polakiem czuł się Chopin?!

Pochodzący z roku 1840-go mazurek *A-moll* (bez liczby opusu, nr. 51 wydania Petersa) wyróżnia się użyciem oktaw w prawej ręce w kilkunastu taktach środkowej części.

To co po Chopinie zapisały katalogi wydawnictw muzycznych w zakresie kompozycji mazurków, zarówno polskich jak obcych,

jest tylko rekapitulacją, reminiscencją utworów Chopina. Na nowe tory wprowadza tę formę dopiero w naszych dniach Karol Szymanowski, używając w niej czynników ludowej muzyki Podhala.

III

NOKTURNY

W takiej czy w innej formie musiały znaleść ujście nagromadzone w genjuszu Chopina zasoby melodyjne. Tak czy inaczej musiał wyrazić się żywioł poetyczności i malarskości jego muzycznej duszy. Wszystko w twórczości Chopina byłoby jednak przybrało inny kształt muzyczny, gdyby fortepian nie był się stał dla niego tem czem był istotnie, to znaczy szóstym zmysłem. Nic na świecie nie mogło przenosić w sferę rzeczywistości fizycznej stanów jego muzycznego upojenia w sposób tak doskonały, jak poruszony jego własnemi palcami dźwięk fortepianu. Chopin pisał swoje kompozycje dla siebie jako pianisty w pierwszym rzędzie, wiedząc, że w ten sposób jego myśl muzyczna zapanuje nad duszami ludzkiemi bardziej niezawodnie, niż za pośrednictwem innych jej wykonawców. Dla skłonnego do marzycielstwa usposobienia Chopina wystarczyła drobna nawet podnieta zewnętrzna, ażeby umysł jego, przeszedłszy w stan wzmożonej wrażliwości, zaczął promieniować czarownemi blaskami inwencji muzycznej, dobywanej z podświadomości. Były to te dość częste chwile improwizacyj Chopina, o których wiadomość została nam przekazana przez świadków. Jednym zaś z impulsów zewnętrznych wobec pełnej samowiedzy twórczości Chopina, który poruszył tę marzycielską jej strunę do drgania, były rozchwytywane w czasach jego młodości utwory angielskiego pianisty i kompozytora, Johna Fielda, mianowicie jego *Nokturny*. Zasługa historyczna Fielda wobec Chopina w zakresie nokturnów jest mniej więcej taka, jaką była zasługa kogoś, komu

udało się nakłonić Chopina do improwizowania w jakiemś towarzystwie po odmowie z jego strony prośbom innych osób.

Jeżeli który z narodów nie miał danych do wyrażenia w muzyce swoich odrębności rasowych na równi z innemi wielkiemi narodami europejskiemi, to z pewnością angielski. Field, chociaż Irlandczyk, należał w zupełności do kultury anglosaskiej. Ale jako muzyk, uczeń Clementi'ego, był on w swoich kompozycjach typowym pseudo-klasykiem o włoskiem zabarwieniu. Melodyjność jego nokturnów jest rafinatem z aryj oper włoskich na przełomie wieku XVIII-go i XIX-go. Nie można i nie wolno przeoczyć, że cały zespół czynników, używanych przez Fielda jest zaledwie fortepianową transkrypcją stylu opery włoskiej. Wysiłek twórczy Fielda doszedł do odkrycia tego małego rodzaju muzycznego, tak bardzo bliskiego epoce romantyzmu i do przysporzenia mu ważnego czynnika akompaniamentu w postaci harfowo rozłożonego akordu. Pod względem harmonji i środków melodjo-twórczych nie poszedł Field ani o krok dalej od klasyków wiedeńskich i Włochów. W granicach tych środków stwarzał Field ujmujące utwory nastrojowe i suggerując tytułem nokturnów pewien zakres wyobrażeń, stał się ulubionym piewcą muzycznym n o c y i, szukającej jej skrzydeł, m i ł o ś c i.

Podobieństwo stylu między Fieldem a Chopinem polega na homofonicznej konstrukcji nokturnów obu kompozytorów, na wysunięciu na plan pierwszy melodyjnej linji prawej ręki w oparciu o harfowy akompaniament i na pewnych znamionach nastrojowych. Daleko większe jednak są różnice, zachodzące między nimi. Chopin nie zadowolił się długo jednoczęściową formą Fielda, w której wprawdzie przychodziło kilka tematów, ale nie było żadnej wyrazistej kontrastyczności. Przeważna część nokturnów Chopina jest zbudowana z kontrastujących — i to w niezmiernie wyrazisty sposób — ustępów, organicznie z sobą związanych. Harmoniczna podstawa utworów Chopina przedstawia bogactwo, wobec którego pomysłowość Fielda jest tylko drobną cząstką. Wpłynęło to także na rysunek melodyjny, któ-

rego krzywizny i załamania leżały daleko po za sferą koncepcyj Fielda. Możnaby to określić obrazowo biorąc za przykład dwóch matematyków, z których jeden umie operować tylko liczbami całemi, drugi zaś zna całki i różniczki. Chopin jest tym drugim matematykiem, Field pierwszym. Taki sam stosunek zachodzi na punkcie stylu fortepianowego pod względem figuracji, pasaży, tercyj i sekst i całego zasobu ornamentacji. Muzyka Fielda nie przeczuwała jeszcze tych wszystkich zdobyczy Chopina, była od nich o całą epokę kultury oddalona.

Pierwszy nokturn Chopina, napisany w roku 1827-ym został wydany dopiero po śmierci kompozytora przez Fontanę. Jest to nokturn *E-moll* op. 72 nr. 1. Niecks uznał go za najmniej znaczącą z pośród wczesnych kompozycyj Chopina. Huneker napisał o nim, że jest słaby i niezajmujący. W obu wypadkach mierzono miarą późniejszych arcydzieł nokturnowyeh Chopina. Wzorowanie się na pierwszym nokturnie Fielda widoczne jest w triolkowo prowadzonym akompaniamencie. Ale melodja i urozmaicenia akordowe tonalnej harmonji są wyraźną zapowiedzią przyszłego rozwoju.

Rozwój ten stwierdza się już w pierwszym nokturnie cyklu, z którym Chopin wystąpił w Paryżu w styczniu 1833-go roku. Cykl ten, opus 9-ty, powstał — wedle zapewnień Kolberga i Sikorskiego — w Warszawie jeszcze, więc w roku 1829-tym lub 1830-tym. Podobnie doskonałe dzieła w latach młodzieńczych, jak trzy nokturmy tego cyklu Chopina, tworzyli chyba Rafael, Bernini lub Mozart. Nokturn *B-moll* (pierwszy) idealnie zaokrąglony w swojej trzy-częściowej budowie, tchnie nawskróś osobistą nutą twórcy i czarem prawdziwej, wysokiej poetyczności. Pod względem wykwintności pomysły te są nieporównane. Czystość rysuku melodyjnego, czystość stylu tego utworu jest godną podziwu. W kontrastyczności części wewnętrznej panuje klasyczny umiar. Modulacja za pomocą zmiany enharmonicznej i dalszy rozwój zmienionej tonalności, oraz powrót do dawnej toniki — mistrzowskie.

W czterotaktowych wierszach muzycznych drugiego nokturnu, *Es-dur*, wyraził Chopin zachwycające wdziękiem i słodyczą myśli, pełne delikatnych westchnień, zawartych w motywach wstępującej wielkiej seksty, „westchnieniu“ (Seufzer) mannhaimskiej symfoniki. Czyja znajomość Chopina polega na nokturnach tylko, w tego mniemaniu Chopin jest kompozytorem o kobiecej miękkości uczuć. Słusznie przestrzegał Niecks przed taką jednostronnością poglądu na Chopina jako kompozytora i człowieka. Niemniej słusznie jednak zaznacza Huneker, że nazywanie przeważnej ilości nokturnów, k o b i e c e m i, jest określeniem fałszywem pod względem psychologicznym. *„Poetyczna strona u ludzi genjalnych jest kobiecą, a w Chopinie nuta kobieca była szczególnie podkreślona, przedewszystkiem w nokturnach“*.

Ten lub ów interwał, użyty w tematach dotychczas omówionych nokturnów, mógł wywoływać wrażenie ulegania Chopina wpływowi Fielda. Najbardziej pedantyczna analiza trzeciego nokturnu op. 9, *H-dur*, może już tylko wykazać zupełną niezależność Chopina od irlandzko-włoskiego kompozytora. Niezależność ta była odtąd stałym bezwzględnie stanem nokturnowej twórczości Chopina. Nokturn *H-dur* przedstawia w konstrukcji własny plan Chopina, jakiego nadarmo szukalibyśmy, już nietylko u Fielda, ale wogóle w poprzedzającej Chopina muzyce instrumentalnej. Środkowa część *agitato*, siłą kontrastu wobec pierwszej do życia powołana, ma proporcjonalne wymiary między dłuższą od niej częścią pierwszą i krótszą trzecią i łączy się z niemi organicznie w idealny sposób. Podziwu godnemi są środki melodjo-twórcze Chopina w tym nokturnie. Widać to w warjancie pierwszego tematu, którego chromatyczne postępy interwałowe wysubtelnia Chopin jeszcze dobraniem nowych nut zamiennych i przejściowych u góry i u dołu dawnych osi melodyjnych. Nikomu przed Chopinem nie śniło się o tak przedziwnie opalizującej polichromji podstawowych funkcyj tonalnych.

Może jeszcze silniejsza kontrastyczność zachodzi między ze-

wnętrznemi a wewnętrznym członem nokturnu *F-dur* op. 15 nr. 1, (cykl wydany w r. 1833-cim). Rozpiętość nastrojów jest tu tak wielka, że jeżeli część pierwsza wywołuje wrażenie idylli w gwiaździstej pogodzie, druga porusza jak nagły orkan; w trzeciej wraca nastrój początkowy. Chopin nie nadużył w swojej twórczości prawa do takich żywiołowych kontrastów. Sztuka jego nie opierała się o żadną filozoficzną teorję estetyki. Miał on w najwyższej mierze rozwinięty instynkt piękna, prawdziwie genjalne zrozumienie prawa jedności i kontrastu w dziele sztuki. Wiedział, że jedność prowadzić może do monotonji i że kontrast, znajdujący się na drugim biegunie wobec jakiegoś motywu artystycznego daje się łatwo osiągać mechanicznemi niejako sposobami.

Dlatego zaraz w następnym nokturnie *Fis-dur*, op. 15 nr. 2, nie uciekł się Chopin w ustępie wewnętrznym do środków, któreby wytwarzały nastrój diametralnie odmienny w stosunku do części pierwszej, lecz sharmonizował je w cudowny sposób z tonem zewnętrznych ustępów. W nokturnie tym osiągną. Chopin szczyt mistrzowstwa na punkcie filigranowej techniki motywicznej. *Le charme slave* jego nieporównanej inwencji melodyjnej objawia się w całej krasie, staje się nieodpartym, kuszącym do utraty zmysłów. Część druga, *(doppio movimento)* o przyśpieszonym oddechu, jest obrazem reakcji na upajające pokusą motywy ustępu pierwszego.Możemy tak interpretować tę muzykę, którą Ehlert nazwał pięknie *udramatyzowanym ornamentem*, choć nie mógł jej w myślach swoich odłączyć od *szampana i trufli*...

Karasowski słyszał w nokturnach Chopina *„pieśń miłosną pełną tęsknego, namiętnego, niezaspokojonego pragnienia, połączonego ze skargą i żalem głębokim“*. Ten ton zasadniczy w pojmowaniu nokturnów narzucił mu niewątpliwie przedewszystkiem nokturn G-moll, op. 15, nr. 3. Bernard Scharlitt wysuwa także *żal*, jako dominujący czynnik w muzyce nokturnów i prowadząc poetyczne analogje między nokturnami Chopina a muzyką miłości

i nocy drugiego aktu *Trystana i Izoldy* Wagnera, dochodzi do śmiałego twierdzenia, że nokturnowe pomysły Chopina *„formowały się z małoruskich pieśni nocy“*, z rusińskich dumek. Twierdzenia tego Scharlitt niczem nie udowodnił. Gdyby tak było w istocie, gdyby między Chopinem a dumkami rusińskiemi (ukraińskiemi) zachodziły jakieś punkty styczne, niezawodnie poinformowaliby nas o tem znawcy dumek ukraińskich (n. p. prof. Filaret Kołessa), którym nieobcym jest także Chopin. — Nokturn *G-moll* zatytułował podobno Chopin: *podług Hamleta*, odrazu jednak zbuntowało się przeciwko temu jego czysto-muzyczne sumienie i tytuł został usunięty. Chopin pozostawiał Berliozowi takie pokazywanie palcem znaczenia treści muzycznej. — W nokturnie tym zredukował Chopin do *minimum* swoje pianistyczne wymagania. Cały utwór utrzymany jest w duchu kościelnym, pomimo echa zmodyfikowanego mazurka, przytłumionego jeszcze tempem *lento*. Łagodnym łukiem modulacyj oddala się druga część pierwszej partji nokturnu od tonacji *G-moll*, ażeby dojść do *Fis-dur*, na której dominancie *(Cis)* opiera się czternaście taktów. Jeden to z przykładów znakomitego zrozumienia praw statyki harmonicznej u Chopina. Część druga, w całości zbudowana akordowo, ma nastrój prawie mistyczny; jej charakter muzyczny kojarzy się z wyobrażeniem klasztornej askezy i przypomina — z daleka — palestrinowskie sposoby łączenia kilku harmonij nie mających żadnej nuty wspólnej. *Idź do klasztoru, Ofeljo, idź do klasztoru*... możemy bez ryzyka powiedzieć sobie w myśli, słuchając tej części nokturnu.

Objawiające się tak silnie w dzisiejszem życiu umysłowem antiromantyczne prądy, dążą do przewartościowania sztuki Chopina na modłę formistyczną. Na szczęście w obronie poetyckiej treści w muzyce Chopina występują tak znakomici i tak postępowi muzycy, jak francuski Maurice Ravel, który niedawno temu przypomniał aforyzm Cbopina: *rien de plus haïssable qu'une musique sans arrière-pensée*, ażeby módz mówić

o bohaterskim charakterze, o rycerskim patosie, o elegijnej tęsknocie, o tragizmie nadludzkim, o intymnych uczuciach i głębokim dramatyzmie utworów Chopina, będących odbiciem już nietylko własnych jego uczuć, ale nawet postaci i przedmiotów z jego otoczenia.

Wyrazem takiego, słusznego, poglądu na Chopina, są także zdania, jakie znajdujemy w tylu utworach współczesnej beletrystyki. Nie mamy zamiaru przypisywać im znaczenia zbyt wielkiego, ale zanotowanie ich utwierdza nas w przekonaniu, że romantyczny kąt patrzenia na Chopina w r. 1926 nie ulega zmianie. Oto co jeden z bohaterów senzacyjnych romansów głośnego powieściopisarza paryskiego, Maurycego Dekobra'y, hrabia Ruzzini, (zaplątany w awanturę miłosną z Polką w jakimś fantastycznym zamku galicyjskim) mówi o Chopinie w najnowszej powieści *La Gondole aux Chimères: „elle me jouait des nocturnes, des ballades, des valses de Chopin. Le romantisme hallucinant de ce musicien faisait geindre mon coeur, comme un chat qui subit l'électricité de l'orage imminent... et versait sur mon désir à vif le flot de ses mélodies lourdes de morbidezza“...*

Dwa nowe arcydzieła nokturnowe znalazły się obok siebie w opus 27. Zachodzący między niemi kontrast wewnętrzny zespala te nokturny w pewną całość idealną. Jeden jest jakby antytezą drugiego. Widać to nawet w zestawieniu tonacji *Cis-moll* pierwszego nokturnu z *Des-dur* drugiego. Może żaden inny nokturn Chopina nie wywołał tylu i tak różnie nastrojonych komentarzy co nokturn *Cis-moll.* Wystarczy, jeżeli pomijając uwagi Finka, Willeby'ego, Hunekera, przypomnimy, że nasz Kleczyński widział scenerję tego nokturnu w noc księżycową na placu św. Marka w Wenecji i urozmaicił ją maskami, morderstwem, topieniem trupa w morzu i t. p. a Cezary Jellenta ustanowił rekord biegu rozwichrzonej fantazji aż na Atlas, aż pod Cheroneję, ażeby nieskoordynowanemi obrazami: śmierci łabędzia i katakumb wyrazić uczucia, jakie w nim wywołuje ten nokturn. Scharlit zaś skromniej już „zweltallizował“ romantyczną wizję Kleczyńskiego na wagnerowską modłę, ażeby dać nowy smak w komentarzu o nokturnie *Cis-moll.*

W cieplarnianej atmosferze, przesączonej trującą wonią podzwrotnikowych kwiatów mogła chyba powstać pierwsza i trzecia część tego nokturnu. Na szeroko arpeggiowanych akordach rysuje się temat, alterujący tercję przed kwartą i frygizujący drugi stopień tonacji. Po siódmym takcie, kiedy logicznie oczekiwało się kadencji i końca melodji nagle Chopin przerywa jej bieg, prowadzi dalej arpeggio basu w harmonji frygijskiej sekundy i dopiero w dziewiątym takcie spełnia to, czego oczekiwaliśmy w takcie ósmym. Miejsca, takie właśnie jak to, były przyczyną, że autor rozprawy p. t. *Die Harmonik der Neuzeit,* wydanej w r. 1861-ym, hr. F. Laurencin nazwał Chopin'a *„ein forttönendes Inganno“.*

Jeżeli nokturn *Cis-moll* może wywoływać wrażenie czegoś, co zatruwa, rani lub zasmuca, to drugi utwór tego opus, nokturn *Des-dur*, koi i ucisza, zalewa balsamem, poi słodyczą i boskim nektarem...

Po dwóch dalszych nokturnach, *H-dur i As-dur* opus 32, wydanych wr. 1837-ym, w których artyzm Chopina nie dotarł do najwyższych, sobie tylko dostępnych sfer, mamy w opus 37-em dwa znowu utwory, stawiane przez krytykę chopinowską na pierwszem miejscu pośród nokturnów. Tak ocenia je Niecks. Nokturny te wydane w r. 1840-tym, uzupełniają się wzajemnie. Pierwszy jest jakby pytaniem, pełnem melancholijnej niepewności, z chorałową częścią środkową wśród łzawych melodyj części zewnętrznych. Na ten utwór w *G-moll* zdaje się odpowiadać drugi nokturn *G-dur*, który w rodzaju ronda kojarzy cudną arabeskę tercyj i sekst pierwszego tematu z ekstatycznie pięknym śpiewem drugiego. Niecks widzi w nim radosną zmysłowość i lęka się dłużej myślą przy nim pozostawać, ażeby nie uledz zdradzieckiemu czarowi atmosfery tej „Capui“... Majaczył mu się pewnie Amfortas, zwabiony do czarodziejskiego ogrodu Klingsora, skąd wyniósł ranę, której żadne leki zagoić nie mogły.

Tworząc ten nokturn, nie miał Chopin tak morderczych zamiarów wobec słuchaczy swojej muzyki. Chciał ich na chwilę bodaj oderwać od ziemi, ale nie ugodzić śmiertelnie. W niezmiernie interesującej książce p. t. *La Musique et la Vie intérieure* piszą Lucien Bourguès i Alexandre Denéréaz (porównując nokturny Fielda i Chopina): *„strzała, która u Fielda przebiega swą parabolę, ażeby spaść na ziemię, dostaje u Chopina skrzydła i staje się feniksem, mknącym w lazur niebios“* (str. 438). W konstrukcji muzycznej tego genjalnego utworu czynnikiem równorzędnym z materjałem tematycznym jest element modulacyjny.

Dwa następne nokturny, *C-moll* i *Fis-moll* wydane zostały w r. 1842-gim jako opus 48. Pierwszy z nich jest utworem o głębokim patosie z silnie kontrastyczną i dramatycznie podnieconą częścią środkową, stąd też nazywa się go nokturnem dramatycznym. Jest on utworem bardziej w technice *affresco* niż minjatury, bardziej odlewem w gotowej formie wielkiej koncepcji, niż delikatnym filigranem złotniczym. Drugi nokturn *Fis-moll*, przypomina w wewnętrznych swoich, głębiej ukrytych wiązaniach, nokturn *Cis-moll*, ma z nim także pewne pokrewieństwo na punkcie stosunku części środkowej do części zewnętrznych. W utworach Izaaca Albeniza, słynnego kompozytora hiszpańskiego (1860—1909) natrafiamy na pewne zwroty, prowadzące do tego nokturnu. Możebne, że te właśnie podobieństwa wpływają na romańskie wrażenie, jakie nokturn ten w nas wywołuje.

Z dwóch nokturnów opus 55, (wydanych w r. 1844-tym), drugi, *Es-dur*, wyróżnia się z pomiędzy wszystkich zarówno ukształtowaniem, jak osnową i techniką. W dwóch równych częściach przeprowadza tu Chopin tensam materjał tematyczny, na nieprzerwanym prądzie triolkowego basu, wijącego się przez znaczną część klawiatury, snując przędziwo tematów w stylu wagnerowskiej niekończącej się melodji, z ornamentacyjnemi warjantami tematu i z przetkaniem ich dialogującym drugim

głosem (Leichtentritt, zwracając na to uwagę mówi o słowiańskim dialekcie tego duetu w rodzaju bachowskich inwencyj i preludjów).

Ostatnie dwa nokturny op. 62, *H-dur* i *E-dur* wydał Chopin w r. 1846-tym. Nie miał słuszności Kleczyński, utrzymując, że nokturny te noszą na sobie *„cechę prawdziwie wymuszonej i bolesnej twórczości, z jaką Chopin komponował przy schyłku życia“*, ani też nie miał jej Niecks, mówiąc, że *„zdają się one zawdzięczać swoje powstanie raczej słodkiemu przyzwyczajeniu w komponowaniu aniżeli inspiracji“* i dlatego nie zajęły go one wystarczająco. W roku 1846-tym ani się śniło Chopinowi być już u schyłku twórczości i kto wie czy nokturny te nie powstały znacznie wcześniej przed rokiem wydania. Oba one buchają taką świeżością inwencji, tak niema w nich niczego wynikającego z rutyny, tyle zaś jest tu prawdziwej poetyczności i świetności opracowania, że wnioski w rodzaju Niecksa upadają bezapelacyjnie. Szczególnie temat główny nokturnu *E-dur* (mającego wiele pokrewieństwa z pierwszą częścią sonaty *H-moll op. 58)* rysuje się tak zachwycającą linją i ma taki wdzięk świeżości, że nie ustępuje w niczem kantylenie z etudy *E-dur nr. 3*, ani tematowi śpiewnemu koncertu *E-moll.*

I znowu możemy powiedzieć, że nie skończyła się sama w sobie, z wyczerpania się, lecz przerwała się z woli przeznaczenia nokturnowa produkcja Chopina. Cokolwiek jeszcze mógł Chopin na tem polu stworzyć, rzeczy jeszcze wyższej miary lub słabsze, nie zmieniłoby to faktu, że tych dziewiętnaście utworów stanowi jeden z najcudniejszych rodzajów muzyki nowoczesnej, którego czar i piękno nie uległy najmniejszej zmianie do dzisiejszego dnia. Wszystkie, robione po Chopinie, próby w zakresie nokturnu fortepianowego nie docierały ani do połowy wysokości, do jakiej się wznosił poetycki duch Chopina. Jakiemikolwiek drogami pójdzie dalszy rozwój muzyki, nokturny Chopina mają na długie okresy rozwoju zapewnioną żywotność, gdyż tkwi w nich proroctwo i przykład wielu środ-

ków sztuki dopiero wywalczającej swoje prawa obywatelstwa. Na podstawie małych form nokturnowych wszedł Chopin do Panteonu największych genjuszów muzycznych kultury europejskiej.

IV

ETUDY

Jak każdy uczący się grać zaznał i Chopin w dziecięcych latach nudy mechanicznych ćwiczeń. Pomimo fenomenalnych zdolności technicznych musiał odrabiać codziennie etudy Czernego, Cramera, Clementi'ego czy Moschelesa. Bujny rozwój talentu kompozytorskiego i odkrywanie nowych środków techniki fortepianowej uświadomiły Chopinowi fakt, że używane w tym czasie powszechnie ćwiczenia szkolne, nie stanowią wystarczającego przygotowania do jego sztuki. Sam więc musiał stworzyć taki *gradus ad Parnassum* dla wszystkich, którzyby mieli zamiar zabrać się do wykonywania jego dzieł. Zaledwie plan taki powziął, już środek natury dydaktyczno-metodycznej stał się sam dla siebie celem jego twórczego wysiłku. Wszystko bowiem, czego Chopin miał się dotknąć w życiu jako kompozytor, musiało przedstawiać się jako rzecz artystyczna o znamionach najwyższej kategorji sztuki.

Chopin zaczął pisać etudy w osiemnastym roku życia. W r. 1833-cim, mając lat 23, wydał pierwszy cykl ich, epokowe swoje opus 10 i miał już przygotowaną część drugiego cyklu op. 25. Żaden z największych kompozytorów europejskich nie stworzył w tak wczesnym wieku arcydzieła równego etudom Chopina. Określa to wystarczająco wyjątkowość etud z punktu widzenia psychologji genjuszu.

Podobnie samorodnym jak we wszystkich innych formach muzycznych, a może jeszcze bardziej niż w innych, był Chopin w zakresie etud. Widać to przedewszystkiem po niesłychanie ma-

łej ilości punktów stycznych, jakie da się wyznaczyć między etudami Chopina i nietylko innemi, wcześniejszemi etudami fortepianowemi, ale jakiemikolwiek rodzajami muzycznemi. Ażeby syntetycznie ująć odrazu techniczne innowacje Chopina w etudach wymienimy kilka najważniejszych. Najpierw rzuca się w oczy rozszerzenie granicy łamanych akordów z oktawy do decymy i dalej jeszcze i to zarówno w akordach konsonujących jak dyssonansach. Następnie idzie tworzenie tematów o typie pasażowym na przestrzeni trzech i czterech oktaw, lub blisko tej rozpiętości. Konsekwentne używanie tercyj lub sekst w jednej ręce do rozbudowy całego utworu. Oparcie motywiki wyłącznie na czarnych klawiszach. Użycie arpeggiowanych rozległych akordów jako jedynego materjału do konstrukcji etudy. Obok tych rzeczy znajduje się w etudach cały szereg nowych szczegółów, na które jedynie przy dokładnej analizie można zwrócić uwagę.

Genjusz konstrukcyjny Chopina występuje w etudach w całym swoim blasku. Każda z etud jest w swoim rodzaju arcydziełem formy zbudowanej z jednomotywicznego materjału (o ile w swojej trzyczęściowości nie wprowadza innych jeszcze motywów). Z podobną logiką, z jaką tworzył zdania jednomotywiczne, rozwijał je Chopin do rozmiarów symetrycznie zbudowanej etudy. Jedno łączy się z drugiem z nieubłaganą konsekwencją, każdy ton zdaje się wynikać z poprzedniego, nigdy nie czuć w tem snuciu nienaturalności lub przymusu, we wszystkiem tkwi jakby kinetyczna energja.

Etuda pierwsza, *C-dur*, jest ćwiczeniem na rozszerzenie palców prawej ręki. Jest coś monumentalnego w tem przewalaniu fal dźwięków w rozpiętości przeszło czterech oktaw, przeważnie w dwutaktowych grupach. Z wyjątkiem taktów 41 do 46 każda fala zaczyna się po pauzie szesnastkowej, dobiega do szczytu w tym samym takcie lub w następnym i wraca do miejsca, z którego ją wyrzuciła siła napięcia tych tonów, lub do któregoś z tonów sąsiednich. Z trzydziestu i jeden tonów składa się każda fala. W pewnej części grup powrót fali odbywa się

po linji jej wzniesienia, w innej zaś następuje zmiana harmonji, wpływająca na zmianę konturu fali. Plan harmoniczny etudy, opartej na silnych, mało ruchliwych oktawach basu, wykluczył wszelką monotonność powtarzających się wzorów. W układzie fych dwutaktówek zachodzą przeróżne stosunki akordowe: konsonans lub dyssonans po konsonansie, po dyssonansie dyssonans lub konsonans, zależnie od stanowiska danego taktu wobec zdania. W formach dyssonujących przychodzą akordy septimowe, kwintsekstowe, septymowe zmniejszone i kilka form dyssonansów z nutami powstrzymującemi.

Niezmiernie pomysłowo przeprowadził Chopin czysto techniczny plan ćwiczenia. Zostawiając na boku Cramera z jego oktawowem rozpięciem palców, zaczął Chopin odrazu od arpeggia decymowego z pierwszym palcem na tonice, wskazującym na kwincie, czwartym na oktawie i piątym na decymie. Ten podział utrzymuje się z małemi zmianami przez kilkanaście taktów; potem palce środkowe muszą brać kwarty i kwinty, w 23-cim takcie dochodzi rozpiętość między pierwszym i drugim palcem do septymy. Na tym punkcie doszedł Chopin w tej pierwszej etudzie do maximum technicznej możliwości rąk; na przekroczenie tej granicy nie pozwala anatomja ręki. Trzymała się też od niej zdala poprzednia epoka sztuki fortepianowej. Nie dziw więc, że kiedy etudy Chopina ukazały się, przedstawiciel tego kierunku muzycznego, który nie aspirował do żadnego postępu, mianowicie H. T. L. Rellstab napisał w swojej *Iris im Gebiet der Tonkunst*, że *„kto ma powykrzywiane palce, to je sobie z powrotem naprostuje w tych etudach, ale kto ich nie ma, musi się przed niemi strzedz i nie grać ich, nie mając blisko siebie pana Gräfe lub Dieffenbacha“*.

Ten pierwszy rzut na polu etudy był w pełni genjalny, miał w sobie ogromny rozmach, siłę olbrzymią. Na podobną skalę zakrojonego utworu nie znała literatura fortepianowa przed Chopinem.

Etuda druga, chromatyczna, nasuwa porównanie z etudą

Moschelesa op. 70, nr. 3, ale tylko na punkcie samego elementu chromatycznego. W istocie podobieństwo między obiema etudami nie istnieje nawet w granicach jednego taktu, gdyż Chopin nie zadowolił się samą chromatycznie prowadzoną linją, lecz każdą pierwszą szesnastkę oparł na staccatowym akordzie. Do wykonania wijącej się wstęgi chromatycznej melodji powołane są tylko palce: trzeci, czwarty i piąty prawej ręki, które Chopin zmusza do ciągłego przekładania, jeden ponad drugim. Dla uniezależnienia palców od siebie, etuda ta niema nic równego sobie. Interes Chopina nie skończył się jednak na czysto technicznym tylko problemie, który Chopin z nadzwyczajną skrupulatnością wyznaczył cyframi aplikatury nad każdą nutą (ponad 750 znaków). Z płynnej linji chromatycznej wyłonił Chopin szereg motywów, które pozwoliły mu ukształtować etudę w niezmiernie przejrzysty sposób, tchnąć w nią życie i myśl. I znowu mamy tu do czynienia jakby z falą, z przypływem i odpływem, z napięciem i opadaniem energji na rozmaitych odcinkach muzycznej przestrzeni i czasu. Po gigantycznej etudzie *C-dur*, ta etuda wywołuje wrażenie raczej zaciszne, a jeżeli jakiś nastrój jest wynikiem tej muzyki, to w każdym razie nie będzie to *prawie wesołość*, jaką tu odczuwał powierzchowny w swoich sądach o muzyce Chopina, Henri Barbedette.

W zewnętrznych członach trzeciej etudy, *E-dur*, niema żadnego problemu techniki fortepianowej natury wirtuozyjnej. Chodzi tu jedynie o śpiewne wydobycie rysunku melodyjnego na tle miękkiego akompaniamentu niższych głosów i o odpowiednie zabarwienie pomysłu. Jest to jedna z najbardziej uroczych, przenikających melodyj chopinowskich, którą genjalny kompozytor raz, w chwili szczególnego dla niej nastroju, nazwał wobec Gutmanna taką, jakiej drugiej już w życiu nie napisał. W 21 taktach tego ustępu mamy wiersze muzyczne rozmaitej długości. Parzysta norma budowy została tu pominięta. Druga część, *poco più animato*, nawiązuje motywicznie z pierwszą, rozwija się jednak coraz swobodniej i dochodzi dwukrotnie do

kaskad akordów septymowych zmniejszonych, które w drugim wybuchu umożliwiają rozwinięcie całego blasku fortepianu *(con bravura, stretto)*. Drugi łącznik zrobiony z motywów części pierwszej, prowadzi do powtórzenia drugiego ustępu części pierwszej. Swoboda, z jaką Chopin odniósł się tu do klasycznych form wersyfikacji muzycznej, wywołała kilkakrotne już zakusy krytyki i korrekty tej etudy. Po Riemannie, którego *l'idée fixe* poprawnego frazowania znalazła w tej etudzie pożądany dla siebie materjał zmian i przestawień, doszedł także Leichtentritt do wniosku, że cała środkowa część etudy ma fałszywie ustawione kreski taktowe.

Czwarta etuda, *Cis-moll*, jest jakby dialogiem obu rąk, przerabiających kolejno identyczny materjał motywiczny w odpowiadających sobie odcinkach. W tym antyfonalnym stosunku wiolinu do basu następują *responsorja* po *versus* w rozmaitych interwałach, mianowicie raz — wzorem ekspozycji fugi — w dolnej kwarcie, potem w sekscie, nareszcie w oktawie, przez co stosunek obu czynników do tonalności coraz bardziej się zacieśnia. Występuje tu na jaw znakomite poczucie konstrukcji linearnej u Chopina, który chociaż nie był umysłem z rodzaju polifinistów imitacyjnych, przecież tylekrotnie złożył dowody wysokiego artyzmu w odniesieniu do zasad kontrapunktu imitacyjnego. W mistrzowskiem stopniowaniu dobiega etuda do dramatycznie działającego końca.

Etuda piąta jest niepowtórzonem w historji muzyki *unicum* oparcia całego materjału melodyjnego wyższego głosu na czarnych klawiszach, czyli na półtonach *musicae fictae*. Tonacja *Ges-dur*. Podstawą motywiki jest więc pentatoniczna skala całotonowa; ani jeden półton nie wkrada się do melodji, złożonej z triolkowych motywów, przedziwnie lekkiej w swoich skojarzeniach tercyj, sekst, kwart i oktaw i nielicznych sekund. Mechanizm gry na czarnych klawiszach nadaje jej w dodatku odrębne zabarwienie. Związawszy sobie tą czarną pentatoniką ręce, dokazał Chopin nieporównanej sztuki akrobatycznej w zakresie harmonji tonalnej z całym zasobem funkcyj pobocznych i dominant wstawionych. Całość pokryta najdelikatniejszym puszkiem, powiew poetyczności unosi się nad iryzującemi barwami. Liszt uważał tę etudę za świetną improwizację, w której Chopin dotyka tylko górnych klawiszów, jak humor jego, który dotykał jedynie wyższych klawiszów ducha, gdyż był on miłośnikiem wykwintności, odrzucającym pospolitą wesołość, rubaszny śmiech...

Artystyczny interes etudy szóstej, *Es-moll*, polega na przejmującem pięknie głęboko melancholijnej melodji, napiętej na wolno posuwającym się basie i spokojnie ruchliwym głosie wewnętrznym, przetkanym nieprzerwanie przez cały utwór. Rozpiętość modulacji od *Es-moll* do *Cis-moll*. Etuda ma charakter nokturnu i mogłaby śmiało być pomieszczona w jednym z cyklów nokturnowych Chopina.

W etudzie siódmej, *C-dur*, przeprowadził Chopin jednolicie problem techniczny zmiany tercyj lub sekund z sekstami. Etudę tę zalicza się do rodzaju toccaty. Jedni, jak Huneker, widzą w niej Chopina, jako dzielnego, nieustraszonego i wesołego rycerza, z jaśniejącemi nad nim promieniami słońca. Inni roztaczają tu zimowy pejzaż, z mknącemi po nim saniami, uwożącemi na Sybir więźniów. W obu interpretacjach jest taka sama przesada.

Etuda ósma, *F-dur*, pasażowa i dziewiąta, *F-moll*, z szerokiemi chwytami w basie, akompaniującym hoketycznym motywom, nie przedstawiają takiego stopnia nowości czynników pianistyki, co etuda dziesiąta, *As-dur*. Celem jej jest doprowadzenie do możliwie wielkiej gibkości przegubu, szczególnie w prawej ręce, która ma tu do wykonania około sześćset razy jeden ruch dźwigniowy w oparciu o pierwszy palec i w sekstowem rozpięciu palca drugiego z piątym. Z tego jednego ruchu — motywu stworzył Chopin dłuższy, trzyczęściowy utwór (taktów 77), mieniący się całą skalą barw, świetnych modulacyj i najsubtelniejszych odcieni dynamicznych. Hans von Bülow pisał o tej

etudzie w następujących słowach: „kto potrafi zagrać tę etudę w rzeczywiście skończony sposób może pogratulować sobie, że dotarł do najwyższych szczytów pianistycznego Parnasu, gdyż jest ona może najtrudniejsza z całego zbioru. Cały repertuar muzyki fortepianowej nie zawiera ćwiczenia w rodzaju *perpetuum mobile* tak pełnego genjuszu i pomysłowości... Najważniejszą w tej etudzie zdaje się być nie tyle zmiana grup staccato i legato, ile ćwiczenie w kontrastach rytmicznych, alternowanie metrum parzystego i trójkowego w tym samym takcie“... Do tego wszystkiego etuda ta posiada nieopisany polot poetyczności dźwięku, cudowną płynność linij melodyjnyj, często prowadzonych chromatycznie i wymieniających się enharmonicznie. Jest ona zarazem arcydziełem kształtu muzycznego, wysnutego z jednego drobnego motywu.

Etuda arpeggiowa *Es-dur* (jedenasta) jest utworem w charakterze nokturnowym, na co nieraz już zwracano uwagę. Wydaje się, jakby Chopin napisał ten utwór na harfę siedmiopedałową, z jej bowiem technicznych możliwości jest wzięty ten pomysł o najwyższych wartościach muzycznego piękna. Leichtentritt słyszy tu zespół sola fletowego z harfą, rogiem i pizzicatami kontrabasu. Huneker słyszał tylko gitarę *dowered with a soul* (wyposażoną w duszę), ale za to widział w niej jakby obraz Corot'a i postawił ją wyżej od wszystkich nokturnów. Zastanawiając się nad nią, postawił sobie Huneker pytanie, czy inwencja Chopina wogóle zna granice.

Równie genjalne jak cała serja etud jest zakończenie jej w etudzie dwunastej *C-moll*, najbardziej patetycznej ze wszystkich. Powstała ona we wrześniu 1831-go roku w Stuttgarcie pod wpływem wiadomości o zajęciu Warszawy przez wojska rosyjskie. Tragicznym bólem wywołana inspiracja Chopina przybrała wyraz olimpijskiej dostojności i wspaniałej potęgi. Karasowski widział w tej namiętnej, pełnej dumy i wspaniałej grozy melodji wszechwładnego Jowisza rzucającego straszliwe gromy na świat cały. Niemniej trafne jest określenie Hunekera,

że Chopin roztoczył tu z przerażającą namiętnością najciemniejsze, najbardziej demoniczne zasoby ekspresji swojej natury, i że niema tu przesłoniętej złości, ani stłumionej wściekłości, ale wszystko wybucha w szale huraganu. Na przytoczenie zasługuje także charakterystyka Leichtentritta: „z punktu widzenia czysto pianistycznego problemu daje Chopin w tym potężnym utworze patetycznie wymowną, przenikliwie deklamowaną, heroiczną melodję w oktawach w prawej ręce, akompaniowaną dziko pędzącą falą pasażów lewej ręki w burzliwych przypływach i odpływach. Nadać melodji właściwy pathos, odpowiednią siłę, akompaniamentowi porywającą wściekłość uderzenia, nieprzerwane napieranie fali, jest wirtuozyjnie trudnem zadaniem utworu“... Do takich wyżyn potęgi i patosu nie doszedł w żadnym temacie symfonicznym lub sonatowym nawet Beethoven, którego — tak niedawno przed napisaniem tej etudy zamknięta — twórczość nie znała jeszcze tej rozmaitości środków, jaką tu Chopin rozwinął. Należy do nich o tyle spotęgowany w stosunku do Beethovena element chromatyczny i operowanie nutami zamiennemi w pasażach basu, wreszcie genjalne kombinowanie krótszych i dłuższych fal pasażowych, umożliwiające ogromne urozmaicenie dynamicznych efektów. Zdania tej etudy są klasycznym przykładem teorji, że melodja jest płynną siłą. W ośmiu taktach naczelnego tematu, którego motywy służą do rozbudowy całej etudy, mamy w istocie do czynienia z koordynacją w linearną całość szeregu napięć i odprężeń energji melodyjnej. W układzie tym panuje najwyższa harmonja. Dwa krótsze napięcia i odprężenia w basie są przygotowaniem przedtaktowem do wielkiego napięcia melodyjnego głosu górnego w pierwszym, silniejszym takcie dwuaktówki, czemu towarzyszy dłuższe, wielkie napięcie i odprężenie w basie. Te rytmiczne ruchy wahadłowe wewnętrznej dynamiki motywów etudy nadają jej wyraz siły samej w sobie. Bourguès i Denéreaz piszą w swoim potężnym tomie: *„s'il est une musique dont on puisse dire qu'elle exprime la durée pure, la fluence des vicissitu-*

des de l'âme, c'est bien celle de Chopin". Do zjawisk takich należy właśnie etuda *C-moll*. Ale ta siła i to trwanie w sobie przybrało na swojej powierzchni dźwiękowej wyraz tragicznego bólu, przypominający majestatycznością swoją najdostojniejsze dzieła sztuki antycznej, w których tragizm cierpienia ludzkiego został zaczarowany w kształt artystyczny. Etuda ta pasowała młodego Chopina na narodowego wieszcza skowanej w niewoli Polski.

Drugi cykl etud, obejmujący jako opus 25 dwanaście utworów, ukazał się drukiem w r. 1837-ym. Wobec artystycznej wysokości do jakiej dotarł Chopin w pierwszym cyklu dwunastu swoich arcydzieł, było prawie niepodobieństwem, ażeby tensam twórca mógł jeszcze samego siebie przewyższyć w analogicznie zakrojonym rodzaju. Niektóre z pośród nich powstały w tym samym czasie co pierwsze, a w każdym razie w latach niebardzo od nich odległych cały cykl był gotowy. Styl zasadniczy muzyki Chopina nie uległ tu zmianie. Ogromne natomiast różnice środków i nastroju zachodzą pomiędzy każdym poszczególnym utworem zbioru.

W etudzie *As-dur* (trzynastej) oparł Chopin skromną pod względem melizmatycznym melodję (z licznemi powtórzeniami poszczególnych tonów) na puszystym podkładzie arpeggiowo rozłożonych akordów obu rąk. Schumann uważał ją raczej za poemat niż za etudę i jeżeli gra Chopina przypominała mu harfę eolską, to niezawodnie wrażenie to poddała mu ta etuda. Jedna z uczenic Chopina przekazała tradycji obrazowy komentarz twórcy do tej etudy o pastuszku, grającym w grocie swoją melodję w czasie wichru i deszczu. Cudowne w tej etudzie jest modulacyjne podniesienie jednej frazy do tonacji *A-dur* w samem centrum utworu, w którem Leichtentritt natrafił na pewne problemy prozodji tekstu muzycznego i zaproponował je rozwiązać na swój sposób.

Prawdziwym filigranem muzycznym jest etuda czternasta, *F-moll*, utwór nawskroś dwugłosowo ułożony, mimo to pełny

w brzmieniu i — dzięki drobniutkim załamaniom linji melodyjnej w nieustannych zwrotach ku nutom zamiennym — niezmiernie barwny. Do etudy tej doczepia się rzekomą tendencję Chopina duchowego sportretowania w niej Marji Wodzińskiej. Schumann wyczuwał przez nią indywidualność Chopina pełną uroku, marzycielską i cichą jak śpiewanie dziecka przez sen.

Piętnasta etuda, *F-dur*, która Schumannowi wydawała się więcej nową w figuracji niż w charakterze (jego Blumenstück op. 19 ma pokrewne rysy) przykuwa do siebie uwagę analitycznego badacza. Leichtentritt podnosi jej szczególnie zajmującą konstrukcję i wykazuje pod dość pojedynczem wrażeniem tego utworu wyjątkową zupełnie geometrję dźwięku pełną nieoczekiwanych powtórzeń i modulacyjnych załamań.

Na punkcie problemów technicznych dość bliskiemi tej etudzie są dwie następne, szesnasta *A-moll* i siedemnasta *E-moll* (ta ostatnia z szeroką frazą melodyjną wielonczelowego charakteru w części środkowej).

Etuda osiemnasta, *Gis-moll*, tercjowa, jest jednym z najświetniejszych fajerwerków wirtuozowskich całej sztuki Chopina, niezawodnym środkiem olśnienia słuchacza, danym do rąk potentatom klawiatury. Istnieje kilkanaście wydań tej etudy, w których wydawcy naznaczali różne palcowanie celem najbardziej wygodnego dla ręki wykonania tercjami trudnych pasażów chromatycznych. Chopin sam aplikował tę etudę, po nim zaś robili to — między innymi — Bülow, Klindworth, Pugno, Köhler, Scholtz, Mikuli, Riemann, Kullak, Godowski, Michałowski, Friedmann, Busoni i ostatnio pianista florencki Attilio Brugnoli w znakomitem wydawnictwie instrukcyjnem Ricordi'ego. Wszystko co w zakresie efektów tercjowych (naturalnie w granicach estetyki muzycznej epoki romantycznej) da się osiągnąć, więc trylery, pasaże chromatyczne i rozłożone akordy septimowe, zostało wyzyskane przez Chopina z najwyższem wyrafinowaniem i poczuciem brawury, posuniętej do ostatnich granic fizycznej możliwości. W tych olśniewajacych kaskadach

dźwięków, w rozbieżnych prądach chromatycznych i płynnych harmonjach tkwi źródło wielu, uznanych za genjalne, późniejszych pomysłów pianistycznych i symfonicznych. Liszt i Wagner, Alkan, Ryszard Strauss i Skrjabin należą do duchowych uczniów Chopina w zakresie wirtuozowstwa środków instrumentalnych.

Etuda dziewiętnasta, Cis-moll, przynosi jedną z najcudniejszych elegijnych melodyj Chopina w głosie lewej ręki, dialogującym z głosem wiolinu. Leichtentritt uważa słusznie tę scenę dramatyczną za jeden z najpiękniejszych utworów całej literatury fortepianowej. Ippolito Valetta zapytuje się retorycznie czy etuda ta jest „modlitwą, wezwaniem, medytacją, czy lamentem?“ Tych 64 taktów wspaniałej inspiracji przedstawia dla niego jeden z najbardziej niewątpliwych cudów muzycznych. Jest tu — jego zdaniem — taka głębia uczucia, że żaden ścisły opis jest niedopuszczalny; zaiste jest to jedna z najbardziej kojących kart wielkiej sztuki, mówi Valetta. Istnieje niezliczona ilość poetyzujących komentarzy do tej etudy. Jedynie Niecks nie uległ jej czarowi, twierdząc o niej tylko, że jest niezmiernie miła, ale może nieco monotonna, jak zwykle takie tête-à-tête (duet między nim i nią) są dla trzecich. Ale nawet fachowo analizujący Leichtentritt nie może powstrzymać się przed subjektywizmem uczuciowym i zabarwianiem fraz Chopina czynnikami literackiemi. „Na wzruszające, cicho wyszeptane, lękliwe, jakby promieniem nadziei rozjaśnione pytanie odcinka *H-dur* odpowiada następny odcinek łagodną ciągle mową, jakby w kojącem przymówieniu, ale już nie nastrojonem na jasne *H-dur*“... oto wymowny przykład, jak silnie narzuca się w naszych jeszcze czasach pierwiastek literacki w naukowej egzegezie dzieł genjalnego kompozytora romantycznego.

Dwudziesta etuda, *Des-dur*, jest znowu brawurową kompozycją, utworzoną z nieprzerwanego łańcucha sekst w ręce prawej i w znacznej mierze z sekst w lewej ręce. Jak w tylu innych razach tak i tu musiał być sobie Chopin sam sternikiem, żeglarzem i okrętem. Pod względem modulacyjnym etuda ta nie ma tak śmiałych odchyleń od zasadniczej tonacji jak inne etudy.

Najkrótsza z wszystkich etud, dwudziesta pierwsza, *Ges-dur*, lekka jak bańka mydlana i jak ona mieniąca się barwami, oparta jest na jedynym motywie dźwigniowym prawej ręki, przypominającym motyw etudy dziewiątej *As-dur*. W barwie ma pewną wspólność z etudą na czarnych klawiszach. Jedni, jak Huneker, nadają jej za Bülowem przydomek motyla, drudzy, jak Maecklenburg czują w niej nastroje szampańskiej wesołości. Zastanawiając się jednak nad nią z czysto muzycznego punktu widzenia, musimy podziwiać doskonały kształt w jaki Chopin ujął tę błyszczącą arabeskę dźwiękową. Forma ta wynika jakby sama przez się z dynamiki wewnętrznej motywu etudy; fazy napięć i odprężeń w zdaniach trzech symetrycznych części etudy są z dynamiką tą w idealnej harmonji.

Z nadzwyczajną ekonomją używał Chopin oktawowego podwojenia dźwięku w jednej ręce; można nawet twierdzić, że mu mechaniczne dobranie pierwszego alikwotu było niemiłem i że jeżeli używał oktaw, to w bezwzględnej konieczności artystycznej. Ale, że w szeregu problemów technicznych musiało być także ćwiczenie oktawowe, więc Chopin otworzył w etudzie dwudziestej drugiej wszystkie tamy, chroniące jego sztukę przed naporem oktaw. Oktawy te wylały się w zewnętrznych częściach etudy z żywiołową potęgą, jak „huragan, grożący śmiercią i zniszczeniem, przerwany pieśnią anioła“ w części środkowej. W melodji tej, którą Huneker stawia na poziomie najwyższych inspiracyj melodyjnych Chopina, dopatruje się Leichtentritt tak znacznego podobieństwa z inwencją Schumanna, że nie dziwiłoby go, gdyby ustęp ten znalazł się w jakimś utworze twórcy „Karnawału“.

Dwie wielkie, monumentalne etudy stanowią zakończenie dzieła. Etuda *A-moll*, najdłuższa ze wszystkich, nazwana (już pewnie raz na zawsze) „zimowym wichrem“, jest jednym z najwyższych szczytów muzyki fortepianowej wogóle. Bülow przy-

znał z powodu niej Chopinowi „zaszczyt i zasługę, że położył w niej niewzruszoną granicę między muzyką fortepianową i orkiestralną, granicę, którą inni kompozytorzy szkoły romantycznej, przedewszystkiem Robert Schumann, zniekształcili i zatarli ze szkodą dla obu rodzajów". Cztery takty wstępu do etudy wnoszą dwukrotne powtórzenie dwutaktowego motywu (raz monodycznie w *A-moll*, drugi raz harmonizowanego w *C-dur*), który staje się dla znacznej części etudy ostinatową figurą w basie i wiolinie, przeciwko której występuje wzgórze lub dole sekstolowa figuracja drugiego głosu. Wyższa linja tej figuracji idzie w postępie chromatycznym, podczas gdy dolne, skaczące interwały nadają jej kształt gzygzakowaty. Niemniej przychodzą także i figury w innych krzywiznach melodyjnych. Panuje w tem wszystkiem jakaś kosmiczna furja. Leichtentritt określa to słowami: „*rasende Geschwindigkeit in dem Wirbel der Töne, welche umzüngeln, umbrausen, umschmeicheln, umjauchzen, umflügen die blendende, glitzernde, sausende, pfeifende und rauschende Wirkung dieser Figur*"... W parze z tą żywiołowością wątku figuracyjnego idzie płynna, jak lawa wulkaniczna, substancja harmoniczna, względnie tonalno-modulacyjna strona etudy. Jeżeli Schumann narzekał na końcu swojej krytyki o etudach, że Chopin komponuje mało a już zupełnie nie pisze dzieł większych rozmiarów, to przeoczył nietylko wewnętrzną wielkość tej etudy, ale także jej prawdziwie monumentalne wymiary.

Do tej samej kategorji monumentalnych utworów muzycznych należy końcowa etuda *C-moll*, której inspiracją była wiadomość o wzięciu Warszawy w r. 1831. Wyobrażenia, pełne grozy, które szarpnęły wtedy całą duszą Chopina, ucieleśniły się dwukrotnie w obrazach muzycznych w tej samej tonacji. Z pod wiru arpeggiów obu rąk przedostaje się do słuchu potężny *cantus firmus* lamentacyjnego chorału, którego melodję wydzwaniają marcata pierwszych nut w taktach. Paralelizm dwóch głosów, schodzących się często w oktawach, jest tu urozmaicony niemniej częstemi dysonansami. Idea rewolucji przeciwko przemocy bezprawia, idea wyzwolenia się z kajdan niewoli, ma tu swoją muzyczną apoteozę. Tylko genjusz o prometejskich znamionach twórczości mógł napisać taki poemat dźwiękowy.

Trzy małe etudy, nieoznaczone cyfrą opusu, które Chopin napisał dla szkoły fortepianowej F. J. Fétis'a i J. Moschelesa *(Méthode des Méthodes pour le piano)* w r. 1840-tym, nie mają pretensji do mierzenia się z etudami obu wielkich seryj. Powstały one nie z osobistej potrzeby artystycznej, lecz dla cudzych celów dydaktycznych. Chopin nie wysilił się zbytnio i choć utwory jego przedstawiają się sympatycznie, normalnego lotu jego natchnienia w nich niema. Pierwsza z tych etud, *F-moll*, jest jakby preludjum inspiracji Chopina do czwartej ballady, *F-moll*, op. 52, (wyd. w r. 1843-cim).

V

BALLADY I SCHERZA

Z ducha heroizmu i historyczności polskiej wzięły swój początek polonezy Chopina. Mazurki powstały na ludowej niwie życia polskiego. Ballady zaś zrodziły się pod wpływem romantycznej kultury literackiej, która ukształtowała umysłowość Chopina w młodzieńczych jego latach. Młody kompozytor-pianista pozostawał w bliskich stosunkach z elitą literacką stolicy. Przyjaźnił się z tak bardzo sobie pokrewnym duchem, jak Maurycy Mochnacki, z którym pospołu czarował muzyką grono młodych druhów. Bohdan Zaleski pisał wierszem do Stefana Witwickiego o tych godzinach artystycznych uniesień: „Stefanie, serce mdleje... warszawscy dwaj muzycy — tych nocy czarodzieje: Chopinek i Maurycy"... Nowe formy poezji, nowe tworzywo słowne utworów Mickiewicza zachęcało, wprost zniewalało młodego kompozytora do szukania nowych dróg muzycznego wypowiedzenia się.

Chociaż pierwsza z czterech ballad Chopina wyszła dopiero w r. 1837-ym, początki balladowej jego twórczości sięgają znacznie dawniejszych czasów. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa ballada *G-moll* powstała przed rokiem 1831. Po raz pierwszy otrzymywał utwór instrumentalny tę nazwę. Widniała ona przedtem tylko nad kompozycjami wokalnemi do tekstów balladowych, n. p. nad „Królem olch“ Schuberta do poezji Goethe'go, nad utworami J. Karola G. Loewego (od r. 1818-go) i t. d. Nie było wszakże żadnej stałej formy ballady. Istniał tylko rodzaj, czy gatunek, którego kształt zależał od poezji. Chopin miał więc przed sobą wolną zupełnie drogę, nie widział na niej żadnej zapory. Miał wszystkie przywileje, ale i ogromny trud nowatora w zakresie formy i treści muzycznej.

Skoro twórcza wola Chopina powzięła plan pisania ballad, fantazja jego muzyczna rozkołysała się na wahadłowym rytmie taktu sześćoćwierciowego, względnie sześcioósemkowego. Rytm ten jest stałą miarą akcentów w balladach Chopina. Ukształtowanie pomysłów w balladach zachwycało wprawdzie wszystkich komentatorów ich, ale prawie żaden z dawniejszych chopinologów nie nakreślił planów, na podstawie których one zostały zbudowane. Schumann podziwiał ich fantastyczność. Niecks doszedł do wniosku, że „żadna z kompozycyj Chopina nie przewyższa pod względem mistrzostwa formy, piękna i poetyczności treści jego ballad, w których osiągnął on szczyt swojej potęgi jako artysta“, Huneker przepięknie opisał ducha i wyobrażone programy ballad, ale innym pozostawił analizę ich form. Nie przytaczają tej analizy podręczniki do nauki form muzycznych, z niemałą szkodą dla poglądów na twórczość Chopina. Syntetyczne ujęcie stylu ballad przez Leichtentritta brzmi: „Chopin stworzył sobie dla kombinacyj lirycznych, epickich i dramatycznych elementów swój styl balladowy, dla którego pożyczył sobie czynników formalnych z pieśni, ronda, formy sonatowej i warjacji.

Chopin zwierzył się Schumannowi, że do pisania ballad podnieciły go poezje Mickiewicza. Wielki kompozytor niemiecki

zauważył w krytyce o balladach Chopina (szczególnie o balladzie *F-dur*), że naodwrót ta muzyka, poruszająca do głębi, mogłaby nastroić wyobraźnię poetycką do twórczości. Że nie tylko same ballady i romanse Mickiewicza stanowiły genezę ballad Chopina, wiemy o tem z tradycji i z porównania artystycznego utworów Mickiewicza i Chopina. Artystyczny cel muzyki Chopina wybiega znacznie wyżej i dalej od ballad mickiewiczowskich, które przy całej swej ogromnej wartości i epokowem znaczeniu dla literatury polskiej, nie należą do najwyższych dzieł genjalnego poety. Jedynie drugą balladę Chopina, *F-dur*, możemy uważać za koło współśrodkowe z jedną z ballad Mickiewicza, mianowicie ze *Świtezianką*, ale i w tym wypadku promień utworu muzycznego jest dłuższy od promienia artystycznego poezji. Pierwsza ballada, *G-moll*, nie znajduje dla swojego ducha i artystycznej miary *analogon* między poezjami Mickiewicza o ludowej melodji literackiej. Trzeba przejść do rodzaju powieści poetyckich Mickiewicza, ażeby tam dopiero znaleść temat do porównań do pewnego bodaj stopnia usprawiedliwiony. Muzyka Chopina nie potrzebuje programów literackich. Dlatego, jeżeli godzimy się na komentarz, twierdzący, że ballada *G-moll* powstała pod wpływem „Konrada Wallenroda“, to dzieje się to niejako z praktycznych względów, ażeby przedstawić plastycznie skalę jej jako dzieła sztuki i miarę tkwiącej w niej idei poetyckiej. Ale nawet ta miara nie wystarcza Hunekerowi, przyjmującemu za program idealny ballady *G-moll* bohaterski poemat Mickiewicza. Chopinograf amerykański słyszy w niej „Odysseję duszy Chopina“. (Właśnie tego zdania brakuje w tłumaczeniu Marji Finklównej z r. 1908). Widzimy z tego, że tytuł „ballada“ ogarnia w fantazji Chopina szerokie bardzo przestrzenie.

Co się tyczy formy tego genjalnego utworu, to analiza (pobieżna) Hunekera stwierdziła w nim: najściślejszą równoległość w układzie tematów, ale negowała w nim zupełnie istnienie przeróbki, jaką posiadają ścisłe formy cykliczne. Tymczasem nie ulega wątpliwości, że mamy tu do czynienia „z blisko pokrewną sonacie

formą, tylko z odwróconym porządkiem tematów w repryzie trzeciej części i z rozległą *codą*, jako przeciwwagą przeróbki, wzorowanej na Beethovenie", co — chociaż stwierdzić to nietrudno — powtarzam słowami Leichtentritta.

Rzecz jasna, że forma sonaty nie przedstawiała się Chopinowi jako kanon dogmatu, w którym nie było wolno mu zmienić ani joty. Wszakże widział, jak znaczne różnice zachodzą między sonatami Beethovena, widział, że niema jakiejś spetryfikowanej formy, jakiegoś sztywnego szablonu sonatowego. Samo przez się więc stało mu się jasnem, że estetyczny interes sonaty polega na kontraście dwóch tematów, na przeróbce ich (w każdym razie tematu pierwszego) i że wszelka schematyczność zabija możność oryginalnego wypowiedzenia się w tej formie, taksamo płynnej jak wszystko na świecie. Dyscyplina bezdusznej szkoły nie obowiązywała Chopina w tworzeniu dzieł o sonatowym planie budowy. Wystarczy przypomnieć sobie sonaty naszych czasów aż do Skrjabina, Szymanowskiego (druga i trzecia sonata, szczególnie ta ostatnia) do sonaty fortepianowej Strawińskiego włącznie, ażeby przyznać słuszność emancypowaniu się Chopina od szkolnych (nie twórczych) wzorów klasycznych.

Co nas uderza w tej sonatowej konstrukcji ballady *G-moll*, to przedewszystkiem rozmiar łącznika między tematem pierwszym i drugim, stanowiącego dłuższy ustęp dla siebie. Ze zjawiskami takiemi spotykamy się już u Haydna i Beethovena, w nowoczesnej zaś sonacie (n. p. w symfonjach Antoniego Brucknera) rzeczy takie nie są rzadkością. Stosunek drugiego tematu do pierwszego pod względem tonalnym i na punkcie wyrazu jest klasycznego rodzaju (kontrast motywicznego materjału zupełnie plastyczny, tonacja *Es-dur* [rs] wobec toniki *G-moll*). Po ekspozycji następuje natychmiast, bez repetycji, przeróbka tematu pierwszego, przeniesionego do *A-moll* i nawiązanie bezpośrednie do tematu drugiego, który pojawia się teraz w *A-dur*. Nowy, dłuższy ustęp prowadzi do repryzy tematów, skróconej i w odwróconym porządku, poczem brawurowe *presto con fuoco* w takcie całym tworzy zakończenie ballady.

Ale forma, sama w sobie, jest w muzyce równoznaczna ze znakami algebraicznemi, pod które można podstawić jakiekolwiek wartości, bardzo wielkie, lub bardzo małe. W balladzie *G-moll* napiął Chopin na jej kanwę pomysły o najwyższej skali poetyczności, równie głębokie w wyrazie uczuciowym, jak świetne. Nie rozpoczął swojego przykuwającego opowiadania odrazu, ale zaostrzył zaciekawienie słuchacza krótkim wstępem *largo*, opartym z początku na harmonji akordu półtonu frygijskiego i zakończonym dyssonansem, wmięszanym do akordu toniki (w przeważnej części wydań dyssonans ten usunięto, przypuszczając, że w pierwszem wydaniu zaszła tu pomyłka w korekcie).

Granice tej pracy są niestety zbyt szczupłe, żeby można wyczerpać — w przybliżeniu bodaj — analizę tej ballady. Samo bogactwo pomysłów rytmicznych w tematach i łącznikach zasługuje na sumienne omówienie. W cudownej wprost harmonji z eurytmją całej kompozycji ma każdy odcinek ballady własną konstrukcję rytmiczną, urozmaiconą świetnie przeciwstawionemi sobie akcentami w poszczególnych motywach. Dodając do tego jeszcze romantyczny nastrój utworu, żywiołowość ekspresji, bogactwo modulacyj i bajeczną pomysłowość harmonji i stwierdzając, że wszystkie te pomysły są nawskroś oryginalnemi pomysłami Chopina, że ani w jednym motywie nie natrafiamy tu na reminiscencję z dzieł innych kompozytorów, mamy prawo uznać tę balladę za prawdziwe arcydzieło historji muzyki XIX wieku.

Podczas kiedy ballada *G-moll* wysnuwała się z jednego wątku, druga ballada *F-dur*, op. 38 (wydana w r. 1840) zbudowana jest z ustępów o największej skali kontrastów między sobą. Po pierwszym, liczącym 46 taktów, w charakterze idyllicznym o cudownej melodji dziecięco-ludowej, (czyż można tu nie wysłuchać opowiadania o pięknym i młodym chłopcu i idącej obok niego dziewicy nad brzegami sinej wody Świteziu przy świetle księżyca?) następuje 34 taktów, w których muzyka dochodzi do

krańców burzliwego podniecenia (to jakby „wiatr zaszumiał po gęstym lesie, woda się burzy i wzdyma... burzy się wzdyma, pękają tonie“...). Kontrast tych dwóch ustępów działa z żywiołową siłą. Leichtentritt dopatruje się ścisłego wewnętrznego związku między tematami części pierwszej i drugiej, którą uważa za wolne, warjacyjne przekształcenie melodji andantina, co nie bez wielkiej trudności i znacznego nakładu dialektyki udałoby się mu wykazać. W trzecim ustępie wracają tematy części pierwszej w formie przeróbki, przyczem Chopin przewija myśl tematyczną przez szereg nieoczekiwanych modulacyj. W harmonji ze scenami „Świtezianki“ wraca w czwartym ustępie *presto con fuoco*, wszakże z silnemi zmianami w stosunku do pierwotnego przebiegu. Kilka taktów przed końcem przynosi temat andantina w złowrogiem przekształceniu, w groźnie występującym w basie *cantus firmus*. Coda, agitato, nie ma żadnego wyraźnego związku z tematami części poprzednich (chociaż Leichtentritt pragnie związek ten wykazać). Programowość ballady tej nie ulega wątpliwości i nie umniejsza w niczem wielkiej wartości tej muzyki, działającej z równą intenzywnością i bez znajomości tego programu. Program ten idzie po linji estetyki muzyki absolutnej, polega bowiem na właściwem jej przeciwstawianiu dwóch różnych nastrojów, co w granicach czysto muzycznej konstrukcji zachodzi zawsze ilekroć następują tak silne zmiany motywiki, tempa i tonacji jak w tej balladzie. Chopin nie miał naiwności programów Jana Kuhnau'a i dlatego nie malował dźwiękami koszyka z malinami i kwiatków we wianku ale że na końcu ballady pragnął roztoczyć melancholję epilogu smutnej historji, opowiedzianej przez Mickiewicza i powtórzyć jego „ja nie wiem“, to takie oczywiste, że byłoby fałszowaniem idei twórczej Chopina, gdyby dla względów modnego dzisiaj formizmu zaprzeczało się temu faktowi programowości w koncepcji Chopina.

Do wydanej w r. 1842-im ballady *As-dur* op. 47, przywiązany jest także program w nieoficjalnie nadawanym jej tytule

„Loreley“. Tradycja tego programu wyszła z bliskich Chopinowi kół. Ma ona wszelkie podstawy prawdopodobieństwa. Pomysł ten mogła Chopinowi poddać lektura znanej poezji Heine'go o reńskiej wodnicy, może — zabierający się do pisania jej jako pieśni — Liszt dotknął w rozmowie z Chopinem tego tematu, tak, że po *Świteziance* druga undyna skusiła Chopina do dotknięcia stopami drogi muzyki programowej. W rzeczywistości Chopin nie stąpał po niej całym ciężarem ciała, jak szedł po niej Berlioz, a potem miał iść Liszt i Ryszard Strauss, lecz unosił się nad nią eteryczną lekkością swojej bezgranicznej i czystej fantazji muzycznej. I w tej balladzie przypomina układ tematów estetykę formy sonatowej z silnemi — co prawda — modyfikacjami. Ballada ta jest, jak mówi Leichtentritt, arcydziełem ożywionej akcji rytmicznej. Niewątpliwie pod wpływem tytułu „Loreley“ pisał Niecks piękny swój komentarz do tej ballady: „ballada As-dur nie dorównuje poprzedniej na punkcie ciepła uczucia, a w każdym razie nie pod względem burzliwej namiętności. Kompozytor stwarza tu tło zasadnicze pełne uroku; ale delikatnych stopniowań, migotu uczuć nie można słowami opisać. Kuszenie i wabienie, wdzięk i delikatność nie może wystąpić w bardziej uwodzicielski sposób. Ponad całą melodyjnością, harmonją i rytmiką roztoczona została najbardziej wyszukana wykwintność. Czuć tu drganie wewnętrznego podniecenia od samego początku do końca...“ Huneker zaś, który błędnie balladę tę mianuje *Świtezianką*, widzi w niej — za Schumannem — arystokratyczność, wesołość pełną dowcipu i wdzięku, a nawet subtelną ironję i igranie poważniejszemi i bardziej namiętnemi uczuciami. Wszystko to można przypisać wpływowi poezji Heinego, ale nie balladzie Mickiewicza.

Aglomeratem z formy sonatowej, warjacji i ronda jest czwarta ballada Chopina, *F-moll*, op. 52, wydana w r. 1843-cim. Zasady form tych przenikają się tu wzajemnie. Podobnie połączyły się tu w całość jednego arcydzieła liryczne, epiczne i dramatyczne czynniki muzycznej ekspresji. Chopin zdaje się scho-

dzić tu z duchem poezji Słowackiego, tej poezji, która z promieni gwiezdnych robiła kanwę do haftu obrazów odmaterjalizowanej i zupełnie od prawa grawitacji uwolnionej fantazji. Ballada *F-moll* jest dziełem nieporównanem na punkcie transcendentalnego uroku melodyjności i opalizującej harmonji. Tajemniczość jej nastroju, melancholijność jej wdzięku doprowadziła do najwyższego, jakie można sobie wyobrazić porównania Hunekera, że ballada *F-moll* jest tak subtelnie wykwintna jak ręce i uśmiech Monny Lizy Giocondy Leonarda da Vinci. Chopin nie stworzył drugiego dzieła o wyższym jeszcze i bardziej intenzywnym stopniu ekstazy lirycznej, takiej mianowicie, w której człowiek zatraca już związek z życiem rzeczywistem i myślą przekracza granice bytu materjalnego. W balladzie tej dokonywa się w cudowny sposób ten akt szczytnego u w o l n i e n i a d u s z y, który jest wedle teorji estetyki H e g l a istotnym celem muzyki *(Vorlesungen über die Aesthetik)*.

Na balladzie *F-moll* zamknął Chopin ten rozdział swojej twórczości na przeszło sześć lat przed przedwczesną śmiercią. Godnego siebie następcę na tem polu nie miał mieć aż do naszych czasów. Po za dwiema balladami Liszta nie można niczego już wymieniać w sąsiedztwie arcydzieł Chopina. Musi się tylko wspomnieć, że poemat symfoniczny Liszta i jego następców wziął w znacznej mierze początek swój z ballad Chopina.

Podobnie śmiałym nowatorem jak na polu ballady był Chopin także w zakresie *scherza*. Cztery jego tak nazwane kompozycje mają ze scherzami muzyki instrumentalnej XVIII-go wieku tylko wspólność nazwy. Jako zjawisko zastępcze za menuet, miało *scherzo* w symfonji i sonacie XVIII-go wieku zadanie, ograniczone ściśle zasadami estetycznemi stylu epoki rokokowej. Beethoven tchnął w nie swój nieco niederlancką rubasznością zabarwiony humor i trochę demoniczności swojego genjuszu muzycznego. Scherzo Chopina — jest zadziwiającym swym kształtem

i barwą — kwiatem, wydanym przez romantyzm, tworem artystycznym w duchu swoim bardzo pokrewnym balladom.

Okoliczności, w jakich powstało pierwsze scherzo Chopina, *H-moll* op. 20, zostały podane w rozdziale biograficznym. Wydał je Chopin w r. 1833-cim. Któryż kompozytor zaczynał kiedykolwiek tak jak Chopin w swojem pierwszem scherzu? zapytuje Niecks. Zdaje się jakby Chopin odrazu jasno widział drogę, po jakiej pójdzie twórczość jego w kierunku s c h e r z a. Nie potrzebował na niej niczego próbować, zwłaszcza daremnych prób nie umiał robić, nie błąkał się, lecz jednym skokiem znalazł się na szczycie, niedostępnym dla innych. Podobnie jak ballady, wszystkie scherza mają jednaki rytm, trzyćwierciowy i tempo p r e s t o. W ukształtowaniu zaś tematycznem panuje w nich taka sama niemal rozmaitość jak w balladach. Rozmiary tych *scherzów* są znaczne. Pierwsze n. p. ma 625 taktów. Żadne ze scherzów Beethovena nie dochodzi do takich rozmiarów i dochodzić nie potrzebowało, będąc jedną tylko z części większych form cyklicznych. W scherzu *H-moll* występuje jasno plan symetrycznej, trzyczęściowej formy. Charakter tej muzyki zapowiadają dwa, w czterotaktowych synkopach związane, akordy wstępu, dwa rozdzierające okrzyki u góry i u dołu klawiatury. Nic bardziej oryginalnego nad ten początek i nad budowę i siłę ekspresyjną pierwszego tematu. Leichtentritt podkreśla jego wstrząsającą bezpośredniość, przejawiającą się szczególnie w rdzennie silnej rytmice i obrazowo opisuje dwa elementy tego tematu, mianowicie gniewliwą krótką figurę basową i buchającą w górę jak języki płomienia, syczącą i świszczącą odpowiedź dyskantu. Cały ten temat, wynikający z harmonji akordu tonicznego *H-moll*, będący tylko niezmiernie śmiało zarysowanym ornamentem, ułożonym z nut zamiennych i powstrzymujących w stosunku do podstawy harmonicznej, jest znakomitym przykładem e n e r g e t y c z n e g o d y s o n a n s u m e l o d y j n e g o, wywołującego podrażnienie psycho-fizyczne. Tkwiąca w temacie energja napięcia wywołała wszystkie zjawiska melodyjno-harmoniczne ca-

łego pierwszego ustępu, który przedstawia się nam jak doskonała parabola ($y = 2px$) o równem oddaleniu każdego punktu od ogniska i linji „*directrix*“. Ogniskiem jest tu tonika *H-moll*, *directrix* ta wyższa idea, pod której wezwaniem pisał Chopin to scherzo. W stanie bólu, cierpienia patrjotycznego, gniewu i buntu pisał je Chopin. Cała połowa kompozycji utrzymuje słuchacza w tym nastroju, szarpiąc nerwami nieustannie. Dopiero 305-ym takcie następuje odprężenie. Kołysankowa idylla, anielskiej słodyczy pełna pieśń kolendowa „Lulajże Jezuniu, moja perełko“ koi balsamem rany duszy. Chopin wziął z kolendy (Leichtentritt przypuszcza to tylko) pierwszą jedynie połowę okresu. Dośpiew do niej sam dotworzył w pnących się progresjach. Część ta, w *H-dur*, zajmuje w *scherzu* miejsce tria. Wraca po nim cały trzon myśli pierwszej części poczem w *codzie*, reasumującej zawarte w nich motywy dochodzi utwór do szczytu swojego idealnego i dźwiękowego napięcia w symbolicznem dziewięciokrotnem powtórzeniu dyssonansu fis-h-g-cis-g-cis-g-h-d-g (zjawisko czterech, względnie ośmiu nut powstrzymujących akord dominant-septimowy) i kończy się błyskawicami spadających pasażów i jednem jeszcze napięciem energji w skali chromatycznej wraz z kilkoma akordami ostatecznemi.

Dłuższe jeszcze od pierwszego drugie scherzo, op. 31 *B-moll* (taktów około 800) jest kombinacją formy sonatowej z wielką pieśnią. Po ekspozycji tematów i repryzie następuje triowe intermezzo z przeróbką zawartego w niem materjału, poczem wraca część pierwsza. Dłuższa *coda* zamyka utwór. Schumann porównywał je do poematów Byrona. Fantastyczność treści zapowiada już pierwszy temat. Ma on w sobie dramatyczną plastyczność, niepokoi kontrastycznością motywiki i dynamiki. W początkowy motyw z triolką *(sotto voce)* zaklął Chopin jakieś niesamowite pytanie (i tak kazał początek ten rozumieć swoim uczniom), potem pauzą podniecił zaciekawienie i silnemi akordami dał odpowiedź. Któż zgadnie, czy odpowiedź ta mówi „tak“ czy „nie“. Cztery razy wraca ten chimeryczny temat. Do tematu pobocznego prowadzi

dłuższy łącznik. A ten drugi temat jest długą wstęgą melodji, wyśpiewaną na jednym oddechu. Trzydzieści dwa taktów trwa ta struga liryczna bez interpunkcji kadencji. Jedynie Bach umiał tworzyć podobnie długie i związane w sobie frazy, zapierające dech w piersiach słuchacza. Przez stosunek tych dwóch tematów do siebie złożył Chopin nowy dowód pełnego poczucia estetyki formy sonatowej. Omawiając trio scherza wpadł Niecks w podobny zachwyt jak Huneker przy komentowaniu czwartej ballady. Niewysłowiony wyraz tej części przypomniał mu pełne tęsknoty i przeczucia zamyślenie Giocondy Leonarda da Vinci. (Dla dokładności należy podkreślić, że porównanie Niecksa wyprzedziło Hunekera o dwanaście lat). Po takiem scharakteryzowaniu (na które wszyscy się godzimy) wypada tylko zaznaczyć, że uformowanie fraz muzycznych w tym ustępie przedstawia nadzwyczajną rozmaitość długości i akcentów wiersza. Ogromne urozmaicenie panuje także na punkcie ilości użytych do budowy tej części głosów. Na początku tria jest ich pięć, z dominującym głosem tenorowym, później występuje monodycznie dyskant, wreszcie ilość ich ustala się do czterech realnych. Cała ta część ma tyle wewnętrznej barwności, że wygląda jakby była wyciągiem partytury orkiestralnej. Polichromja instrumentalna narzuca się słuchowi z nieprzepartą siłą. Istotny związek między zawartemi tu motywami a motywami poprzednich części określił pięknie Niecks słowami: „przy głębokiej, łagodnej tęsknocie z podkładem błagalnej prośby części *Cis-moll* zaczyna się tu i tam tułająca się fantastyczność, jakby budząc się ze snów o tem, co już minęło, koncentrować w jednym punkcie...“ W zachwycający sposób wprowadził Chopin do przeróbki tria motywy łącznika z ekspozycji pierwszej części, uprzedzając tem znacznie przyjście pierwszego tematu, który ostatecznie pojawia się jakby przywołany tajemną siłą podobieństwa, tkwiącą w ostatnich motywach przeróbki tria. Analiza formy tego scherza pozwala nam ogarnąć siłę genjuszu Chopina na punkcie konstrukcji i logiki myśli muzycznej. Bourguès i Denéréaz tak piszą o ciągłości *(continuité)*

muzyki Chopina: „podczas kiedy ciągłość u Mozarta przyjmuje wyraz rozumowania intellektualnego, do pewnego stopnia algebraicznego, u Chopina rozwój dokonywa się podług wolnych i nieprzewidzianych dróg intuicji i to w tonie norm metrycznych najbardziej tradycjonalnych. Fantazja liryczna rozwija się na podstawie praw motorycznych w imitacji; figury motoryczne, dzięki powtarzaniu się, nadają utworowi stałość, ciągłość afektową, której intenzywność pozwala na najbardziej nieoczekiwane zwroty wyobrażeniowości uczuciowej..." Muzyka Chopina, a w danym wypadku to scherzowe arcydzieło, przedstawia tę właściwość tworów wyjątkowych, że czy to oglądane z punktu widzenia formistyki czy teorji afektów, prowadzi do zgodnego przyznania mu najwyższej miary artystycznej. Zarówno więc hanslickowska estetyka czystego piękna muzycznego z wyłączeniem treści psychologicznej, jak pogląd, że „scherzo to jest bogatsze w symptomy najróżnorodniejszych nastrojów duchowych niż inne dzieła Chopina tego rodzaju" (Niecks), znajdują tu zastosowanie z równą słusznością i równym wynikiem w ocenie.

Wydane w r. 1840-tym trzecie *scherzo*, *Cis-moll*, op. 39. (poświęcone ulubionemu uczniowi Chopina, Guttmannowi) ma formę sonatową o bardzo silnem powiększeniu normalnych proporcyj. Sama partja pierwszego tematu ekspozycji zajmuje 126 taktów, temat drugi zamyka się także w około stu taktach, 124 taktów zajmuje przeróbka. Cały utwór liczy 638 taktów. To co klasyczna sonata zamykała w jednem zdaniu ośmiotaktowem, zostało przez Chopina spotęgowane do kwadratu, gdyż ustęp pierwszy składa się w *scherzu* z ośmiu 16-taktowych przeważnie odcinków, jest więc jakby kompozycją dla siebie. Za każdym razem, jak widzimy, ujmował Chopin w odmienny sposób istotę formy sonatowej, zależnie od zakresu i rodzaju myśli, jakie pragnął w tak ukształtowanym utworze wypowiedzieć. Nie zabawić i wesoło nastroić, lecz przejąć swym gniewem i dumną wzgardą, chciał tu Chopin. Dokonywa tego w znacznej mierze kaskadami oktaw obu rąk, zajmujących przeważną część tego

ustępu. Temat drugi, względnie ustęp *scherza* poświęcony mu, jest rodzajem chorału w pięciogłosowem ujęciu harmonicznem, którego pauzy oddechowe (po każdych czterech taktach szesnastotaktowej ogółem fazy) wypełniają czterotaktowe także interpolacje. Polegają one na spływających od najwyższej oktawy fortepianu figuracjach obu rąk *(piano leggierissimo):* figuracje te częścią prowadzone w oktawach lub innych interwałach konsonansowych załamują się także w kilku punktach w dyssonansach septimy lub nony. Po dźwiękach melodji chorału, utrzymanego w dolnym regestrze, interpolacje te robią wrażenie muzyki sfer. Leichtentritt mówi, że „rozwijający się tu twór dźwiękowy jest jednym z najbardziej czarujących, jakie kiedykolwiek zostały wymyślone w zakresie muzyki fortepianowej". Przed samą *codą* wspaniałej kompozycji temat chorału doznaje majestatycznego przeobrażenia i na potężnej figuracji basu, opierającej się na 26-cio taktowej nucie stałej, rysuje się olśniewającym jak tęcza, barwnym łukiem. Chimeryczne w krańcowo odmiennych nastrojach dzieło Chopina, istotne *capriccio* romantyczności, jest dowodem ogromnej siły i męskości inwencji Chopina.

Czwarte *scherzo*, *E-dur*, op. 34, wydane w r. 1843-cim, ma odmienny charakter od trzech poprzednich. Koloryt jego i nastrój jest pogodniejszy. W powiększonej formie sonatowej z intermezzem triowem zawarły się pomysły Chopina, miejscami piękne i zajmujące pod względem harmonicznym, ale nie poruszające treścią ekspresyjną i kontrastycznością. Może umyślnie chciał tu Chopin utrzymać swój cel artystyczny na samej tylko fizycznej powierzchni dźwięku i do gry tematów, do czysto muzycznej konstrukcji utworu nie pozwolił wejść duchowi romantyzmu.

VI

PRELUDJA

Początki kompozycji preludjów Chopina sięgają roku 1831-go, w którym powstały dwa utwory tego rodzaju, preludja *A-moll*

i *D-moll*, t. zw. rewolucyjne. Nie wiemy natomiast w jakich czasach pisał Chopin inne preludja. Wydał je we wrześniu roku 1839-go jako opus 28. Wyjeżdżając w jesieni 1838-go r. na Majorkę, zawarł z Pleyelem umowę co do wydania tego cyklu, obejmującego 24 numerów. Nie ulega wątpliwości, że przeważna część jego była wtedy gotowa. Chopin nie miał zwyczaju robić transakcyj wydawniczych przed wykończeniem utworów. Jeżeli w tym wypadku odstąpił od tego, to uczynił to ze względu na potrzebę pieniędzy na podróż, ale nie była to pewnie sprzedaż zboża przed zasiewem, lub na pniu, tylko już w czasie żniwa. Co mu pozostawało do zrobienia około preludjów na Majorce, nie jest nam znane. Niebawem po przyjeździe do Palmy pisał Chopin do Fontany: „dostaniesz Preludja wkrótce". Karasowski na własną wprawdzie rękę, ale z dużem prawdopodobieństwem, umieścił na liście tym datę 13-go listopada 1838 r. Tymczasem uległ Chopin poważnemu i długotrwałemu zaziębieniu, które unicestwiło plan rychłego wykończenia preludjów. Dnia 28-go grudnia usprawiedliwiał wobec Fotany zwłokę tę w słowach: „preludiów nie mogę ci posłać, bo nieskończone; obecnie mam się lepiej i pospieszę z robotą". List do Fontany, stwierdzający wysłanie rękopisu preludjów, nie nosi na sobie daty, którą znów Karasowski podał na 12-go stycznia 1839-roku, co w przybliżeniu może zgadzać się z rzeczywistością. W istocie więc do pracy nad wykończeniem preludjów miał Chopin na Majorce tylko około dwóch tygodni czasu, co wobec systemu jego pracy kompozytorskiej, powolnej i bardzo krytycznej nie było wiele. W dodatku Chopin, komponujący przy fortepianie, nie miał do dyspozycji odpowiedniego dla siebie instrumentu i gdzieś aż do końca stycznia musiał grać na jakimś bardzo lichym klekocie majorkańskim, który przypominał pani Sand instrument w farsie *Pauvre Jacques*. Czy przy nim mógł wogóle tworzyć, to także pytanie. Ale kiedy nadszedł długo oczekiwany Pleyel, praca kompozytorska musiała przybrać inne tempo. 22-go lutego pisała pani Sand do pani Marliani o skowronkowych trylerach

Chopina, który raźno wtedy tworzył. W tym to czasie napisał Chopin drugą balladę, trzecie scherzo, polonezy *A-dur* i *C-moll*, mazurkę op. 41 nr. 2 i pewnie naszkicował drugą sonatę i dwa nokturny op. 37.

Dla znajomości psychologji twórczości Chopina byłoby cenną rzeczą wiedzieć, co w Preludjach należy zapisać na konto pobytu na Majorce. Od samego przyjazdu tam czuł się Chopin w nastroju, jakiego przedtem pod wpływem natury nie zaznał w tym stopniu. W pierwszym liście do Fontany pisał: „jestem w Palmie, między palmami, cedrami, kaktusami... niebo jak turkus, morze jak lazur, góry jak szmaragd, powietrze jak w niebie... słowem przecudne życie..." Wrażeń tych dopełniała romantyczność mieszkania w starym klasztorze. Nadzieja zamieszkania w Valdemosa zachwycała Chopina. „Mieszkać będę zapewne w przecudnym klasztorze, najpiękniejszej pozycji na świecie" pisał w połowie grudnia, ciesząc się myślą komponowania w romantycznem ustroniu. „Jutro jadę do owego przecudnego klasztoru Valdemosa pisać w celi starego mnicha, co może miał w duszy więcej ognia, jak ja, i tłumił go i gasił, bo miał go napróżno..." pisał znów do Fontany w połowie grudnia. Z tem wszystkiem miał poczucie sił i ochotę do życia i dyskretnie zwierzał się przyjacielowi: „żyję trochę więcej... jestem blisko tego co najpiękniejsze na świecie" (pani Sand). Strunę fantastyczności, romantyzmu szarpała w nim wyjątkowa scenerja życia w starym klasztorze. O celi, w której mieszkał, pisał: „cela ma formę tru*m*ny wysokiej, sklepienie ogromne, zakurzone, okno małe, przed oknem pomarańcze, palmy, cyprysy... słowem piszę ci z dziwnego miejsca..." Nawet pośród zdania, dotyczące spraw wydawniczych i mieszkaniowych, które miał Chopinowi załatwiać zacny Fontana, wciskają się w listach jego wyrazy entuzjazmu dla natury Majorki: „tutaj natura dobroczynna... przy tem niebie, przy tej poezji, którą wszystko tu oddycha, przy tej barwie miejsc najcudniejszych, jeszcze oczami ludzi niestartych.

Jeszcze mało kto płoszył te orły, co codzień nad naszemi głowami bujają!..“

Nie brakowało więc niczego dla zaspokojenia żądnej wrażeń artystycznej natury Chopina w czasie pobytu na Majorce. Listy, z których charakterystyczne wyjątki zostały tu przytoczone, nie świadczyły nigdy o depresji moralnej Chopina, o hipochondrji lub neurastenji. Nieinaczej mówią o Chopinie ówczesne listy pani Sand. Dopiero opisy zawarte w jej *Histoire de ma vie* rzuciły odmienne i może trochę fałszywe światło na majorkański okres życia i twórczości Chopina. Odnoszące się do Chopina ustępy tej historji pisane były w nastroju dla niego nienajkorzystniejszym, z pewnym podkładem podświadomej może tylko *rancune*, której nawet śmierć dawnego przyjaciela nie zdołała w umyśle pani Sand zatrzeć. Pani Sand nie mogła zapomnieć i wybaczyć Chopinowi, że zapóźno poznała naturę jego, przeczuloną na punkcie moralnych konsekwencyj choroby. Zdaniem jej „godny pożałowania artysta był nieznośnym pacjentem, który uległ zupełnej demoralizacji... Klasztor był dla niego pełen strachów i upiorów, nawet w czasie kiedy czuł się względnie dobrze. Nie mówił tego i musiałam to zgadywać...“ Pani Sand twierdzi, że Chopin utworzył najpiękniejsze ze swoich preludjów w murach Valdemosy. „Kilka z nich przedstawia zjawisko umarłych mnichów i jest echem pieśni pogrzebowych, które go prześladowały; inne są delikatne i melancholijne, a inspirację do nich poddały mu chwile pełne słońca i poczucia zdrowia, przy radosnym śmiechu dzieci pod jego oknem... Inne znowu są przepełnione głębokim smutkiem i podczas kiedy zachwycają ucho, rozdzierają serce. Jeden pośród nich napisał w czasie beznadziejnego deszczu wieczornego... Kompozycja ta pełna wprawdzie była kropli deszczu, jakie uderzały o cegły klasztoru Kartuzów, ale w fantazji jego i w jego muzyce zmieniły się one w łzy, które spadały z nieba na jego serce“. Cennem jest dla nas twierdzenie znakomitej pisarki, że Chopin irytował się, kiedy mówiła wtedy o muzyce naśladowniczej, protestował bowiem słusznie przeciwko nieartystycznym cechom takich naśladownictw muzycznych.

Wedle tego świadectwa przynajmniej połowa preludjów musiałaby powstać na Majorce. Sumując bowiem określenia: kilka, inne i inne plus jedno otrzymamy łatwo liczbę dwanaście. Tymczasem Gutmann zapewniał Niecksa, że Chopin napisał preludja przed podróżą. Twierdzeń tych nie można z sobą pogodzić. Pozostaje więc tylko oprzeć się na najbardziej miarodajnych źródłach, mianowicie na listach Chopina, a z wywodu ich przychodzi się do wniosku, że jedynie mała część preludjów mogła powstać na Majorce, gdzie natomiast Chopin miał możność dokonać rewizji cyklu, przepisać go i przygotować do druku, opatrując w znaki dynamiczne, tempa, pedalizację i t. p.

Analizując styl dwóch najwcześniejszych preludjów, *D-moll* i *A-moll*, przychodzimy odrazu do przekonania, że zastosowując najskrupulatniejszą nawet metodę zbadania stylu preludjów, nie możemy ustalić czasu powstania poszczególnych utworów tego arcy-cyklu. To, co przy analizie twórczości wielu kompozytorów, n. p. Bacha, Beethovena, a szczególnie Wagnera, jest niezmiernie subtelnym środkiem do krytyki twórczości i stylu ich muzyki, zawodzi przeważnie w odniesieniu do Chopina. Twórczość jego nie przedstawia procesu powolnej ewolucji składowych czynników kompozycji.

Preludjum *D-moll*, ostatnie, które powstało w Stuttgarcie w r. 1831-ym razem z etudami *C-moll* i koncepcją finału scherza *H-moll* pod wpływem tragicznej wiadomości o wzięciu Warszawy należy do najpatetyczniejszych i najmocniejszemi barwami malowanych kompozycyj Chopina. Jest to impresja o jednym temacie, zbliżonym w motywie początkowym do sonaty „*appassionata*“ Beethovena. Myśl ta została oparta na ostinatowo przez cały utwór utrzymującej się figurze basowej, akcentowanej na trzeciej ósemce. Rozpiętość interwałów tej figury jest bardzo znaczna. Trudność wykonania ich w tempie *allegro appassionato* wielka. Wobec manierycznych basów alber-

tiowskich XVIII-go stulecia, skupiających ruch ręki i harmonję w granicach kwinty, pomysł Chopina jest w istocie niezmiernie rewolucyjny, podobnie jak bardzo do niego zbliżony bas w etudzie dziewiątej, *F-moll*. Nie wiemy, czy Chopin, pisząc ten utwór, nazwał go preludjum, czy też przypadkiem nie traktował go jako etudy i nie zamierzał włożyć go do cyklu etud? Mógł zrobić to ze względu na problem techniczny, tkwiący w zadaniu lewej ręki, ale wolał pewnie w miejsce tej impresjonistycznej i nieco odmiennie od etud pod względem stylistycznym traktowanej kompozycji włożyć etudę *F-moll*.

Najbliższe czasem powstania temu utworowi preludjum drugie, *A-moll*, taksamo impresjonistyczne w zasadach swojego stylu, jest problemem pod względem formy i harmonji po dzień dzisiejszy. W idei tej konstrukcji zauważył Leichtentritt bliskie pokrewieństwo z praktyką orjentalną, w każdym zaś razie nie ulega wątpliwości, że forma ta nie przypomina w niczem europejskich metod kształtowania pomysłów muzycznych, naturalnie w epoce romantyzmu. Dla Kleczyńskiego było to dziwactwo, które odradzał grywać. Szulc widział w niem wprawdzie tylko jeden krok do obłąkania, ale słyszał w tej muzyce coś najstraszniejszego, co mu duszę naskróś przenikało. Huneker zaś pisał o niem: „rozpaczliwem i rozjątrzającem nerwy jest preludjum *A-moll*. Jest to asymetryczna melodja. Chopin pisał rzadko muzykę brzydką, ale czyż preludjum to nie jest brzydkie, nieszczęśliwe, rozpaczające, niemal groteskowe i nieharmonijne? Chopin jest tu chorobliwy, wszystkie jego najbardziej antypatyczne cechy są tutaj...“ Inaczej już patrzymy dzisiaj na tych 23 taktów, wyrażających jakieś bolesne pytanie, powtórzone cztery razy. Jakże często spotykamy we współczesnej muzyce podobne, fragmentarycznie przedstawiające się kompozycje, o dalej znacznie posuniętych śmiałościach harmonicznych i podobnie niepokojącym charakterze, mające swój początek w tej kompozycji. O pierwszy jej motyw zdaje się zaczepiać naczelny temat *Szeherezady* Rimskiego-Korsakowa. Harmoniczna zaś wyjątkowość

tego preludjum polega na używaniu zamiennych nut, dyssonujących między sobą i wychodzących od jawnych i ukrytych tonów harmonij.

Dwa te preludja, będące kamieniami węgielnemi całego zbioru, punktem wyjścia w planie Chopina, stały się dyspozycją preludjowej twórczości Chopina. Czynnik impresjonistyczny dominuje nad wszystkiem innem w tym nieporównanym zbiorze, chociaż w konstrukcji i mechanizmie utworów widać wyraźnie niezawodną pracę refleksji Chopina, klasyczną logikę w rozwijaniu pomysłów. Cel artystyczny każdego z tych 24-ch utworów zamykał się w nim samym. Schumann pisał o nich: „są to szkice, początki etud, lub — jeżeli wolimy — ruiny, poszczególne pióra orle, wszystko w barwnym i dzikim bezładzie. Ale delikatne, perliste pismo wskazuje na każdem z nich: „*to pisał Fryderyk Chopin*“. W przerwach poznaje się go po gwałtownym oddechu. On jest i zostanie najśmielszym i najdumniejszym duchem poetyckim epoki“. Nie są więc preludja Chopina zjawiskami równoległemi do preludjów wielkiego Bacha, z których jedne *(Wohltemperiertes Klavier)* mają za zadanie przygotować w odpowiedni sposób umysł do wysłuchania i przyjęcia dzieła sztuki ścisłego stylu (fuga), drugie *(Orgel-choralvorspiele)* zaś nastrajają przeróbką melodji chorałowej serca wiernych do nabożeństwa. (H. Werker stara się wykazać w swoich studjach nad *Wohltemperiertes Klavier* związki tematyczne między preludjami a fugami).

Leichtentritt określa w następujący sposób charakter preludjów: „ekstatyczność, idyllliczność, niesamowite wizje nocne, mistyczność, kapryśność, wdzięk, patos, nastroje pejzażowe, wściekłość, rozpacz, zwątpienie, trwoga, nastroje kościelne, religijne, delikatne poematy miłosne, bohaterstwo — dla wszystkiego znajduje tu Chopin zwięzły, dosadny wyraz. Styl fortepianowy odznacza się najwyższemi cechami mistrzostwa“.

Pomiędzy najwcześniej utworzonemi preludjami znajdowało się prawdopodobnie preludjum trzecie, *G-dur*, którego płynna

figura basowa jest jakby antynomją akompanjamentu w etudzie 12-tej, *C-moll*, a jasna, uśmiechnięta melodja, pełna dowcipu i wdzięku, jak jakiś pogodny czterowiersz Heine'go, (skąd u Leichtentritta bierze się tu idyllliczność melodji wiejskiej fujarki pastuszej — nie wiadomo) jest klasycznym kontrastem nastroju tej etudy.

Odpowiednikami dla siebie są preludja nr. 4, *E-moll* i nr. 6, *H-moll*. Oba mają prawie identyczną ilość taktów; pierwsze 25, drugie 26. Celem jednego i drugiego jest wyśpiewanie długo ciągnących się, rzewnych melodyj w charakterze mollowym, ale podczas kiedy preludjum *E-moll* ma melodję w prawej ręce z akompanjamentem akordowym ósemek ręki lewej, melodja w preludjum *H-moll* umieszczona jest w basie pod akompanjament akordów z ósemkami prawej ręki. Trudno o bliższe sobie i bardziej symetrycznie utworzone *pendants* muzyczne. Obie melodje są równie piękne, czarowne w swojej melancholji, równie wysoko poetyczne. Nie sposób powtarzać tu wszystkich zachwytów, wypowiedzianych na ich temat.

Silne przeciwieństwo nastrojów łączy z sobą, wewnętrznie, w pewną idealną całość także dwa najkrótsze preludja całego cyklu, mianowicie *A-dur*, nr. 7 i *C-moll*, nr. 20. Pierwsze liczy 16 taktów jednego okresu o cudownie pogodnej melodji w tempie andantino, ukształtowanej z niezamąconą umiarowością dwutaktową i w granicach możliwie największej dla Chopina prostoty harmonicznej. Niektórzy wykonawcy, jak n. p. francuski pianista Cortot, przyśpieszają tempo, zbliżając charakter tego preludjum do mazurka. Zygmunt Noskowski napisał na jego tle znakomite swoje warjacje p. t. *Z Życia*. Preludjum to mogłoby być użyte za temat *carillonu* zegarowego, wydzwaniającego słodkie godziny szczęścia. Jeżeli brzmi w niem jakieś memento, to chyba horacjańskie *carpe diem*. Za to znak klepsydry w kościstych rękach śmierci zdaje się unosić nad preludjum *C-moll*. Potężnem fortissimem zaczyna się ten majestatyczny chorał żałobny i w powtórce drugiej części jednego zdania przechodzi

w pianissimo, jakby ziemskość zawartego w preludjum bólu wywołała echa w nadziemskich sferach. W ośmiu taktach pomysłu zawarł Chopin szeroką skalę środków harmonji tonalnej, zastosowanych w genjalny sposób do ruchu rytmicznego i napięcia energji w temacie.

Cztery preludja, mianowicie nr. 13, 15, 17 i 21 mają charakter n o k t u r n ó w. Prelud *Fis-dur*, nr. 13, ma najzwięźlejszą z pośród nich formę, jakiej nie znajdujemy w nokturnach Chopina, ale ze względu na treść swoją należy zupełnie do tego rodzaju muzyki Chopina. Długim wartościom powolnie rozsnuwającej się melodji prawej ręki przeciwstawił tu Chopin żywszą i niezmiernie zgrabną figurację basu. Preludjum *Des-dur*, nr. 15, znane jako „preludjum deszczowe“ wskutek bardzo częstego powtarzania się nuty *as-gis*, ma w członach zewnętrznych jedną z przysłowiowych wprost melodyj Chopina, pełną przenikającej serce melancholji, której kontrastem jest makabrycznie nastrojony śpiew, rodzaj chorału, w części środkowej. Skala rozpiętości tego kontrastu, jest pomimo identyczności tempa we wszystkich trzech ustępach, *(sostenuto)* tak znaczna jak w nokturnie *F-dur*. Element łączący, nuta *as-gis*, harmonizuje te różnice. Wrażenie tej muzyki jest wstrząsające, mimo ogromnego spopularyzowania, takie mniej więcej jak słynnego *Miserere* w „Trubadurze“ Verdi'ego. Już Leichtentritt zwrócił uwagę na reminiscencję, zachodzącą między tym chorałem a początkiem pierwszej części symfonji patetycznej Czajkowskiego.

Preludjum *As-dur*, nr. 17, odpowiada już w zupełności typom nokturnowym Chopina. Cudowną jest śpiewność użytych tu melodyj. Charakter ich, koloryt tej muzyki, jej gitarowy jakby akompanjament, wszystko to składa się na wrażenie jakiejś nieporównanej serenady włoskiej czy hiszpańskiej. Muzyka ta ma upajające aromaty, kuszącą zmysłowość, aksamitną miękkość. Nic bardziej włoskiego w zakresie wysokich zjawisk muzycznych nie można sobie przedstawić. Jedenaście uderzeń zegara (dziesięć w odstępach dwutaktowych, dziesiąte po trzech, jedenaste po

czterech taktach) dodaje nocnego nastroju tej uroczej pieśni miłosnej. Tę nokturnową grupę preludjów zamyka znowuż niezmiernie melodyjne i kontrastowe preludjum *B-dur*, nr. 21.

Najliczniejszą grupę preludjów stanowią utwory w charakterze etudowym. Należą do nich: nr. 8, nr. 12, nr. 16, nr. 19 i nr. 23, będący raczej dłuższym szkicem etudy, podczas kiedy nr. 5, nr. 10, nr. 11 i nr. 14 są krótszemi szkicami etud. Z problemów technicznych, które Chopin rozwiązuje w nich w ramach artystycznych celów, wymienić należy: kombinację trzech rytmów równocześnie w preludjum *Fis-moll* nr. 8, szybką zmianę palców (2—3, 3—4) w preludjum nr. 12, grę w unisonie obu rąk nr. 14, (utwór blisko pokrewny finałowi sonaty *B-moll*), płynne pasaże prawej ręki w preludjum nr. 16, triolkowe figury obu rąk z szerokiemi skokami interwałowemi w preludjum 19-tem. Rzecz jasna, że wskazanie tych szczegółów bynajmniej nie wyczerpuje tematu.

Pozostaje jeszcze do omówienia preludja o różnych elementach stylu. Tokkatowem niejako jest pierwsze preludjum *C-dur*, w którem można zauważyć pewne podobieństwo ze stylem Schumanna. Mimo to tkwi w niem pierwiastek impresjonistyczny w takim samym niemal stopniu, jak w niezmiernie patetycznem preludjum dziewiątem, w rytmie uroczystego marsza. Preludjum osiemnaste, *F-moll*, jest jednem z najbardziej fantastycznie nastrojonych i niewątpliwie czynnikiem dramatycznym przepojonych preludjów. Nie akcją dramatyczną, ile monologiem *dramatis personae* jest to preludjum. Z recytatywnych motywów, podpartych na szóstych i siódmych ósemkach taktów akordami nonowemi rozwijają się pasaże unisonowe obu rąk o śmiałych zagięciach linij i bujnej zmienności rytmicznej, spotęgowane na końcu akordowemi rzutami. W motywach początkowych mógłby rozpoznać romantyczność swoją schumannowski Florestan z „Karnawału". Styl tego utworu jest ewolucją czynników, tkwiących w recytatywnie w znacznej mierze uję-

tych i niemniej fantastycznie nastrojonych Fantazjach Bacha (n. p. chromatycznej lub organowej *G-moll* z fugą).

W podobnem podnieceniu namiętności czy wyobraźni, w burzliwem rozdąsaniu żywiołów, przebiega preludjum *G-moll*, nr. 22. Cała jego motywika melodyjna znajduje się w basie. Prawa ręka dorzuca tylko harmoniczne uzupełnienia i rytmiczne akcenty. W tej impresji dźwiękowej, utrzymanej tylko w silnem i najsilniejszem napięciu dynamiki, przejawiła się wyraźnie — tak często niedostrzegana — strona genjuszu Chopina, mianowicie prawdziwie męska siła.

Osobno w r. 1841-ym wydane preludjum *Cis-moll* op. 45 kojarzy w sobie piękne pod względem melodyjnym motywy prawej ręki z wnikającemi w nie pasażowemi figurami akompanjamentu. Preludjum to było na tym punkcie przykładem dla analogicznych cech stylu Brahmsa, nietylko w zakresie muzyki fortepianowej ale i w pieśniach (n. p. w pieśni *O wüsst' ich doch den Weg zurück*). Kalejdoskopowa zaś ruchliwość modulacyjna preludjum tego prowadzi dalej jeszcze, gdyż ślady wpływu tych typowo chopinowskich pomysłów odnajdujemy w typowych także dla Ryszarda Straussa przykładach jego inwencji. Henri Bidou mówi o tem preludjum, że „obok ducha cierpiącego jest w tym utworze także duch-pocieszyciel"... Czterogłosowemi akordami o różnych motywach w progresjach poprowadził Chopin *cadenzę* przed końcem utworu. Efektu takiego, wywołującego wrażenie cudownie mieniącej się gry świateł i barw nie znała muzyka przedchopinowska.

Myśląc w sposób syntetyczny o cyklu Chopina, powtarzamy w duszy słowa Schumanna, wypowiedziane o preludjach w czasie najpiękniejszego rozkwitu sztuki romantycznej i w chwili najpełniejszego rozwoju genjuszu Chopina. Cała niemal druga połowa XIX-go wieku, żyjąca na polu twórczości fortepianowej ze spadku po klasykach i romantykach nie wydała w zakresie małych form muzycznych — w rodzaju preludjów Chopina — rzeczy, któreby w cyklach lub poszczególnie mogły wytrzymać poró-

wnanie z jego opus 28. Dopiero końcowi minionego stulecia i początkowi obecnego było danem powiększyć skarby muzyki preludjami fortepianowemi o znaczeniu historycznem. Prawdziwym mistrzem tej formy okazał się najpierw Aleksander Skrjabin w kilkudziesięciu preludjach zawartych w cyklach op. 11, 15, 16, 17, 33. W znacznym stopniu muzyka Skrjabina w pierwszym okresie jego twórczości opierała się o sztukę Chopina, bez której styl Skrjabina byłby wogóle nie do pomyślenia. Pod auspicjami Chopina i już Skrjabina utworzył Karol Szymanowski w roku 1902-im urocze swoje preludja op. 1 (dziewięć utworów). Nareszcie w r. 1910 wydał Claude Debussy dwanaście swoich obrazków impresjonistycznych pod nazwą *Douze Préludes*. Oto niemal i wszystko; wszystko o czem można wspomnieć, mówiąc dzisiaj o nieśmiertelnie pięknych i niezmiennie wartościowych arcypreludjach Chopina.

VII

KONCERTY. — SONATY

Pomiędzy dziewiętnastym a dwudziestym rokiem życia napisał Chopin oba swoje koncerty fortepianowe z towarzyszeniem orkiestry. Wydał je w czasach paryskich, oznaczając późniejszy z nich, *E-moll*, jako opus 11, (ogłoszony w roku 1833-im) wcześniejszy zaś, *F-moll*, (wydany w roku 1836-ym) jako opus 21. Wobec stuletniej już prawie niezmiennej żywotności ich, potwierdzanej tylokrotnie i na tylu miejscach kuli ziemskiej, możemy mówić o nich jako o nieśmiertelnych dziełach jego genjuszu. Życie zatriumfowało tu nad zastrzeżeniami, robionemi na temat tych bezcennych pereł literatury muzycznej przez pedantów, współczesnych Chopinowi i późniejszych. Mylił się w ocenie ich nawet tak wielki i szlachetny artysta, jak Liszt, widzący w nich *plus de volonté que d' inspiration*. Ale entuzjastyczny Schumann łamał swoje pióro redaktorskie na znak kapitulacji wobec koncertów Chopina, składał przed *adagiem* z drugiego koncertu

dziesięć koron redaktorskich, negował potrzebę istnienia gazet muzycznych i wszelkich innych, ażeby ludzie o nich nie czytali tylko sami je grali. Zamiast powtarzać różnorakie uwagi o koncertach Chopina z monografij i studjów o muzyce jego pozwolę sobie przytoczyć opinję ze syntetycznej pracy Arnolda Scheringa *Geschichte des Instrumentalkonzerts* (1905, str. 187): „Chopina *E-moll* koncert przedstawia pod względem układu i charakteru czysty typ świetnego, romantycznego koncertu fortepianowego. Nawet epizod księżycowy po pierwszem silnem wejściu solowem jest ulubionym efektem szkoły. Bogatszym w rysy osobiste jest koncert *F-moll* ze swojemi ostremi zmianami twardości i miękkości, z upajającem *larghetto*, jednem z najbardziej żarliwych wynurzeń miłosnych w tonach jakie zna literatura. Nie do przewyższenia swoista właściwość, utrzymująca oba koncerty Chopina w łaskach słuchaczy, polega na poetyckiej atmosferze unoszącej się nad ich częściami, na ich dążeniu do wysokich sfer, na pełnej nastrojowości sztuce modulowania, która wyróżnia całą muzykę Chopina. To, że stoją one zdala od zasady koncertu Beethovena i mają pewne braki na punkcie akompanjamentu orkiestry trochę zaniedbanej na korzyść solisty, co jak wiadomo Tausig starał się poprawić, jest bez znaczenia; ze wszystkiemi zaletami i błędami swojego rodzaju są one dokumentami pełnej blasku epoki gry fortepianowej i jako takie o trwałej wartości. Kto z pośród współczesnych Chopina chciał zdobyć sławę jako kompozytor koncertów, musiał jedynie używać ich jako przykładów".

W odniesieniu do żadnej innej kompozycji nie znajdujemy w listach Chopina takich komentarzy, jak właśnie w przedmiocie koncertów. Prawie paradoksalnem wydaje się, że te utwory, tak bliskie typowi klasycznemu i poświęcone najbardziej publicznym celom artystycznym, mają w historji twórczości Chopina zupełnie wyjątkowe stanowisko, posiadają mianowicie metrykę pochodzenia z osobistych przeżyć genjalnego kompozytora, względnie autentyczne świadectwo tkwiących w nich zamiarów

opisowych. Dnia 3-go października 1829-go roku pisał Chopin do Tytusa Woyciechowskiego o swoim ideale, któremu „już pół roku służy, który mu się śni, na którego pamiątkę stanęło adagio od jego koncertu...“ i zwracał uwagę przyjaciela na „jedno miejsce krzyżykiem oznaczone“, o czem nikt inny prócz niego nie wiedział. Ideałem tym była, jak wiadomo, panna Konstancja Gładkowska, a tem *adagiem — larghetto* z koncertu *F-moll*. Do tych uczuć miłosnych Chopina nawiązuje także i romanza z koncertu *E-moll*. Oto co pisał Chopin dnia 15-go maja 1830-go r. do tego samego przyjaciela: „adagio od nowego koncertu jest *E-dur*. Niema to być mocne, jest ono więcej romansowe, spokojne, melancholiczne, powinno czynić wrażenie miłego spojrzenia w miejsce, gdzie stawa tysiąc lubych przypomnień na myśli. Jest to jakieś dumanie w piękny czas wiosenny, ale przy księżycu. Dlatego też akompaniuję go sordinami... W tem pewnie miarkujesz moją skłonność do czynienia źle pomimo woli. Tak jak pomimo woli przez oczy wlazło mi coś do głowy i lubię się tem pieścić, może najbłędniej. Ty mię zapewne rozumiesz...“

Rozkwitająca młodość duszy przebija z tych zdań. Potrzeba zwierzenia się komuś z utajonego uczucia, potrzeba posiadania powiernika dla swoich intencyj artystycznych o tak bardzo osobistym podkładzie, pojawiła się w życiu Chopina tylko w tym okresie jego życia. W latach późniejszych nie był Chopin już tak wylewnym ani na temat swoich uczuć, ani kompozycyj. Zaledwie jakieś rzucone słowo dotyka w listach jego tych rzeczy. Trzecich osób nie wciągał potem Chopin do spraw poufnych.

Ta sama młodość kwitnie także w obu koncertach Chopina. Było niemożliwością, ażeby dziewiętnastoletni młodzieniec mógł być w dziełach tak zakrojonych i operujących tak skomplikowanym aparatem technicznym zupełnie samodzielnym, żeby nie musiał oprzeć się na jakichś przykładach. Może zanadto jednostronnie wskazuje Arnold Schering na koncert *D-moll* op. 61 Fryderyka Kalkbrennera jako na jedyny wzór Chopina i usprawiedliwia temi wewnętrznemi względami dedykację

Kalkbrennerowi koncertu *E-moll* op. 11. Tymczasem, śledząc za przykładami Chopina musi się uwzględnić także i koncerty Mozarta i n. p. koncert *A-moll* op. 85 Hummla, które pod tym i owym względem przyczyniły się do puszczenia w ruch inwencji Chopina w zakresie koncertowym. Rozbijając poszczególne tematy koncertów Chopina, zwłaszcza pierwszych części, na motywy, natrafiamy z łatwością na reminiscencje z wcześniejszej i współczesnej Chopinowi literatury koncertowej. Zauważamy także, że Chopin przejął do swoich dzieł niektóre szablony retoryki wirtuozyjnej, będące wtedy niejako wspólnem dobrem epoki. Na punkcie instrumentacji obu koncertów nie miał Chopin warunków do wykazania wyższych jakichś zalet, gdyż szkoła Elsnera nie dała mu — poza najbardziej zbanalizowanemi środkami — warunków do zdobycia na tem polu pełnej samodzielności artystycznej, a ówczesna kultura muzyki symfonicznej w Warszawie nie rozbudziła w Chopinie zmysłu kolorystyki orkiestralnej. Bezkrytycznym jest sąd Sowińskiego, że Chopin „pisał cudownie na orkiestrę“, ale ujemna opinja Berlioza, że „w kompozycjach Chopina cały interes jest skoncentrowany w partji fortepianowej, a orkiestra jego koncertów jest tylko zimnym i prawie niepotrzebnym akompanjamentem“, znajduje w poprzednich zdaniach wystarczające wyjaśnienie. Odczuwane przez wielu braki instrumentacji Chopina były przyczyną korrekty i uzupełnień w partyturach koncertów, dokonanych najpierw przez Klindwortha (koncert *F-moll)* i Tausiga (koncert *E-moll)* potem przez Riesa, Erlera, Minchheimera i Burgmeistera.

Jakiekolwiek wpływy odnajdziemy w tych koncertach, chociaż w planie ich konstrukcji poznamy anatomję koncertu Hummla lub Kalkbrennera, niemniej musimy przyznać słuszność Nieksowi, który widział w nich „ciało, krew i duszę Chopina“. Cała jego osobistość kompozytorska występuje w obu tych koncertach. Żadna wątpliwość nie zachodzi, że mamy do czynienia z samorodnym talentem muzycznym już od 29-go taktu sola

fortepianowego w koncercie *F-moll*, gdzie nagle po konwencjonalnych jeszcze myślach, kapryśnie dyssonujące melizmaty prawej ręki na tle zmniejszonego akordu septymowego rzucają — Chopinowi tylko znane — blaski i barwy dźwiękowe. Zdaje się jakby pomysłowość Chopina w kierunku fioritur i modulacyjnych zagięć w arabeskach nie znała granic. Prawdziwy przepych, ale przepych pełen najlepszego smaku panuje pod tym względem w cudownem *larghetto*, jednym z najbardziej ulubionych Chopinowi ustępów jego muzyki. Zawarł się tu cały żywioł erotyczny poezji Chopina, cały entuzjazm miłosny jego młodej duszy, cała wiara w szczęście płynące z miłości. Niewątpliwie *larghetto* to należy do najpiękniejszych kart poezji erotycznej XIX-go wieku. Liszt, a za nim wszyscy komentatorowie muzyki Chopina widzieli w ustępie tym „zadziwiającą wielkość". Wyjątek stanowi jedynie sąd nowego monografisty Chopina p. Henri Bidou, który tak mówi o tej części koncertu *F-moll*: „miłość natchnęła go niestety frazą operową, którą ozdobił w nieskończoną ilość sztucznych włosów". Łatwiej koncept taki napisać niż go usprawiedliwić. Stwierdzając włoski styl tematu *larghetta*, musimy stwierdzić zarazem, że w operach italskich z trzech pierwszych dziesięcioleci XIX-go wieku, przypuszczalnie znanych Chopinowi (w rachubę wchodzą tu dzieła Spontini'ego, Cherubini'ego i Rossini'ego) nie znajdujemy przykładów melodyki, na których Chopin mógłby się był wzorować pod względem finezji rysunku i eteryczności fioritur. Przykładów takich nie mogla mu także dostarczyć klasyczna muzyka instrumentalna mistrzów italskich, której styl był zasadniczo różny od stylu epoki romantycznej. Kilka zaś pereł inwencji melodyjnej Bellini'ego, które do pewnego stopnia zbliżają się do charakteru melodji *larghetta* pochodzi z czasów po powstaniu tego koncertu Chopina. Nawet więc na punkcie melodyjności we włoskim stylu nie był Chopin naśladowcą, epigonem, lecz kompozytorem samodzielnym, co zresztą widać także w jego nokturnach. W porywająco świetnem *allegro vivace* finale gra żywioł mazurowy znaczną rolę. Już Niecks twierdził, że „musiałoby się przytaczać każdy takt, ażeby oddać sprawiedliwość tej części". Jednym z najkapitalniejszych efektów tego finału są partje unisonowe obu rąk na tle orkiestry, wywołujące znakomite wrażenie kolorystyczne.

W innych trochę proporcjach między fortepianem a orkiestrą utrzymany jest koncert *E-moll* op. 11. Już wstęp orkiestry jest około dwa razy dłuższy niż w koncercie *F-moll*, a *tutti* przybierają także bardzo szerokie rozmiary. Styl tego koncertu jest analogiczny do pierwszego, z cokolwiek mniejszym procentem czynników zdobniczych na niezmiernie płynnych linjach melodyj. Harmonje są tu niemal bez wyjątku figuracyjnie rozłożone, akordowe uderzenia są rzadkie. Mimo to natrafiamy w koncercie tym na niezmiernie śmiałe pomysły harmoniczne, z których może najbardziej uderzającym jest szereg chromatycznie prowadzonych akordów septymowych na pedale *h* przed wejściem drugiego tematu w partji fortepianu w części pierwszej. Najwyższy powab melodyjny roztacza ten drugi temat. Piękno konturów melodyj, czystość i doskonałość rysunku i harmonja układu przypomina sztukę Ingres'a, którego kult jest dzisiaj tak powszechny. Wrażenie, jakie wywołuje ta pierwsza część, jest pod względem czysto wirtuozyjnym olśniewające, świetne, nie przytłaczające masą dźwięku. Z muzyki tej udziela się słuchaczowi nastrój wykwintnej, nieco melancholijnej poetyczności. Całość skąpana w srebrzystych barwach. Romanza, którą Chopin scharakteryzował w swoim opisie, ma w swoich tematach rysy nieco sentymentalne; urok jej polega na filigranowem opracowaniu zasadniczych myśli tematycznych, przyczem Chopin zdołał wydobyć z fortepianu maximum powiewności dźwiękowej i opalizacji barw. Niektóre szczegóły użytych tu środków przywołują na pamięć wydaną w r. 1846-tym *Barkarolę* op. 60 Chopina. Kunszt warjacyjny Chopina zajaśniał w ustępie tym w całej pełni. W czasie komponowania tego koncertu czuł Chopin całą ciążącą na nim jako artyście odpowiedzialność i powagę tego za-

dania, zwłaszcza w odniesieniu do pierwszego allegra i romansu. Myśl o finale nie przejmowała go natomiast najmniejszą obawą. Dlatego po napisaniu obu pierwszych części nie miał już kłopotu z końcowem rondem. Inwencja trysnęła już sama kaskadami tematów o ogromnej świeżości. Naturalne zasoby humoru i pełnia urody życia, całe poczucie młodości wypowiedziały się w tem rondzie, w którem wartkość prądu rytmiki ani razu nie słabnie. Obok małomieszczańskiej nieco jowialności finałów Haydna jest ta błyszcząca i przez nieoczekiwane zagięcia modulacyjnie wijąca się struga muzyczna wyrazem humoru i dowcipu prawdziwego światowca.

Do znudzenia często powtarza się w literaturze ogólno muzycznej i specjalnej chopinowskiej zdanie, że genjusz Chopina, wyrażający się z nieporównanem mistrzowstwem w małych formach, nie miał danych do opanowania wielkich form muzycznych, przedewszystkiem sonaty. Przeważna część takich sądów jest podyktowana względami na autorytet czy to Schumanna, który sonatę *B-moll* Chopina nazwał raczej kaprysem lub zuchwalstwem, przemycającem pod tem mianem czworo najszaleńszych dzieci jego ducha, czy też Liszta, przypisującego na polu kompozycji sonatowej Chopinowi więcej woli niż inspiracji. Zdanie Schumanna jest nawskróś subjektywne i niczem rzeczowem niepoparte. Sąd jego nie ma znaczenia wyroku historycznego. Zdanie Liszta zaś jest niestety nielogiczne, gdyż właśnie kompozycja sonaty wymaga skupienia woli twórczej i refleksji w znacznie wyższym stopniu niż wolne formy muzyczne (chociaż jakże można nawet w wolnych formach obejść się bez woli i refleksji!). Chopin utworzył po za sonatami szereg dzieł, mających schemat sonatowy i zasługujących na nazwę utworów wielkich, chociaż nie były utworami cyklicznemi, n. p. ballady i scherza. Na pojęcie wielkości dzieła muzycznego składa się bowiem nie tylko ilość części i długość ich, ale charakter tematów, ich stosunek do siebie, skala wyrazu, jednem słowem to co

nazywamy ideą muzyki, jej duchem. Niecks, mówiąc o sonacie *B-moll* Chopina stwierdza, że „jest coś gigantycznego w tem dziele, co chociaż kończy się przeważnie w bezcelowej wściekłości i nie działa ani podniośle ani uszlachetniająco, pozostawia mimo to potężne wrażenie". Odliczając te wymagania Niecksa, ażeby muzyka Chopina działała w sposób moralizatorski jak pastor na kazalnicy, zatrzymujemy ważkie jego słowa o gigantyczności koncepcji Chopina w sonacie *B-moll*.

Z trzech sonat fortepianowych Chopina, pierwsza, *C-moll* op. 4, ukazała się dopiero w dwa lata po śmierci kompozytora, w r. 1851-ym. Była ona gotowa na wiosnę lub latem 1828-go r. i rychło znalazła się w rękach nakładcy, który jednak mimo rekomendacyj poważnych muzyków nie kwapił się z wydaniem. Chopin nie nalegał, mimo, że poświęcona Elsnerowi kompozycja miała być publicznym aktem wdzięczności ze strony ucznia, którego nazwisko jako pianisty i kompozytora stawało się coraz głośniejsze. Wcześnie musiał poznać wszystkie braki treści i układu tej pracy. Pokazuje się z niej dowodnie, że Elsner nie dość pilną uwagę zwracał na budowę i interes estetyczny formy sonatowej w czasie nauki Chopina. Poznanie zasad tych zostawiał jemu samemu. Narazie to samodzielne szukanie nie doprowadziło do znalezienia tajemnicy dyspozycji sonaty i zrozumienia praw kontrastu zasadniczych tematów. W pierwszej części nie mógł Chopin wybrnąć z koła motywów chromatycznych (przypominających motywy *Trystana* i *Izoldy* Wagnera) i chociaż posługiwał się techniką antyfonalnej imitacji nie zdołał stworzyć niczego zajmującego. Pierwsza część sonaty *C-moll* jest może jedyną kompozycją Chopina, w której nie można odnaleść jego osobistości. Najudatniejszym ustępem sonaty jest meunet, jedyny jaki Chopin napisał. W jego drobnych imitacjach poznać atmosferę szkoły Elsnera, gdzie nie można było dojść do mistrzowstwa w kontrapunkcie. *Larghetto* sonaty nie ma zgoła żadnej treści melodyjno-lirycznej i jest pustem przelewaniem skromnych figur o wyszukanym rytmie pięciościerciowym.

Ciężkiem i beztreściowem jest także finale sonaty, dalekie w technice fortepianowej od wszystkiego co Chopin kiedykolwiek napisał.

Słusznie więc, mówiąc o sonatach Chopina, pomija się zwykle to młodzieńcze, próbne jego dzieło, ażeby z tem większą uwagą oddać się omówieniu drugiej jego sonaty, *B-moll*, op. 35.

Sonata *B-moll* przedstawia nadzwyczajną zwartość i jasność formy w pierwszej części i silnym łańcuchem wewnętrznej jednolitości spaja z sobą cztery utwory cyklu w całość. To co tu Schumannowi wydawało się chimerycznem tylko, to w naszem pojęciu oznacza doskonałość cyklicznej organizacji. Już z analizy ballad poznaliśmy zasady estetyczne Chopina w stosunku do formy sonaty. W dziele oficjalnie tak nazwanem spełnił Chopin postulaty zewnętrznych norm tej formy z całą ścisłością, zarówno w ekspozycji jak w dalszej osnowie pierwszej części. Nie pozwolił sobie nawet na taką licencję w tonalnem ustosunkowaniu tematu pierwszego do drugiego, jaką uznał za odpowiednią dla siebie Beethoven w sonacie op. 53 (Waldsteinowskiej). Konstrukcja tej części jest u Chopina ściśle tematyczna, ze znakomitem wyzyskaniem materjału motywicznego. W grze tej bierze udział także motyw nieporównanego w swojej tajemniczości wstępu. Pierwszy temat szesnastotaktowy, jest genjalnym przykładem konstrukcji wspaniale rozwiniętej i potęgowanej myśli muzycznej z dwóch okruchów motywicznych. Wyższe mistrzowstwo w konstrukcji tematu jest nie do pomyślenia. Temat ten oznacza także szczyt napięcia romantycznych czynników muzycznych i — co za tem idzie — romantycznej ekspresji. Hoketyczny rodzaj motywiki w tym temacie jest zjawiskiem niepowtórzonem w literaturze. Pauza, nie jako wyraz spokoju, ale jako czynnik w najwyższej mierze decydujący o charakterze tematu, jest tu niezmiernie silną przeciwwagą wartości pozytywnych dźwięku, zajmuje bowiem trzy ósme każdego taktu. Te *vacua* w prądzie melodyjnym wywołują niesamowite wrażenie. Cudowną wprost siłą kontrastu doprowadza temat do

wykrystalizowania się myśli pobocznej sonaty, przejmująco pięknej melodji w *Des-dur* o 16-to taktowej rozpiętości, kojącej spokojem rytmiki. Zwroty jej w pierwszym odcinku stłumiły w sobie wszelką namiętność, która wzbiera dopiero w drugiej połowie frazy i w powtórzeniu jej ulega coraz to silniejszemu podnieceniu, ażeby w zakończeniu ekspozycji dojść do potężnego wybuchu. Ekspozycja ta jest arcydziełem. Jest niem w każdym razie nawet mimo tego, że Chopinowi daleką była myśl organicznie-motywicznego wyprowadzenia drugiego tematu z tematu pierwszego, co Leichtentritt za wszelką cenę pragnie wykazać. Chopin miał na oku znacznie wyższe cele artystyczne niż, duchem średniowieczczyzny zalatujące i samo w sobie łatwe, konstruowanie nowych tematów z rytmicznie przeistoczonych tonów tematu pierwszego. Dowód Leichtentritta nie sprawdza się, co łatwo jest stwierdzić. Naciągniętem jest również zapatrywanie Leichtentritta, że między częściami sonaty *B-moll* zachodzi łączność faktycznego materjału tematycznego, w czem Chopin uprzedził rzekomo sonatę cykliczną Liszta i Francka.

Na poziomie bezwzględnego arcydzieła utrzymane jest także scherzo sonaty z demoniczną swoją częścią pierwszą, swojemi niesamowitemi wybuchami wesołości w drugim ustępie i melancholijną tajemniczością nieporównanego *bel canta* w triu. Ciekawa rzecz, że ta właśnie sonata, w której nie znajdujemy ani jednego dodatku ornamentacyjnego, w której czysta muzyka ani razu nie musiała kapitulować na korzyść efemerycznego wirtuozowstwa, nie zainteresowała Vincent d'Indy'ego w jego *Cours de Composition*.

Marsz pogrzebowy, z cmentarnemi dzwonami na początku i na końcu i łzawą melodją w środku, napisał Chopin trzy lata przed utworzeniem innych części sonaty, która powstała w r. 1839-tym. Wartość tej koncepcji oznacza wystarczająco częste zestawianie go z marszami Beethovena (z sonaty i symfonji) i marszem po śmierci Zygfryda w „Zmierzchu bogów“ Wa-

gnera. Spowity w kiry żałobne patos muzyczny osiągnął w marszu tym najwyższą skalę artyzmu. Idealna harmonja panuje tu między ustępami opisowemi (14 taktów ilustracji dzwonów) a partją o subjektywnym wyrazie żalu i bólu w pierwszej i ostatniej części marsza. Tej głębi wyrazu i przenikliwości akcentów cierpienia nie ma ani w przybliżeniu wydany po śmierci Chopina drugi jego marsz pogrzebowy, *C-moll* op. 72.

Umieszczenie marsza pogrzebowego w sonacie wywołało w Chopinie potrzebę stworzenia odpowiednio nastrojonego epilogu dzieła. 77-taktowa impresja na końcu sonaty, presto triolkowe unisona obu rąk w takcie *alla breve*, należy do najbardziej problematycznych zjawisk całej nowoczesnej muzyki. Riemann pisał w swojej *Geschichte der Musik seit Beethoven* (str. 319), że ustęp ten „z nieustannem ukrywaniem harmonji pośród nut zamiennych stawia ciężkie problemy analizie harmonicznej". Analizę tę, potrzebną raczej dla oka niż dla uszu, przeprowadził we właściwy sobie sposób Leichtentritt. Psycho-fizyczne podstawy słuchania muzyki wykluczają możliwość apercepcji harmonicznych fenomenów tego jedynego w swoim rodzaju (ale zapowiedzianego już w Etudach i Preludjach Chopina) utworu. Nieuchwytnemi są tu także wszelkie wartości melodji i rytmu. Szybkość następujących po sobie dźwięków i zmienność ich stosunków harmonicznych do siebie jest tak znaczna, że mamy tu do czynienia raczej z nieartykułowanym szumem, niż z wrażeżeniem muzycznem. Tylko tak genjalny muzyk jak Chopin zdołał w tym stopniu uwolnić się od wszelkich praw muzyki artystycznej, ażeby módz dźwięk fortepianu zamienić w czynnik ilustracji żywiołowego pędu wichru, z jego melodją, graną na krawędzi spotykanych przedmiotów, z jego falistością dynamicznych zmian i barwą dźwiękową. Impresjonistyczny sens tego finału skrył się pod komentarzem Chopina o nim w liście do Fontany, że tu „obie ręce ogadują unisono po marszu". Pewnie, że to nie jest już muzyka, jak mówił Schumann o tym finale, w każdym razie nie muzyka w duchu estetyki klasycznej.

Nie możemy się dziwić, że miłośnik śpiewnej tematyczności i geometrycznie doskonałych form, Mendelssohn, nie znosił tego finału. Nie brakuje też komentarzy symbolicznych do tej sonaty i jej finału. Henri Barbedette mówił o niej jako o mowie pogrzebowej nad grobem nieszczęśliwej Polski, a w finale słyszał, jak żyjący w grobie Łazarz drapie paznokciami kamienie i pada wyczerpany męką, głodem i rozpaczą. (Nie można Barbedette'owi odmówić oryginalności nietylko pod względem interpretacji dzieła Chopina ale i Ewangelji).

Wydana w roku 1845-tym trzecia sonata Chopina, *H-moll*, op. 58, odznacza się w pierwszej części większem bogactwem materjału tematycznego i rozłożystością budowy. W ekspozycji jej nie kończy się na samem wprowadzeniu tematów, ale zachodzi już także proces przeróbki, szczególnie tematu pierwszego i podczas kiedy sonata *B-moll* obywała się bez łącznika między pierwszym a drugim tematem, tu mamy do czynienia z długim ustępem łącznikowym, pełnym samoistnych motywów i opracowanym w niezmiernie wyszukany sposób. Całą grupę tematów stanowi dla siebie to, co sonata klasyczna zamykała w obrębie tematu drugiego (t. zw. myśli pobocznej). W przeciwstawieniu do pierwszego tematu o energicznych rytmach i jakby bardzo męskich rysach melodji, tematy drugiej grupy zachwycają miękkością swoich cudownie rozśpiewanych melodyj. Cała ta część mogłaby stanowić zamkniętą dla siebie całość. W przeróbce wykazał Chopin najpierw skończoną doskonałość w wykorzystaniu motywów pierwszego tematu, przyczem pomysłowość harmoniczno-modulacyjna kompozytora święci prawdziwe triumfy. Z podobnie genjalnem przegrupowywaniem i zmianami motywów w celu tworzenia nowych w treści pomysłów spotykamy się chyba u Beethovena i u Wagnera w późniejszych okresach ich twórczości. Także druga fraza tematu pobocznego została wyzyskana w przeróbce, poczem w normalnej transpozycji przychodzi repryza całej drugiej grupy tematów. Tylko bezduszna pedantyczność może stawiać jakieś zarzuty temu wspaniałemu ustę-

powi sonatowemu. — Scherzo *Es-dur* (z triem w *H-dur*) harmonizuje z charakterem pierwszej części; niema w niem nastroju romantycznego jak w innych scherzach Chopina. Largo, *H-dur*, w formie wielkiej pieśni trzyczęściowej (część środkowa w *E-dur*) jest rodzajem nokturnu o niesłychanej głębi wyrazu muzycznego i wysokim polocie poetyczności. Ustęp środkowy przywodzi na myśl środki techniczne i charakter koncepcji preludjum *Cis-moll* op. 45. Żywiołowy pęd niezmiernie wyrazistych pod względem rytmicznym motywów zapanowuje nad nieparzystemi członami ronda w finale sonaty (*presto, ma non tanto*). Podnosi się tu także skala nastroju romantycznego do wysokiego stopnia. Jakaś demoniczna kawalkada zdaje się tu rozgrywać. Niespętana śmiałość fantazji idzie tu w parze z najwyższą świetnością wirtuozowstwa fortepianowego, będącego tu nie celem lecz konsekwencją artystycznego planu utworu.

Przystępując do omówienia sonaty *H-moll* Chopina w swoim znanym podręczniku do nauki kompozycji *Cours de Composition musicale*, w ten sposób charakteryzuje muzykę Chopina założyciel *Schola cantorum* w Paryżu, Vincent d'Indy: „z twórczością Chopina widzimy pojawienie się tego, co odtąd nazwano stylem pianistycznym, stylem, którego efekty były i jeszcze są opłakane z różnych punktów widzenia. Wszystkie kompozycje fortepianowe omawiane dotychczas przez nas pozostawały w rzeczywistości wyłącznie muzycznemi, wszystko jedno czy były oznaczane nazwiskiem Bacha, Ramean, Haydna, Beethovena czy nawet Schuberta. To znaczy, że uprawnione staranie o efekt instrumentalny był w nich zawsze podporządkowany prawom i wymogom muzyki. Tymczasem w epoce romantycznej stwierdziliśmy rodzący się wpływ stylu koncertowego, objawiający się w niezwykłej ekspanzji czynnika agogicznego lub czynnika wirtuozowstwa... Tą drogą właśnie przedostały się do muzyki fortepianowej bardzo ciężkie błędy, których wrażenie doprowadził Chopin do przesady wskutek niewystarczającego swojego wykształcenia ściśle muzycznego. Błędami temi są: 1) wybieranie tonacyj ze względu na korzystne palcowanie, nie zaś ze względu na architektoniczną logikę dzieła; 2) całe pasaże pisane jedynie ze względów wirtuozyjnych i nie mające żadnej pożytecznej roli w równowadze kompozycji". Sonacie *H-moll* przypisuje d'Indy wysokie wartości inwencji „muzycznej", niemniej jednak odmawia jej wszelkiego zmysłu konstrukcji i koordynacji myśli. Z jakiego punktu patrzał d'Indy na dzieło Chopina — wystarczy przytoczyć następujące zdanie: „z podanego przykładu (drugi temat pierwszej części sonaty) można zdać sobie sprawę, że fraza ta, zaczęta w czarujący sposób, gubi się następnie w płaskich italjanizmach, w dodatku obciążonych ornamentacją, która, niestety, nie ma tu nic z pięknej ornamentacji gregorjańskiej. Błąd ten jest dość częsty u Chopina, kiedy kompozytor zabiera się do form, wymagających pewnej wielkości koncepcji"... Trudno o jaskrawszy przykład uprzedzenia wobec sztuki Chopina i o bardziej niemetodyczny i nielogiczny sposób krytyki. Prawie możnaby wątpić w słusznie uznaną kompetencję muzyczną d'Indy'ego, czytając ten wywód o kompozycji XIX-go wieku na podstawie skali estetycznej i przesłanek technicznych zaczerpniętych z wieku IX-go. Niemniej rażącem nieporozumieniem jest uznawanie jakiejś czystej muzyki, mającej supremację nad efektami instrumentalnemi i twierdzenie, że dopiero epoka romantyczna stworzyła styl koncertowy z jego czynnikami wirtuozowstwa i zdobnictwa. Wobec tak skonstruowanych sądów dzieła Chopina nie potrzebują apologji.

Dla odparcia takich opinji należy przytoczyć choćby zdania Leichtentritta: „nie będzie można obecnie podtrzymać zarzutu wadliwej konstrukcji formalnej sonat Chopina (a przynajmniej sonaty *B-moll*), jeżeli się zajmie w poważny sposób zbadaniem techniki kompozytorskiej tych dzieł. Zastanawiającą rzeczą jest, że — o ile wiem — nikt dotychczas nie zauważył, że sonata *B-moll* jest nader subtelnie skonstruowana, że uprzedziła zasadę cykliczną Liszta i Cezara Francka, że zdradza tak prze-

nikliwe studjum „ostatniego“ Beethovena, jakiego nie spodziewałoby się u Chopina. Ostatniego słowa o obu sonatach Chopina nie wypowiedziano dotychczas w każdym razie. Zachęcają one do sumiennej analizy i wynagradzają ją pod każdym względem“.

Chociaż obie te sonaty Chopina wywoływały i do dzisiejszego dnia jeszcze wywołują różne sądy o wartości ich jako tak nazwanych kompozycyj, statystyka wykonywania ich w życiu koncertowem i prywatnem wskazuje na niespożytą żywotność ich. Na tle nowoczesnej literatury fortepianowej lśnią one jak dwie gwiazdy stałe pierwszej wielkości.

VIII

TAŃCE OBCE. BARCAROLA. BERCEUSE. IMPROMPTUS. FANTAZJA. RONDA. WARJACJE SOLOWE. ALLEGRO DE CONCERT.

Na całość produkcji Chopina w zakresie zagranicznych form tanecznych składa się: piętnaście walców, bolero, tarantella, trzy tańce szkockie *(ecossaise)* i — wspomniany przy sonacie *C-moll* — menuet.

Walce Chopina stwierdzają tak samo jak wszystkie inne formy jego muzyki w sposób niezmiernie wyraźny, plastyczny, skalę oryginalności czynników twórczości Chopina, rozpiętość całego jego nowatorstwa, w stosunku do wartości, jakie zastał w muzyce, zaczynając swoją działalność kompozytorską. Walc wiedeński, zarówno starego Jana Straussa (ojca), jak Lannera był króciutkim utworem o dwóch zaledwie ośmiotaktowych zdaniach, dwukrotnie powtarzanych. Forma ta utrzymała się w walcach Schuberta z roku 1818-go (36 walców op. 9 i 12 walców op. 18), niemniej jak w późniejszych jego „walcach sentymentalnych“ op. 50 i *Valses nobles* op. 77. Dopiero ostatnie walce Schuberta op. 127 przybrały symetryczną formę trzyczęściową z triem, analogicznie do menueta. W walcach Schuberta przeważa ludowa nuta. Autorowi ich chodziło niewątpliwie o ich popularność, dlatego dostrajał swoją inwencję do poziomu kultury muzycznej bywalców wiedeńskich winiarni, gdzie małe zespoły orkiestralne wykonywały melodyjne, łatwo uchwytne walczyki i ländlery. Wszystkie też walce Schuberta odznaczają się ogromną prostotą, wprost prymitywnością muzycznego charakteru. Zaliczanie ich do rzędu rzeczy wyższego artystycznego rodzaju jest — pomimo niektórych ujmujących pomysłów — ryzykownem. Chopin znał je pewnie i musiał zwrócić uwagę na szczupłość ich formy, uniemożliwiającej jakąkolwiek swobodę ruchów fantazji, niemniej na niektóre wyróżniające się pomysły Schuberta (n. p. w walcu nr. 27 op. 9 i w nrze 6-tym op. 18). Wrażenie bardzo szczęśliwe, pomimo manierycznego powtarzania się robią w walcach Schuberta początki, oparte na harmonji akordu septimowego dominanty lub dominanty wstawionej, wpływające decydująco na przebieg tematu. (Słabo dostrzegalny ślad reminiscencyj walców Schuberta da się stwierdzić u Chopina. Odnajdujemy go także w mazurkach).

Zaledwie osiem walców uznał Chopin za godne wydania. Resztę, znalezioną w rękopisie, ogłoszono po jego śmierci. Gdyby je Byron znał, niewątpliwie nie byłby wystąpił w swoim hymnie satyrycznym przeciwko walcowi. Walce Chopina są bowiem poetycką apoteozą tańca wiedeńskiego, podniesieniem tkwiących w nim możliwości estetycznych do szczytu piękna i wdzięku. Ludowe jego pierwiastki zostały tu nobilitowane, duch sztuki arystokratycznej zapanował w całej pełni.

Chopin odrzucił odrazu aforystyczną formę walca wiedeńskiego. Pierwszy jego poemat walcowy został napięty na schemat klasycznego ronda. Pełne ekspresji lirycznej tematy (w sześnastotaktowych okresach) o melizmatycznych cechach melodyjnych, kontrastują żywo między sobą w tym walcu napisanym w roku 1829-tym *(H-moll* op. 69 nr. 2). Młodzieńczy ten utwór był tak doskonałym w układzie, tak bogaty w pomysły i o takiej subtelności w warjantach motywów, że nie ustępuje w ni-

czem wydanym później walcom Chopina. Na tle tonalnych harmonij, których ruch jest w znacznej mierze podyktowany akcentem rytmicznym każdego taktu i metryczną wartością taktów w budowie fraz, rysują się wiotkie melodje Chopina wydelikacone przejściami chromatycznemi, świadczącemi o wyrafinowaniu kompozytora w tworzeniu melodyki instrumentalnej. Podobnie dojrzałym jest drugi walc Chopina pochodzący z tego samego roku, *E-dur*, bez cyfry opusowej.

Nie doczekał się wydania za życia Chopina następny także walc, *Des-dur* op. 70 nr. 3, pochodzący z r. 1830-go, będący próbą zastosowania innej formy, o czterech różnych tematach w symetrycznym układzie: AB | CDC | AB.

Wydany w r. 1834-tym jako opus 18 *Grande Valse brillante Es-dur*, napisany jeszcze w ostatnich miesiącach pobytu w Warszawie, jest długim utworem, liczącym 386 taktów w sześciu częściach. Tematy jego, pełne niespodziewanych akcentów, mają charakter muzyki obliczonej na efekt zewnętrzny. Nie ma w nim ani śladu sentymentalizmu wiedeńskiego. Jedynie w tym walcu (w temacie *As-dur)* budował Chopin motywy taktowe z sześciokrotnego powtarzania jednego tonu i cały temat ubierał w przednutki (temat *B-moll)*. Coda jest kapitalną wypadkową motywiki całości.

Walc następny, *As-dur* op. 34 nr. 1, zdaje się nawiązywać początkowym motywem intrady do walca op. 18. Ton jego staje się jednak głębszym zaraz w pierwszym temacie, a później w znakomitej równowadze utrzymuje się czynnik liryczny z wirtuozyjno-tanecznym charakterem walca. — Wydany równocześnie z nim w roku 1838-ym jako numer drugi tego samego opus walc *A-moll*, przesycony jest melancholją, od której wziął też może popularne określenie. Cudowny jest jego drugi temat z pauzami ćwierciowemi w drugim i czwartym takcie, jakby westchnieniami, które w drugiej części okresu wypełniają już nuty melodji. Podziwu godne jest bogactwo, piękno melodyj i niezmierne wyrafinowanie w przeciwstawianiu sobie i przeistaczaniu tematów w tym walcu. Trzeci utwór tego cyklu, *F-dur*, jest jakby rodzajem *perpetuum mobile* na rytmie walcowym.

Mistrzowstwo konstrukcyjne i najwyższy polot inwencji tchnie z *Grande Valse* op. 42 *As-dur*. Pierwszy jego temat wplata w figurę płynącą zgodnie z rytmem walca, lecz w gzygzakach septym, motyw w rytmie parzystym, idący po wierzchołkach tej figuracji. Powstaje tu niezmiernie kapryśne skojarzenie dwóch rytmów, poniekąd typowe dla sztuki Chopina. Czarem poezji przejmuje temat melodyjny ustępu *sostenuto e poco più lento*. Walc ten ukazał się w roku 1840-tym.

W roku 1847-ym wydał Chopin cykl złożony z trzech walców op. 64. Pierwszy z nich, *Des-dur, molto vivace*, nazywany „walcem jednej minuty“ lub *la valse au petit chien*, jest w konstrukcji swojego tematu zupełnie podobny do walca *F-dur* (z op. 34). Całość robi wrażenie zachwycającej błyskotki, małego klejnociku, zrobionego ręką prawdziwego mistrza. Drugi walc, *Cis-moll*, zbliża się w charakterze do walca *A-moll*. Trio w *Des-dur* nosi na sobie znamię genjusza melodyjnego, który utworzył trio scherza w sonacie *B-moll*. — Ostatni utwór tego cyklu ma mniej zajmujących pomysłów od poprzednich walców.

Zastanawiającą rzeczą jest fakt, że Chopin nie wydał innych swoich walców, młodzieńczych i późniejszych. Pytanie to staje się natrętnem, kiedy zaczyna się grać walc *F-moll* op. 69 nr. 1 (wydany w r. 1855-tym przez J. Fontanę), którego początek ma zachwycająco piękny temat. Chopin zrobił ten szkic w roku 1835-tym. Możemy przypuszczać, że w pomyśle tym nie zadawalała go potem druga część, w *Es-dur*, w której dość monotonnie powtarza się trzykrotnie dwutaktowa grupa motywiczna. Wydanie Fontany wskazuje, że po szkicu, zrobionym w Dreźnie dla Marji Wodzińskiej, zajmował się Chopin zmianami pierwotnego pomysłu, ale nie doprowadził do redakcji definitywnej, przeznaczonej do druku.

W walcu *Ges-dur* op. 70 nr. 1 (napisanym w r. 1836-tym) kontrastują w żywy sposób człony zewnętrzne o kokieteryjnie

rozpiętych motywach z wiedeńsko-schubertowskim charakterem tria. Walczyk ten liczy zaledwie 96 taktów. W granicach omówionych już pomysłów obracają się także tematy walca *F-moll* op. 70 nr. 2.

Nie chcąc narzucać czytelnikowi własnego poglądu syntetycznego na walce Chopina przytoczę zdanie Leichtentritta, pokrywające się z nim: „walce Chopina są najświetniejszym wykwitem kultury muzyki salonowej, światowe i eleganckie, rasowe i wykwintne od pierwszego do ostatniego tonu... Nic równego Chopinowi nie zostało dotychczas na tem polu napisane".

Na temat Bolera op. 19 panuje w literaturze chopinowskiej nieporozumienie. Subjektywny i pełen trafnej intuicji sąd o niem Schumanna (*„du kennst diese zarte, liebetrunkene Komposition, dies Bild von südlicher Glut und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung"*) został zlekceważony na korzyść opinji Niecksa, skonstruowanej nielogicznie i rzeczowo nieusprawiedliwionej. Niecks chciałby nazwać je *„boléro à la polonaise"* i tak mówi o niem: „jest ono bardziej ruchliwe i o charakterze bardziej kokieteryjnym od kompozycyj, które Chopin nazwał polonezami, chociaż wyraz jego nie jest specyficznie hiszpański... W twierdzeniu tem nie dałem się wprowadzić w błąd analogjami w rytmicznym akompanjamencie tych tańców. Chopin wydał Bolero w r. 1834-tym, cztery lata przed podróżą do Hiszpanji, ale można wątpić czy jego kompozycja nie wypadłaby mniej po polsku, gdyby napisał ją później..." Wszystko to niestety jest wzięte z powietrza i Niecks niezawodnie nie byłby popełnił tych błędów w odniesieniu do Bolera, gdyby znał kompozycje Albeniza, Granadosa i Falli i bodaj rozprawę Raula Laparry o ludowej muzyce hiszpańskiej XIX-go wieku (w *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*). Na podstawie znajomości tych źródeł musi się dojść do wniosku, że Chopin w zgoła zadziwiający sposób wżył się w charakter narodowej muzyki hiszpańskiej i że po za ustępem *risoluto* charakter ten zdołał oddać w sposób niezmiernie wierny

i artystyczny, nie ustępując pod tym względem późniejszym kompozytorom francuskim, robiącym w twórczości swojej wycieczki w krainę muzyki hiszpańskiej, jak Bizet lub Chabrier. Jeżeli zaś miał na uwadze przykład Bolera w *„Niemej z Portici"* Aubera, to w lot ocenił jego niewystarczalność i szukał za wzorami, zasługującemi na większe zaufanie. Niewątpliwie nie miał ich w Warszawie i dlatego można przypuszczać, że napisał Bolero dopiero w Paryżu, gdzie do źródeł muzyki hiszpańskiej było mu bliżej i wygodniej trafić. Co innego zaś jest wartość artystyczna tego, wprawdzie bardzo urozmaiconego, ale niejednolicie skompowanego utworu, w którym Niecks widział znamiona najwcześniejszego okresu twórczości Chopina. Bolero zostało wydane w r. 1834-tym.

Nadzwyczajna jednolitość cechuje natomiast wydaną w roku 1841-ym (i w tymże samym roku napisaną) Tarantellę op. 43. Pisząc ją, nie wiedział Chopin czy takt jej powinien być mierzony na sześć ósmych, na dwanaście ósmych, czy też jako takt cały *alla breve* z triolkami i dał polecenie Fontanie, ażeby zrobił podział utworu stosownie do tarantelli Rossini'ego. Niecks nie mógł pojąć tej niepewności Chopina, dla Chopina zaś decydującą rzeczą był akcent rytmu, nie ugrupowanie w kreskach taktowych. Ostatecznie okazało się, że przyjęty przez Chopina takt sześcio-ósemkowy odpowiadał podziałowi Rossini'ego. Można przypuszczać, że Chopin uległ włoskiej tradycji ludowej o pochodzeniu tarantelli, jako szału tanecznego, wywołanego ukąszeniem jadowitej tarantuli. Kompozycja jego ma w sobie coś opętańczego, niesamowitego, w swoim uporze kręcenia w kółko jednych i tych samych motywów i to przeważnie w bliskich sobie strefach barwnych. Konstrukcja jej jest dowodem silnej, świadomej celu woli artystycznej. Jest to utwór nawskróś nowoczesny, wolny zupełnie od czynników romantyzmu. Fakt, że Chopin w liście do Fontany powołuje się na tarantellę Rossini'ego nie usprawiedliwia twierdzenia, że Chopin wzorował się na tej kompozycji twórcy „Cyrulika sewilskiego". Był on tak

samo niezależnym w stosunku do niej jak do tarantelli Aubera z „Niemej z Portici". Poziom, na jakim utrzymane są te kompozycje nie odpowiadał artystycznym wymogom Chopina.

Grupę tańców zagranicznych Chopina zamykają trzy tańce szkockie, *Ecossaises*, utworzone w r. 1830, które po śmierci Chopina wydał Fontana razem z nokturnem *E-moll* i marszem pogrzebowym *C-moll* jako opus 73. Szczegółowe omawianie tych utworów jest zbyteczne.

W atmosferze, kolorycie i nastroju południa utrzymała inwencję Chopina kompozycja *Barcarolli* op. 60. Jest to cudowny hymn poety tonów na cześć piękna Italji, marzenie o nieporównanym klejnocie morza i architektury, Wenecji. Chopin nie znał „perły Adrjatyku", lecz musiał czar jej odgadnąć z opowiadań pani George Sand. Niema na świecie drugiej kompozycji, którąby mogła być nazwana muzyczną duszą miasta lagun w tym stopniu co barkarola Chopina. Zdaje się ona wyrastać z oparów kuszącego swoją tajemniczością miasta jak campanile przy świętym Marku, jak biała kopuła Santa Maria della Salute. Architektura tej kompozycji przypomina wykwintne bogactwo kolorowych fasad weneckich pałaców, z ich koronkami z marmurów. Sto szesnaście taktów tej kompozycji jest jednem z najwspanialszych objawień genjuszu Chopina, zarówno pod względem inwencji melodyjnej, jak harmonji i modulacji, konstrukcji formy, poczucia barw dźwiękowych i zmysłu agogiki. W niepopartej przykładami analizie takiej kompozycji, jak Barkarola, nie sposób omówić istotę tej muzyki, jej przedziwną oryginalność i epokowe wprost szczegóły techniki. Jest to utwór w charakterze nokturnowym, w trzech symetrycznie ułożonych częściach, wypełnionych tematami, rozwijającemi się z wewnętrznej konieczności kołyszącego się rytmu — gondoliery i — z napięcia pierwszej rzuconej w przestrzeń nuty (pedałowe *Fis* w trzytaktowej przygrywce, będącej jakby zaklęciem czarodzieja). Temat pierwszy Barkaroli jest jakby ekstraktem z ducha popularnej piosenki weneckiej, tworem o najwyższej skali artystycznej. Chopin znał niewątpliwie śpiewaną wszędzie barkarolę wenecką *„La biondina in gondoleta"* Antonia Lamberti'ego z ujmującą muzyką popularnego kompozytora operowego Simone Mayr'a, (którą transkrybował później Liszt i umieścił w drugim tomie swojej pielgrzymki italskiej w zeszycie Venezia e Napoli, wydanym w r. 1861 gdzie pieśń ta została przypisana cav. Peruchini'emu). Inspiracja melodyjna Chopina w Barkaroli jest zupełnie niezależna od piosenki Mayr'a, niemniej jednak Chopin dla podkreślenia italskiego charakteru swojej kompozycji poprowadził pierwszy temat z wtórem równoległych tercyj, dodających tyle wdzięku melodji Mayr'a. Niesłychanie jednolita pod względem stylu jest Barkarola utworem wirtuozyjnym wysokiego stopnia. Głównym czynnikiem wirtuozostwa są tu tercje, seksty i oktawy z tercjami, trylery podwójne i powiewne pasaże. Romański umysł Valetty nie uległ suggestji tego arcydzieła, które w jego oczach ma „wygląd pompatyczny, wypracowany... jest w istocie utworem zanadto skomplikowanym, wyszukanym i mógłby być wyżej cenionym jako nokturn niż jako barkarola". W całkowitem przeciwieństwie do tego sądu Niecks uważał Barkarolę za jedną z najwybitniejszych kompozycyj Chopina w stylu nokturnowym, a Leichtentritt nazywa ją krótko „nieporównanym utworem, wylewem lirycznym o oszałamiającej piękności, a przytem impresją o silnych rysach". Barkarolę wydał Chopin we wrześniu r. 1846-go.

O rok wcześniej ukazała się Kołysanka *(Berceuse)* op. 57. Jest to jeden z tych utworów Chopina, gdzie pod niewysłowionym czarem poezji melodyjnej i barw dźwiękowych kryje się najwyższe mistrzostwo konstrukcyjne, przypominające zawrotną technikę starych Niederlandczyków lub Bacha. Dwa takty akompanjamentu umieszczone na wstępie utworu stanowią dyspozycję rytmiczną i harmoniczną tej kołysanki, zostaje w niej bowiem bez zmiany, jako ostinatowa figura w basie, ten kołyszący się rytm z przesunięciem akcentu na piątą i szóstą ósemkę taktu i z przejściem harmonji od toniki do dominanty w drugiej

połowie taktu. W czterech pierwszych taktach rzucił Chopin na tę ostinatową figurę spokojnie melizmującą melodję tematu, którą następnie przeistoczył w szesnastu warjantach. Zrazu melodja ta rysuje się w całej rozciągłości; w dwóch pierwszych zmianach dołącza się tylko do niej nowy głos środkowy, który w drugiej warjacji przekomarza się swojemi synkopami z tematem. Potem temat dźwięczy już tylko w przednutkach, wreszcie zostaje sproszkowany w jakiś świetlisty pył, przemieniony w stan lotny prawie niematerjalnych pasażyków, trylerów i fioritur, aż wraca w zakończeniu w pierwotnej swojej formie. Jedynie w dwunastym i jedenastym takcie przed końcem zmienia się ruch harmonji, skierowując się do tonacji *Ges-dur*. Kompozycja Chopina jest wyrazem ostatniej możliwości subtelizacji dźwięku fortepianowego. Wywołała ona niekończący się szereg komentarzy i poetyzujących objaśnień. Niecks musiał uciec się do przytoczenia wiersza Shelley'a o królowej Mab, Huneker porównywał zmiany natężeń jej barw do niebieskości gołębiego jaja i zieloności wody Nilu, Valetta powiedział, że „nie znajdujemy się tu na terenie wielkiej muzyki lecz jesteśmy raczej blisko królestwa muzycznej illuzji", zaś Eduardo Gariel poświęcił całą rozprawę rytmice kołysanki w swej książce p. t. *Chopin, la tradicion de su musica* (1895 Mexico). Nadaremnie szukalibyśmy w bogatej literaturze kołysanek fortepianowych XIX-go wieku kompozycji, którą możnaby postawić obok nieśmertelnie pięknego utworu Chopina. Żaden z kompozytorów nie dotrzymał Chopinowi kroku czy to pod względem wartości samej inwencji melodyjnej, czy też doskonałości konstrukcji. Bezsilnemi okazały się, w granicach zasad kompozycyjnych Kołysanki Chopina, nawet środki muzyki XX-go stulecia, o tyle elastyczniejsze na punkcie harmonji od epoki romantycznej. Jeden z czołowych kompozytorów współczesnej muzyki francuskiej, Darius Milhaud, zamieścił na początku swojego cyklu „Pieśni żydowskich" *(Poëmes Juifs*, 1916) pieśń piastunki *(Chant de nourrice)*, kołysankę nad kolebką dziecka, opartą na zupełnie podobnej do

chopinowskiej koncepcji rytmiczno-harmonicznej w ostinatowej formie. Niestety pomimo daleko posuniętej swobody w traktowaniu harmonji rozdźwiękowej nie starczyło Milhaudowi odwagi do utrzymania się na tej linie dłużej nad kilkanaście taktów, po których musiał przejść na szerszą platformę rytmiczno-harmonicznych środków. W próbie tej niema naturalnie ani w przybliżeniu mowy o mistrzowstwie roboty warjacyjnej i subtelności w używaniu dźwięku dla celów linji i barwy, jakie podziwiamy u Chopina. Niemożność stworzenia na tem polu jakichś nowych wartości artystycznych zastępuje dzisiejsza estetyka muzyczna hasłami symplifikacji techniki, prymitywnienia stylu muzyki, robiąc z tych oczywistych braków naszej epoki — cnotę.

Za przykładem Schuberta, który pierwszy pisał *impromptu* fortepianowe, utworzył Chopin cztery podobnie uformowane i w podobnym charakterze utrzymane kompozycje. Trzy z pośród nich wydał sam, mianowicie: opus 29 *As-dur* w r. 1837-ym, op. 36 *Fis-dur* w r. 1840-ym i op. 51 *Ges-dur* w r. 1843-im. Ostatnie, *Fantaisie-Impromptu Cis-moll* op. 66 wydał z rękopisu Chopina J. Fontana. Kompozycje te przejęły kształt wielkiej pieśni trzyczęściowej, względnie uwertury włoskiej i części zewnętrzne oddały na użytek gry ruchliwych motywów, część środkową zaś zarezerwowały dla tematów w charakterze kantylenowym. Podziału tego trzyma się Chopin wyraźnie w impromptu *As-dur* i *Cis-moll*, w impromptu *Ges-dur* figuracja triolkowa zaciera nieco kontrastyczność części środkowej, natomiast impromptu *Fis-dur* nie trzyma się tego planu ani w spokojniejszej części pierwszej ani w energicznie rytmizowanej drugiej i dopiero w trzeciej oddaje pole żywiołowi ruchliwości rytmicznej. Improwizacyjny charakter impromptu występuje dość wyraźnie w impromptu *As-dur* i *Cis-moll*, zarówno w ich szybkich ustępach, wysnutych jakby spontanicznie z ich motywów zawiązkowych, jak w częściach śpiewnych, które tak genjalnemu improwizatorowi, jakim był

Chopin, mogły nasunąć się pod palce w chwilach szczególnego usposobienia improwizatorskiego, w czasie tej podnieconej do najwyższego stopnia pracy wyobraźni, zasilającej się sokami podświadomości. Klasyfikując te utwory Chopina dochodzimy znów do najwyższej skali oceny i nie możemy dziwić się rodzącemu się nawet w fachowej analizie entuzjazmowi komentatora, n. p. Leichtentritta, który impromptu *Fis-dur* uważa „za jedną z najbardziej wartościowych kompozycyj Chopina". (Na wysoce zajmujący z punktu widzenia nowoczesnej harmonji przykład „nieokreślonej harmonji" w tem impromptu zwraca uwagę w świetnej swojej książce *Modern harmony* str. 50. A. Eaglefield Hull, który poświęca tam uwagę licznym także innym problemom harmonicznym Chopina). Prawdziwą zagadką, intrygującą wszystkich Chopinografów, jest pytanie, jakim sposobem mógł Chopin zostawić w rękopisie niewydane impromptu *Cis-moll*, którego polot i wnikliwość wyrazu poetyckiego są tak znaczne jak siła tkwiącej w niem namiętności i uczucia.

I znowu przychodzi nam mówić o kompozycji, która wywołuje tylko słowa najwyższego podziwu, mianowicie o *Fantazji F-moll* op. 49, wydanej w roku 1841-ym. Nie brak takich, którzy z powodu tchnącej z tego prawdziwego arcydzieła ogromnej tężyzny duchowej, porywającej siły, stawiają je wogóle na samym szczycie podniebnej zaiste twórczości Chopina. Jest to dłuższy poemat muzyczny o idealnym jakimś programie rycerskiego rodzaju, pełen epicznej obrazowości i marzycielskiej zadumy. Iście byronowską fantazją odznacza się szereg związanych tu z sobą scen. Pomiędzy użytemi tu tematami zachodzą stosunki, przypominające zdala zarysy sonatowe, ale przeistoczone w sposób odpowiedni dla charakteru fantazji. W interpretacji początkowego tematu marszowego panuje zgoda na punkcie żałobnego charakteru tego marsza. Hoesick, Leichtentritt, Weissmann („na wstępie stoi żałoba, ale ma godność, na końcu nadzieja, ale ta ma wielkość" pisze Weissmann w swojej książce o Chopinie str. 162), że ich przytoczymy dla przykładu, słyszą

tu marsz pogrzebowy. Pogląd ten może podlegać dyskusji. Niecks nie uległ złudzie możności opisania tej muzyki w całej jej rozciągłości i bijąc się w piersi z powodu wcześniejszego niedoceniania tego dzieła powiedział, że: „panuje tu potężny czar, złożony ze silnej namiętności i nieopisanej, fantastycznej chimeryczności. Muzyka ta jest niemożliwym do powstrzymania wylewem serca podnieconego aż do samego wnętrza, pełnego niezmierzonego kochania i tęsknoty. Któż byłby skłonny w dziele tem przeczuwać cielesną delikatność i chorowitość kompozytora? Czy nie możnaby raczej przypuszczać, że to tytan?" Kompozycja ta promieniuje duchem nowoczesności i jest zapowiedzią wielu później rzekomo odkrytych zdobyczy.

Obok często przychodzącej w różnych kompozycjach Chopina formy r o n d a, napisał Chopin trzy utwory, spełniające ściśle warunki tej klasycznej formy muzycznej. Obowiązek pisania ich włożyła na niego nauka kompozycji u Elsnera. Pierwsze utworzył Chopin w chłopięcych jeszcze latach. Temu rondu *C-moll* przypadł zaszczyt noszenia pierwszej cyfry dzieł Chopina, pod którą rondo zostało wydane u Brzeziny w r. 1825-tym. Rondo to zawiera pewne szczegóły, które pozwalają nam przypuszczać, że pierwotną jego koncepcją był utwór na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. Wskazuje na to timpanowy charakter czterotaktowego wstępu i kilka interpolacyj o odrębnej motywice, wplecionych w bieg tematów fortepianowych, jak krótkie *tutti* orkiestralne. Są to takty 29—30, 33—34, następnie 81—88 i t. d. Jest to naturalnie tylko przypuszczenie, ale mające podstawy słuszności. Panująca na początku kompozycji sztywność harmoniczna ustępuje już w dalszym przebiegu pierwszej części. Druga część ronda przechodzi do bardzo odległej tonacji *E-dur*; jest to symboliczna zapowiedź samodzielności Chopina na polu harmonji i modulacyjności, jego uwolnienia się z krępujących jego inwencję prawideł klasycznych. Temat tej drugiej części przypomina rysunek początku tematu w końcowem rondzie koncertu *E-moll*. Kiedy się to rondo znalazło

w roku 1832-gim w rękach Schumanna, znakomity kompozytor trafnie przypuszczał, że nie jest to pierwsza praca Chopina, ale nie wiedział, że jest to kompozycja czternastoletniego chłopca. Część swoich pochwał na jego temat podsuwał kobietom: „jakaś dama powiedziałaby, że jest ono piękne, bardzo dowcipne, prawie moschelesowskie". Zachęcał starego Wiecka, ażeby polecił córce swojej Klarze (późniejszej żonie Schumanna) nauczyć się tego ronda i wtedy już od siebie oceniał, że „jest w niem pełno ducha a mało trudności". Nie dziw więc, że Barbedette uznał to rondo jako „utwór wyróżniający się polotem, młodością i zapałem"; nas jednak sąd ten nie obowiązuje. Niecks trzeźwo oceniał to rondo, mówiąc, że chociaż indywidualność Chopina okazuje się w niem jeszcze słabą, to niemniej nie można go obwiniać o kopjowanie jakiegoś mistrza, gdyż żaden obcy wpływ wistocie nie daje się tu zauważyć. Valetta natomiast uważa to rondo za symptomatyczne, ponieważ zdradza właśnie wpływy muzyczne na młody umysł Chopina. W pierwszym motywie wstępu zauważył Valetta reminiscencję pieśni wartowniczej Leporella *notte e giorno faticar* na początku „Don Juana" Mozarta, nieco dalej zaś dosłowne podobieństwo z marszem z pierwszego aktu „Otella" Rossini'ego. Wobec tak kategorycznego twierdzenia musi się sprawę tę bliżej oświetlić, a mianowicie, że pierwszy motyw ronda ma z motywem Mozarta (którego Chopin później uwielbiał) do niczego nie obowiązującą wspólność interwału kwarty, co zaś do reminiscencji z marszem z „Otella", to — jeżeli jest rzeczą wątpliwą czy go Chopin znał, nie ulega wątpliwości, że nietylko dosłownej ale i żadnej innej reminiscencji z tego marsza nie można odnaleść w rondzie *C-moll* Chopina. Dwa śpiewne *divertimenta* urozmaicają dalszy ciąg ronda.

Następnym utworem Chopina w tym rodzaju było *Rondeau à la Mazur* op. 5, o którego ludowych cechach z lidyjskim charakterem tematu była już wzmianka w rozdziale poświęconym mazurkom. W oparciu o czynniki muzyki ludowej zdołał Chopin rozwinąć skrzydła swojego talentu do śmiałego, wysokiego

lotu. Zdaje się, jakby te skrzydła dotknęły tej arki przymierza między dawnemi a młodszemi laty, jakby ze złożonej tam przędzy poetyckiej myśli ludowej zaczęła się snuć wieczyście trwała tkanina dzieła artystycznego. W rondzie tem jest Chopin sobą, w całej pełni sobą. Jeżeli w rondzie poprzedniem znać było wyraźnie szwy, któremi Chopin zszywał z sobą poszczególne części, tu musimy już podziwiać organiczny związek ich w anatomji całości, naturalną jakby konieczność z jaką jedne tematy powołują do życia następne. Mówiąc językiem metafizyki Schopenhauera, w pierwszym zawiązku tematycznym tego ronda tkwi już wola do życia całej kompozycji. Koncepcja jej była odrazu ściśle fortepianowa.

W roku 1828-ym powstała jedna z mało dziś znanych kompozycyj Chopina, mianowicie rondo *C-dur* na dwa fortepiany, które po śmierci Chopina wydał Fontana jako opus 73. Pierwotnie napisał je Chopin na jeden fortepian i latem 1828-go r. przerobił na dwa instrumenty, jak o tem donosił Tytusowi Woyciechowskiemu. (Dokonał tego nie w Strzyżewie, jak podaje Niecks, lecz w Sannikach). Rondo to nie przedstawia wyższego interesu artystycznego, nie bez słuszności więc pominął je Chopin w swoich wydawnictwach. Zajmującą rzeczą byłoby przeprowadzenie porównania między pierwszą a drugą redakcją tego ronda, co niestety nigdy już pewnie nie będzie mogło być uskutecznione ze względu na brak pierwszego rękopisu.

Ostatnie rondo solowe Chopina, *Es-dur* op. 16, zostało wydane w roku 1834-tym, pochodzi jednak pewnie z wcześniejszych czasów. Pomiędzy jego długim wstępem o kilku patetycznych tematach a właściwem rondem nie ma żadnego związku przyczynowego. Styl tej kompozycji, której tematy ślizgają się gładko po klawiaturze, zatrzymując się na samem szkliwie dźwięków, przypomina do pewnego stopnia styl wielkiego poloneza *Es-dur* op. 22, chociaż technika fortepianowa ronda nie ma tej świetności co polonez.

O pierwszych warjacjach Chopina wspomina notatka za-

mieszczona z okazji wydania poloneza *B-dur* w numerze styczniowym „Pamiętnika Warszawskiego“ z r. 1818-go. Nie znamy niestety tej kompozycji siedmioletniego dziecka, nad którą „znawcy muzyki nie przestawali się dziwić“. Pierwsze wydane drukiem warjacje Chopina pochodzą pewnie z okresu nauki u Elsnera. Temat warjacyj *E-dur „Sur un air national allemand“* został mu może podany przez Elsnera. Jest to piosnka ludowa szwajcarsko-niemiecka, utrzymana po części w dialekcie „Swizerditsch“ p. t. *Der junge Schweizerbue (Steh nur auf, steh nur auf, du junger Schweizerbua...)*. W temacie Chopina zachodzą pewne zmiany w stosunku do oryginalnej melodji, znanej bodaj ze zbioru *Deutscher Liederhort* L. Erka i F. M. Böhme'go (t. III, nr. 1481). Te uproszczenia drobnych melizmatów oryginału zostały wprowadzone niewątpliwie przez samego Elsnera. Opowiadanie Kolberga, podane przez Szulca, że Chopin napisał te warjacje w ciągu kilku kwadransów w domu generałowej Sowińskiej między jedenastym a siedemnastym rokiem życia, nie jest pewnie całkiem ścisłe. Być może, że w warunkach takich powstała jedna z czterech (względnie pięciu) warjacyj. Kiedy zaś całość została napisana, dokładnie nie wiemy. Wydanie pośmiertne tej nienaznaczonej cyfrą opusu kompozycji w nakładzie Breitkopfa i Haertla nosi jako datę powstania r. 1824-go, której nie można przyjąć bez zastrzeżenia. Chopin starał się w Wiedniu w r. 1830 o wydanie tych warjacyj u Haslingera, co jednak nie zostało uwieńczone powodzeniem. W warjacjach tych mamy do czynienia z pracą szkolną, której plan i wypracowanie podlegały uznaniu nauczyciela. Widać to dokładnie po rozwoju środków warjacyjnych w pierwszej i drugiej warjacji, po ukształtowaniu trzeciej w której technika figurowania basu jest celem głównym. Oczywista, że i talent Chopina przebija się przez to szkolne wypracowanie i w granicach metody triumfuje w końcowym walczyku. Po roku 1831-ym nie mogło już Chopinowi zależeć na wydaniu tej chłopięcej próby.

Warjacje, jak wiadomo, należały do ulubionego rodzaju muzyki stylu staroklasycznego i klasycyzmu wiedeńskiego. Po genjalnych kompozycjach Bacha, Haydna i Beethovena w tym zakresie, miał Chopin dorzucić do istniejącej już literatury warjacyj swoje epokowe warjacje na temat z „Don Juana“ Mozarta. Do rodzaju tego jednak zwrócił się Chopin po roku 1830-tym dwa tylko jeszcze razy, epizodycznie, z powodu okoliczności zewnętrznych. W roku 1833-cim napisał introdukcję i warjacje na temat melodji z opery *„Ludovic“* Herolda, która po premjerze w maju tegoż roku zdobyła w Paryżu ogromną popularność. (Herold umarł w styczniu 1833-go r. przed ukończeniem opery, którą do końca doprowadził Halévy). W introdukcji antecypował Chopin początek tematu, rozwijając z niego w następstwie własne już myśli. Zaprowadziły one Chopina w sfery dalekie operze Herolda i jego muzyce, a przywodzące na pamięć emocjonalną motywikę „Trystana i Izoldy“ Wagnera. Chopin napisał te warjacje (wydane w listopadzie r. 1833-go jako opus 12) nie z istotnej, własnej potrzeby artystycznej, ale ażeby niemi odpowiedzieć upodobaniu dnia stolicy. Wolał zrobić to niż pisać modną w tych czasach transkrypcję na temat opery Herolda. Duchowy profil Chopina, który zarysował się w introdukcji, skrył się — jakby pod aksamitną maską —- pod konwencjonalnemi figurami współczesnego stylu wirtuozyjnego. Nawet po oczach nie chciał dać się poznać Chopin w tej lekkiej i względnie łatwej kompozycji salonowej i jakby zmrużył tu powieki.

Na pograniczu między czystą muzyką fortepianową i rodzajem jej z towarzyszeniem orkiestry stoi kompozycja opus 46, *Allegro de concert pour le piano, A-dur* wydana w roku 1841-ym. Przypomina ona rondo *C-moll* op. 1, gdyż pomyślana pierwotnie jako utwór w formie koncertowej (czyli z zespołem orkiestralnym) została później wydana na fortepian solowy. Nie wiemy dokładnie gdzie mamy szukać początku tej kompozycji, czy przypadkiem nie w planowanym w roku 1830-tym koncercie na dwa fortepiany, który Chopin zamierzał grać w Wiedniu

z Nideckim, czy też może miała to być pierwsza część trzeciego koncertu. Trudno więc dociec kiedy kompozycja ta została napisana. Chopin wydał ją w okresie najintenzywniejszej akcji wydawniczej swoich utworów. Niezawodnie zależało mu na osiągnięciu pewnego maximum wydawnictw w możliwie krótkim czasie, w czem grała rolę zarówno ambicja autorska, jak względy natury finansowej. Dopiero najskrupulatniejsza analiza stylu tego *Allegra* mogłaby wykazać — naturalnie w przybliżeniu — czas powstania tego utworu i stwierdzić, czy przypuszczenie Niecksa, że „temat główny i niektóre szczegóły w materjale pasażowym przypominają epokę powstania koncertów, podczas kiedy inne rzeczy należą niechybnie do okresu późniejszego“ — jest trafne. W introdukcyjnym początku mamy motywy w rzadkim dla pomysłów Chopina typie. Przywodzą one na myśl Moniuszkę z zamaszystością jego rycersko-szlacheckiej tematyki w „Strasznym dworze“. Istnieje jednak jakiś podziemny przekop, prowadzący od nich do marszowego wstępu Fantazji *F-moll* op. 49. Jeden z dalszych motywów introdukcji pokrywa się ściśle z motywem pierwszego ustępu poloneza *A-dur*. Czy mamy tu do czynienia z motywami uprzedzającemi, czy z reminiscencjami? nie sposób na razie rozstrzygnąć. Problem ten trudny jest do rozwiązania, jeżeli patrzymy nań równocześnie pod kątem metody historycznej, uwzględniającej chronologję pewnych faktów twórczych i pod kątem metody psychologicznej, przenikającej do sfer pewnych motywów w podświadomości tworzenia. Pod względem stylistycznym zachodzą w tej introdukcji znaczne różnice w charakterze tematów. Jednolicie natomiast przedstawia się jej faktura techniczna. Jest to fortepianowy szkic partytury, z którego miał nastąpić rozkład na instrumenty. Chopin nie zmienił niczego w tym „wyciągu“. Osiemdziesiąt i siedem taktów trwa introdukcja, nie łącząca się z dalszą osnową allegra swoim pierwszym tematem lecz dopiero drugim. Uderzająca zmiana stylu technicznego daje się zauważyć w takcie 88-ym, gdzie fortepianowi miała przypaść rola głosu solistycznego. Nawet

ten drugi temat introdukcji został fortepianowo wyposażony w akompanjamencie i kończącym go pasażu. Kilka rozsianych w tej kompozycji piękniejszych pomysłów nie wpływa na wartość całości, która nie wytrzymuje porównania nietylko z arcydziełami Chopina wydanemi w tym samym co to *Allegro* czasie, ale nawet z wieloma innemi, z młodzieńczych lat pochodzącemi kompozycjami, nie mówiąc już o obu koncertach.

IX

UTWORY Z ORKIESTRĄ. KOMPOZYCJE KOMNATOWE. PIEŚNI. PRODUKCJA NA MARGINESIE.

Oprócz koncertów napisał Chopin zaledwie cztery kompozycje na fortepian z towarzyszeniem orkiestry, mianowicie: warjacje op. 2 na temat duetu *La ci darem la mano* z „Don Juana“ Mozarta, wielką fantazję na temat pieśni polskich op. 13, Krakowiaka w formie ronda op. 14 i polonez *Es-dur* op. 22. Wszystkie te utwory powstały jeszcze w czasach warszawskich Chopina. W drugiej połowie życia nie apelował Chopin do orkiestry o pomoc dla swoich inspiracyj. Złożył tem świadectwo wyraźne, że orkiestra nie była mu potrzebna do celów artystycznych i że nie posiadł techniki władania nią w zadowalającym siebie stopniu.

Pomimo to pierwszem, niewątpliwem objawieniem jego genjuszu, dziełem, które wstępnym bojem miało zjednać mu uznanie i entuzjazm najbardziej kompetentnych znawców zagranicznych, była właśnie kompozycja oparta o współudział orkiestry, warjacje na temat mozartowski. Chopin napisał je pewnie w r. 1827-ym, w następnym starał się bezskutecznie o wydanie ich u Haslingera, w roku 1829-tym grał je na koncercie wiedeńskim. Ukazały się one w druku w r. 1830-tym w perjodycznej publikacji muzycznej „Odeon“, wychodzącej w Niemczech (*„Ausgewählte grosse Concertstücke für verschiedene Instrumente“*), wywołując pamiętną swojem ziszczonem proroctwem

krytykę Schumanna. Nawet chłodniejszy od swojego przyszłego genjalnego zięcia, Wieck, miał dla tych warjacyj bezgraniczny podziw. Natomiast surowy Rellstab pozostał samotny ze swoim ujemnym wyrokiem w „Iris", a w naszej epoce chyba tylko Vincent d'Indy mógłby się na niego powoływać. Schumann słyszał w warjacjach Chopina głos i widział ruchy bohaterów genialnej opery Mozarta. Na taki sposób słuchania kompozycji nastroił go nietylko fakt wzięcia tematu z arcydzieła Mozarta (który nie zdołał zasuggestjonować Niecksa) ale przedewszystkiem wczucie się w kilkudziesięciotaktową introdukcję, będącą jakby genjalnym panegirykiem muzycznym na cześć „Don Juana". W utworze tym podał Chopin w śmiałym skrócie zarys dramatu, dotykając obu biegunów sztuki: wesołego i romantyczno-demonicznego. Opowiadanie Chopina nie ubrało się w dźwięki tematów Mozarta z wyjątkiem samego początku, który zapowiada temat warjacyj. Kto zna dobrze „Don Juana" ten rozumie wyśmienicie co tu Chopin chciał wyrazić. Jest to najczystsza poezja muzyczna o istocie artystycznej dzieła, którego duchowa melodja stała się motywem arabesek w dalszych częściach kompozycji. Chopin, ku zdziwieniu Schumanna, podniósł ton utworu o pół tonu od oryginału, z *A-dur* do *B-dur*. Chciał może stłumić trochę jaskrawość dziennego światła, panującego w tonie *A-dur*. Rola orkiestry pozostaje skromną w całej kompozycji, nad fortepianem nie dominuje ani razu. Po za kończącemi każdą warjację ośmiotaktowemi ritornellami, które Chopin dorobił jako epilog do tematu, współudział orkiestry ogranicza się do akompanjamentu, bardzo dyskretnego. W drugiej warjacji podtrzymuje ona wydatniej unisonową figurację obu rąk, w której rozpływa się temat. Najśmielszym pod względem fortepianowym pomysłem jest zupełnie etudowo przeprowadzona warjacja czwarta. Polega na dalekich rzutach obu rąk z wybijaniem tematu w wiolinie. Słychać w niej zapowiedź epokowych etud Chopina. Jest to jakby *brindisi* Don Juana podane pod inną, ale niemniej musującą formą muzyczną. Głęboko poruszającą niespodzianką jest następna warjacja w tonie *B-moll*, będącą dramatyczną, a w technice i treści niezmiernie swobodną parafrazą tematu. W zakończeniu pozwolił sobie Chopin na licencję wobec hiszpańskiego dramatu i włoskiej melodji tematu, zapraszając korowód postaci Mozarta i Da Ponte'a do polskiego dworu, gdzie ich przebrał w kontusze, uraczył miodem i olśnił iskrzącym się polonezem. Wspomnieliśmy o nim w pierwszym rozdziale tego studjum.

Nie ulega wątpliwości, że warjacje Chopina wpłynęły w wysokim stopniu odświeżająco na ten rodzaj muzyki fortepianowej, mimo pewnych jeszcze rysów młodzieńczości, jakie są tu widoczne. Warjacja czwarta wpłynęła w niemałym stopniu na styl fortepianowy Schumanna. Wpływ jej daje się także śledzić z łatwością w warjacjach Brahmsa (na temat Haendla i Paganini'ego). Wspaniałe transkrypcje Liszta na temat z „Wesela Figara" i „Don Juana" mają swój ideowy początek w młodzieńczem *opus* Chopina. Wspominając je, spełniamy — bezwiednie już — wezwanie Schumanna: „*Hut ab, ihr Herren, ein Genie!*"

Grande Fantaisie sur des airs nationaux polonais op. 13, ukazała się w druku w kwietniu 1834-go r. Karasowski przypuszczał, że powstała ona w r. 1828-ym, co jest bardzo prawdopodobnem ze względu na dobór tematów, opracowanych w Fantazji. Chopin dał w niej jakby przekrój przez kulturę muzyczną narodu i usprawiedliwił tem w zupełności tytuł. Pierwszy temat fantazji stanowi melodja do niezmiernie popularnej sielanki Franciszka Karpińskiego o Laurze i Filonie, śpiewanej od ostatnich lat XVIII-go wieku w polskich dworach i sferach mieszczańskich. Melodję tę wprowadził Chopin najpierw w jej najprymitywniejszej formie z harmonicznie wadliwym akompanjamentem, niczego nie zmieniając w tej muzyce sentymentalnej, w której — jak w zwierciedle — odbijała się polska kultura muzyczna tej epoki. Z mniejszem prawem może być drugi temat nazwany tematem narodowym. Autorem jego jest Kurpiński. Melodja ta musiała być także popularną w Warszawie. Stwierdza się w niej

z łatwością ludowy charakter; może nawet jest to oryginalny temat ludowy zapisany przez Kurpińskiego. W każdym razie jest to typowa kołomyjka. Z muzyką rusińską zetknął się Kurpiński bezpośrednio w czasie pobytu we Lwowie. Użycie choćby takiego tematu, noszącego na sobie nazwisko dyrektora opery warszawskiej i wysoko w hierarchji muzycznej stolicy stojącego kompozytora, miało dla Chopina w r. 1828 pewne znaczenie. Czy później byłby to zrobił, nie wiadomo. Część poświęcona opracowaniu tego tematu jest logicznem przejściem do rdzennie ludowego rodzaju części ostatniej, wypełnionej ognistym kujawiakiem. Introdukcję utworu zaczyna orkiestra nastrojona przeważnie na ton pastoralny. Po kilkunastu taktach *(largo)* przejmuje fortepian rolę dominującą i rozwija dłuższe opowiadanie, silnie okraszone fioriturami i pasażami, w rodzaju larghetta z koncertu *F-moll*. Mówiąc o tej fantazji zwrócił Niecks jedynie uwagę na pierwszą warjację pieśni o Laurze i Filonie, w której tkwi już zapowiedź Kołysanki op. 57. Wypada dodać, że literatura chopinowska pomija niemal zupełnie tę zajmującą kompozycję Chopina.

O Krakowiaku, *Grand rondeau de concert*, op. 14 pisał Niecks, że „w żadnej innej kompozycji mistrza nie występuje element narodowy w równym stopniu niesfałszowany; nigdy potem nie używał Chopin melodyj narodowych i nie naśladował tak wiernie tańców ludowych. W tym stosunku, w jakim dojrzewał jako kompozytor, poddawał Chopin surowy materjał coraz bardziej gruntownemu procesowi oczyszczenia, zanim go użył do celów artystycznych". Że zdań tych nie można przyjąć bez zastrzeżeń, wykazały już uwagi o mazurkach. Krakowiak został napisany w r. 1828-ym, o czem Chopin pisał w figlarnym, częściowo w komicznym włoskim języku utrzymanym, liście do Woyciechowskiego dnia 27 grudnia. Samego Chopina najwięcej zadowała w nim introdukcja, „oryginalna, więcej niż ja cały z bajowym surdutem". Istotnie jest to pomysł podwójnie oryginalny, raz pod względem rytmicznym (takt trzyćwierciowy przed pa-

rzystym rytmem krakowiaka), po drugie ze względu na unison obu rąk w odległości dwóch oktaw, co na tle dyskretnych harmonji orkiestry wywołuje znakomity efekt kolorystyczny. Druga część tej introdukcji, *molto allegro*, zaczyna się od fortissima pasażów, opartych po części o tonację frygijską, które przechodzą w cichnącą figurację i kończą się szmerem pianissima. W całości jest to świetna impresja o ogromnem poczuciu efektów dynamicznych. Sam rwący temat krakowiaka (temat A ronda) jest oryginalnym pomysłem Chopina. Chopin nie musiał robić na miejscu, pod Krakowem, specjalnych studjów folklorystycznych, ażeby poznać doskonale charakter tego najbardziej ognistego tańca polskiego. Do Krakowa i jego okolic dotarł w rok po napisaniu ronda op. 14. W muzyce warszawskiej miał krakowiak dawne i dobre tradycje choćby dzięki kilkakrotnie wznawianym i w coraz to nowe utwory muzyczne wyposażanym „Krakowiakom i Góralom". Z różnych, może także i w muzyce ludowej, zasłyszanych przykładów krakowiaka, wykrystalizował się temat Chopina, w doskonały sposób odpowiadając wzorom ludowym, lecz uwydatniając w wybitny sposób genjalną indywidualność kompozytora. Kolberg podał w drugiej części swojego studjum nad ludem w okolicach Krakowa (Lud, serja VI, Krakowskie część druga r. 1873) 220 piosenek krakowiakowych, których poznanie pozwala nam wyznaczyć podobieństwo i odrębność motywiczną tematu Krakowiaka Chopina w stosunku do zebranych przykładów muzyki ludowej krakowskiej. Temat Chopina ogarnia zaraz w pierwszym takcie rozpiętość oktawy od toniki, czego nie znajdujemy w żadnym krakowiaku ludowym, znającym ambitus oktawy w motywach początkowych, ale wychodzących od tercji lub kwinty. Spotykamy nawet przykłady ambitus'unony po interwałach dominanty septimowej. Powtarzający się motyw drugi tematu (dwie szesnastki pierwszego taktu i jedna ósemka drugiego) jest wzorowany na motywach ludowych. Można przypuszczać, że Chopinowi przyświecał przykład powszechnie znanego krakowiaka „albośmy to jacy tacy" w jego najpopu-

larniejszej odmianie, krakowiaku kopieniackim od Proszowic. Chopin urozmaicił swój temat instrumentalnie ożywionemi motywami, umieścił akcent synkopowanych ósemek w takcie czwartym, szóstym i ósmym. Temat kończy się dopiero w dziewiątym takcie, gdzie równocześnie zaczyna się jego powtórka. Po raz trzeci użyty jest temat bezpośrednio potem w tonie *g-moll* (równoległa subdominanty), potem jeszcze dwa razy w tonie pierwotnym z warjantami. Kilka taktów epilogowych zamyka tę część ronda. W innych dominuje żywioł pasażowy o uniwersalnym charakterze muzycznym, ale ten naczelny temat ludowy, z takim naciskiem powtarzany na początku ronda dobija się kilkakrotnie w orkiestrze o prawo uczestniczenia w tym popisie wirtuoza i zanim z racji formy ronda przypadnie mu współudział, jego ludowe *memento* zdołało przeforsować wejście do ronda innego tematu w charakterze ludowym. Ten nowy temat *scherzando* w unisonie obu rąk przypomni się w motywach tańców góralskich w trzecim akcie „Halki“ Moniuszki. Życie i radość rytmu i dźwięku panuje w tej kompozycji, odznaczającej się ogromnem poczuciem czystości stylu.

Bardzo nieliczny szereg utworów komnatowych Chopina rozpoczyna polonez (jakże mogło być inaczej) na wiolonczelę i fortepian opus 3. Kompozycję tę napisał w czasie tygodniowego pobytu w Antoninie, gdzie był gościem księcia Antoniego Radziwiłła, w końcu października i pierwszych dniach listopada 1829-go roku. 14 listopada pisał z Warszawy do Tytusa Woyciechowskiego:... „list twój odebrałem w Antoninie u Radziwiłła. Byłem tam tydzień; nie uwierzysz, jak mi u niego dobrze było... On, wiesz jak lubi muzykę, pokazywał mi swojego „Fausta“ i wiele rzeczy znalazłem tak dobrze pomyślanych, nawet genjalnych, żem się nigdy po namiestniku tego spodziewać nie mógł... Napisałem u niego alla polacca z wiolonczelą. Nic niema prócz błyskotek, do salonu, dla dam; chciałem widzisz, żeby księżniczka Wanda się nauczyła. Niby jej przez ten czas dawałem lekcje“... W atmosferze wielkopańskiego domu,

w niezmiernie charakterystycznym pałacyku myśliwskim z drzewa, gdzie mieściła się rezydencja wiejska księcia — kompozytora, trochę kokietując urocze córki księcia, pisał Chopin polonez *C-dur* na wiolonczelę i fortepian. Introdukcję, która zaczyna kompozycję, napisał w kilka miesięcy później. Wiolonczelę wybrał ze względu na księcia, który grał na tym instrumencie. Techniki gry na wiolonczeli nie znał Chopin z praktyki, a jego teoretyczne wiadomości były na tym punkcie niewielkie. Wystarczyły one zaledwie do wypełnienia głosu tego instrumentu w skromnym składzie akompaniującej orkiestry. W introdukcji i polonezie pisał Chopin głos wiolonczeli jako głos melodyjny, odpowiednio do rozpiętości instrumentu, bez rozróżniania charakteru brzmienia poszczególnych strun i w bardzo lękliwy sposób dotykając wyższego regestru struny *a*. Nie wprowadził też ani raz tonów podwójnych i zaledwie kilkakrotnie posunął się o pół tonu po za *demanchement*, dalej jakby nie śmiejąc ryzykować trudności technicznych. Czy znał suity solowe na wiolonczelę Bacha i bodaj sonaty wiolonczelowe Beethowena, nie wiemy. Wskutek bardzo skromnej więc znajomości tego szlachetnego i trudnego instrumentu mógł Chopin napisać dla wiolonczeli utwór, mający w sobie pewne bezwzględnie muzyczne wartości, trzymające się instrumentu powierzchownie tylko i nie wyczerpujące w żadnej mierze naturalnych jego właściwości, przedewszystkiem na punkcie barwy. Byłoby rzeczą zbyteczną wykazywać, że część fortepianowa tej kompozycji przedstawia się pod względem bogactwa opracowania i z ogólnie artystycznego punktu widzenia niepomiernie bogaciej i wyżej od partji wielonczelowej. Co do charakteru użytych tu pomysłów należy zauważyć, że szeroka kantylena wiolonczeli w introdukcji, oparta o suty akompanjament fortepianu, ma cechy włoskiej melodji operowej, przypominając nawet do pewnego stopnia styl melodyjny Rossini'ego z jego popularnej opery *Semiramida*. Główny, wracający kilkakrotnie temat polonezowy, ma w sobie brawurowe zacięcie; chociaż brak mu świetności i blasku polo-

nezu op. 22, jednak należy on do tego właśnie rodzaju pomysłów Chopina. Jako utwór koncertowy rokuje on więcej popisu pianiście niż wiolonczeliście, ale w granicach muzyki komnatowej ma prawo do życia. Kompozycja została wydana w roku 1833-cim.

Znacznie powolniej od śmiało rzuconego poloneza *C-dur* powstawało w ciągu roku 1828-go trio op. 8 na fortepian, wiolonczelę i skrzypce. Kiedy je wreszcie Chopin ostatecznie wykończył i z końcem sierpnia 1830-go roku próbował ze skrzypkiem i wiolonczelistą, uwydatniły się mu pewne braki. Zauważył mianowicie że part skrzypcowy jest tak nisko utrzymany, że na miejscu byłoby raczej użycie altówki zamiast skrzypiec, których najwyższa struna *e*, niemal nie przychodzi w kompozycji do głosu. Chopin przeoczył, że w razie użycia altówki znowu najniższa struna tego instrumentu musiałaby pozostać niemą. Zresztą był Chopin zadowolony z kompozycji nawet po upływie przeszło jednego roku od ukończenia jej, czemu dał wyraz w liście do Woyciechowskiego z dnia 31-go sierpnia 1830-go r. Trio ukazało się w druku w r. 1833-cim, wywołując uznanie, a nawet zachwyt krytyki, przedewszystkiem obozu konserwatywnego (między innymi Rellstaba). Co dziwniejsze jednak, to, że nawet Schumann w r. 1836-tym w egzaltowny nieco sposób wychwalał jego poetyczność i inne zalety. Chociaż godzimy się na zdanie Niecksa, że trio jest nieporównanie wyższe od sonaty *C-moll* op. 4, jednak musimy zaliczyć je do tego rodzaju utworów Chopina — co prawda niesłychanie nielicznych — w których indywidualność jego nie jest widoczna. Na inspiracji Chopina zaciążyła tkwiąca w triu fortepianowem trudność koordynacji tych trzech czynników dla artystycznego celu. Zakres jego pomysłów w tej kompozycji jest w porównaniu z współczesnemi utworami fortepianowemi Chopina dziwnie mały, ich styl zaś da się określić jako pseudoklasyczny. (W tym samym stylu utrzymane są także utwory komnatowe drugiego wielkiego kompozytora romantycznego tej epoki, Schumanna). Złożyły się na to inne jeszcze powody, przedewszystkiem niewystarczające do rozbudowania utworu tego rodzaju opanowanie form polifonicznych i za mała znajomość literatury komnatowej szkoły wiedeńskiej. Ale, tak jak to wszystko wynikało z przyczyny młodości Chopina, tak też tylko pod kątem widzenia osiemnastu lat kompozytora możemy dzisiaj patrzeć na sympatyczne w każdym razie dzieło Chopina. Może najlepszym wyrazem jego talentu jest w tem triu rondowy finał z tematem, przypominającym nieco temat finału koncertu *E-moll* i nawet w pokrewny sposób przeprowadzonym. Dla muzyki polskiej, w której rodzaj utworów komnatowych nie był dotychczas uprawiany, oznaczało to trio, jak wogóle wszystko co Chopin tworzył, datę epokową. Przez długie lata nie miała polska twórczość muzyczna danych do postawienia obok tego tria żadnej innej podobnie poważnie założonej kompozycji, gdyż ani młodzieńcze kwartety Moniuszki, ani utwory Dobrzyńskiego nie zasługiwały na ten zaszczyt.

Szereg kompozycyj komnatowych Chopina zamyka sonata na fortepian i wiolonczelę *G-moll* op. 65. Jest to ostatnie dzieło wydane za życia kompozytora, w październiku 1847-go roku i jedna z ostatnich kompozycyj jakie Chopin napisał. Niecks zastosował do niej w całej rozciągłości zdanie Liszta o kompozycjach Chopina w wielkich formach, poszedł jednak znacznie dalej od niego w swojem zapatrywaniu na to dzieło, w którem zauważył nic innego jak tylko „wysiłek, bolesny wysiłek". Wedle Niecksa jest pierwszy i ostatni ustęp sonaty niekończącem się polem chwastów z rozsianemi tu i ówdzie małemi kwiatkami. „Części środkowe, scherzo i andante nie wznoszą się do godności sonaty i grzeszą brakiem wykwintności, szczególnie ustęp powolny, dialog w rodzaju nokturnu pomiędzy oboma instrumentami. Co się tyczy piękności, n. p. pierwszy temat pierwszej części, początkowe takty scherza, część andanta i t. d. to są to tylko zaczątki, źródła, zatracające się rychło w pustyni"... W zdaniach tych złożył Niecks dowód niezrozumienia, zarówno

w twórczości Chopina jak wogóle w historji twórczości muzycznej wieczystego prawa ewolucji. Niecks uznawał Chopina tylko do pewnej granicy stylu muzycznego, odpowiadającej jego własnym psychicznym warunkom rozumienia muzyki. Tymczasem w ostatnim okresie twórczości Chopina dokonywał się rozwój czynników składni po linji, zaznaczonej stylem czwartej ballady i barkaroli. Sonata wiolonczelowa jest dalszym etapem na tej drodze rozwoju środków technicznych kompozycji Chopina. Mamy w niej do czynienia z nowym stylem chopinowskim, pełnym świeżych pomysłów, z odmienną niż w przeważającej ilości dzieł Chopina tendencją artystyczną, co wszystko Niecks wziął za dowód zupełnego wyczerpania się zasobów inwencji Chopina i za bolesny wysiłek, jakby przeciwko naturze. Niezawodnie, gdyby Niecks był zauważył, że sonacie tej obcym jest duch romantyzmu, może już łatwiej byłoby mu zorjentować się, na jakich zasadach artystycznych oparł Chopin kompozycję tego utworu. Z łatwością jednak mógł Niecks stwierdzić, że technika pisania na wiolonczelę i technika wolnego (nieimitacyjnego) kontrapunktu wzrosła u Chopina w porównaniu z młodzieńczym polonezem i triem w ogromnym stopniu. Tu głos wiolonczeli stał się zupełnie samodzielnym i możliwości wirtuozyjne zostały z instrumentu bardzo wyzyskane. Valetta zarzuca nawet sonacie niesprawiedliwość w rozdziale ról obu instrumentów, mówiąc, że wiolonczela została potraktowana w zanadto wyróżniający sposób. Niema jednak mowy o tem, gdyż part fortepianowy, jeżeli chodzi o ilość dźwięku i wirtuozyjną efektowność, bynajmniej nie ma roli drugorzędnej wobec wiolonczeli i należy sam przez się, szczególnie w części pierwszej i czwartej, do najtrudniejszych i w całej pełni świetnych utworów Chopina. Te dwie części zewnętrzne sonaty przedstawiają nowoczesny zupełnie typ kompozycji komnatowej. W stosunku do zakresu pomysłów harmonicznych sonaty Chopina muzyka komnatowa Brahmsa przedstawia się jako ogniwo w historji muzyki nie późniejsze lecz wcześniejsze. Dzieło Chopina jest zaledwie o jeden krok rozwojowy oddalone od tego poziomu, na jakim muzykę komnatową zastał wiek dwudziesty. Dzisiaj więc dopiero możemy ocenić w całej pełni historyczne znaczenie tej sonaty. Gdyby natura pozwoliła Chopinowi żyć dłużej o kilkanaście bodaj lat i gdyby życie jego było wypełnione twórczością, niezawodnie kompozycje jego byłyby zakreśliły tę linję ewolucji wszystkich środków muzycznych, które zostały osiągnięte długą pracą dwóch następnych pokoleń.

Ostatnie z wydanych przez Fontanę dzieł Chopina opus, 74, obejmuje siedemnaście pieśni. Za życia mistrza nie ukazała się ani jedna z nich drukiem. Daty ich powstania nie są całkiem pewne. Niecks twierdzi, że najwcześniejsze sięgają roku 1824-go; Fontana podał okres pisania ich na lata 1832 do 1844, natomiast w wydaniu tych pieśni u Schlesingera i Haslingera znajdujemy jako datę pierwszych pieśni rok 1829-ty. Siedem pieśni, mianowicie: 1) *Gdzie lubi?* 2) *Do M.* 3) *Hulanka*, 4) *Czary*, 5) *Poseł*, 6) *Życzenie* i 7) *Wojak* wpisał Chopin do *sztambucha* panny Emilji Elsnerównej, córki Józefa. Mógł zrobić to najpóźniej do końca października 1830-go r. (*Z papierów po Elsnerze* 1769—1854, wydał Ferdynand Hoesick, 1901.) Pieśniarstwo polskie przedstawiało się w czasie, kiedy Chopin zaczął pisać pieśni, bardzo skromnie, zarówno pod względem ilościowym, jak jakościowym. Stan ten trwał bez zmiany aż do czasu ukazania się pierwszych pieśni Moniuszki w Berlinie w r. 1838-ym, względnie do wydania pierwszego jego „Śpiewnika domowego". Gdyby pieśni Chopina ukazały się wcześniej od utworów Moniuszki, musiałby im przypaść w udziale tytuł zjawiska epokowego na tem polu muzyki polskiej. Ale w roku 1855-ym nikt nie mógł już przypisać im takiego znaczenia.

W każdym razie Chopin, próbując sił swoich jako pieśniarz w roku 1829-ym czy 1830-ym, okazał się prawie taksamo oryginalnym i subtelnym artystą, jak we wszystkich innych uprawianych przez siebie rodzajach. Pierwsze jego pieśni były w porównaniu z romansami i piosenkami n. p. Kurpińskiego, Elsnera

Kaszewskiego czy Kratzera świeżemi, pysznie rozwiniętemi i wonnemi kwiatami wobec sztucznych róż z bibułki. Wychodziły one także zwycięsko z porównania ze strofkowemi pieśniami Schuberta o ludowem zabarwieniu i akordowym akompanjamencie. Takiej, nie innej formy, wymagały dla siebie teksty najwcześniejszych zapewne pieśni Chopina: „Życzenia“ i „Hulanki“ Stefana Witwickiego. Czujemy instynktownie, że lektura tych wierszy wywołała w Chopinie automatycznie refleks inwencji melodyjnej razem z tłem harmonicznem akompanjamentu. W Życzeniu zespala się ośmiotaktowy wstęp z cudownie naturalnym rysunkiem melodji śpiewu w idealną całość. Między wydaniem Fontany a redakcją pieśni w pamiętniku Marji Wodzińskiej i formą jej podaną w facsimile rękopisu Chopina w „Niewydanych dotychczas pamiątkach po Chopinie“ Mieczysława Karłowicza zachodzą zmiany w rytmice motywów wstępu i tonacji. Pochodzą one pewnie stąd, że po napisaniu pieśni w pamiętniku i odpisie facsimilowanym w „Pamiątkach“ Chopin, z pamięci, po kilku lub i kilkunastu latach sporządził rękopis, z którego później korzystał do wydania jej Fontana. Proces powstawania tych pieśni opisał Fontana w przedmowie do wydawnictwa pośmiertnego utworów Chopina. Wedle słów jego były to improwizacje, w których Chopin, mając przed oczyma tekst poezji śpiewał słowa, akompanjując na fortepianie. Być może, że Chopin powtarzał częściej w ten sam sposób te pieśni, powstałe w „chwilach serdecznego wylania“, lecz mimo próśb świadków tych improwizacyj pieśniarskich, nie spisywał ich. Ilość tych pieśni byłaby więc pewnie znacznie większa od istniejących. Szkoda jeszcze, że Fontana nie zapisał do jakich tekstów Chopin dorabiał w ten sposób muzykę.

Improwizacyjny charakter tych pierwszych pieśni Chopina zdradza ich taneczna rytmika. Walczykowo-mazurkową jest ona w „Życzeniu“. W „Hulance“ zaś uderzył Chopin w nutę dziarskiego mazura, który jest naturalną funkcją muzyczną tego

obrazka rodzajowego. Melodja ludowa w postludjum opiera się tu o skalę lidyjską.

W stylu romansowym utrzymana jest trzecia z tych najwcześniejszych „piosenek sielskich“ Chopina: „Gdzie lubi“ do słów Witwickiego. Zaledwie w jednem miejscu (przy słowach „lubi gdzie niebieskie oko“ i t. d.) natrafiamy w niej na motywy ludowe. Zresztą charakter jej zbliża się do typu półartystycznej pieśni, mającej w sobie coś z tonu gawędziarskiego, uwydatniającego się szczególnie w zakończeniu opóźnieniem sekundy przed toniką; w manierę tę popadał jeszcze i Moniuszko.

Mniej szczęśliwie od Życzenia i Hulanki wypadła pieśń „Precz z moich oczu“ do słów Mickiewicza, napisana prawdopodobnie w r. 1830-tym. Jej syllabiczna i poprawnie deklamowana melodja jest tylko cieniem rzuconym przez tekst na sferę dźwiękową, ma zaś w sobie mało samodzielności muzycznego utworu.

Marsowe efekty w preludjum i zakończeniu harmonizują szczęśliwie z męskim tonem „piosenki sielskiej“ do tekstu Witwickiego: „Wojak“ z r. 1830-go. Przy całej prostocie melodyjnego wątku potrafił Chopin znakomicie stopniować wokalną efektowność tej śpiewki.

Pełną subtelnego wdzięku epoki biedermeyerowskiej jest „Piosnka litewska“ do słów Witwickiego z r. 1831-go. Nie doszukamy się w niej pewnie ducha muzyki litewskiej, za to w czterotaktowem interludjum miłe wrażenie wywołuje mazurkowy temacik.

W roku 1831-ym powstała najdłuższa rozmiarami i przesiąknięta ogromem patrjotycznego bólu pieśń „Leci liście z drzewa“, ujmująca w rapsodycznej formie kilka różnych nastrojów i kontrastycznych tematów. Ustęp środkowy pieśni ma szczególnie ponury koloryt i rozdzierający wyraz. Utrzymuje się w nim melodja przez szesnaście taktów na nucie *es*, poparta przez nieubłaganie monotonne oktawy prawej ręki, pod któremi bas prowadzi motywy, tchnące grozą i żałobą. Chociaż Chopin z rozdartej cierpieniem patrjotycznem duszy wyśpiewał znacznie doskonal-

sze pod względem artystycznym poematy muzyczne, których krwawy żar bucha po dziś dzień z niezmniejszoną siłą, ta pieśń zapłonęła jak gromnica woskowa na ołtarzu bohaterstwa i męczeństwa polskiego z roku 1831-go. Czytankowy styl tej poezji i jej pozytywistyczne wskazania końcowe nie mogły sprzyjać inwencji tak wysubtelnionego umysłu artystycznego jak Chopin.

Początkowe słowa piosenki sielskiej Witwickiego p. t. „Narzeczony“ wpłynęły na impresjonistyczny charakter muzyki Chopina. Ośmiotaktowy wstęp jest realistyczną ilustracją wiatru, który zaszumiał między krzewami. Wrażenie to wywołał Chopin unisonowym pasażem obu rąk prowadzonym chromatycznie w górę i w dół. Nie można twierdzić, żeby środki takie w zastosowaniu do tych samych celów ilustracyjnych nie były znane. Chopin przerwał nagle z rozpoczęciem śpiewu ten wątek malarstwa muzycznego i oparł śpiew o niejednolicie przeprowadzony akompanjament, ażeby dopiero po zakończeniu każdej strofki wrócić do motywu ilustracyjnego preludjum. Wskutek tego pieśń przedstawia nieorganicznie skomponowaną całość. Śpiew, strofkowy (czternaście taktów w strofce) jest utrzymany w tonie ludowym. Utwór ten nasuwa pytanie czy Chopin znał pieśni Schuberta? Jeżeli je znał, to nie wyciągnął z nich wniosków o istocie pieśni artystycznej w takim rodzaju jak ta pieśń. Napisał ją Chopin w r. 1831-ym.

Ludowa nuta i forma, strofkowa, panuje także w piosence „Poseł“ (zwróconej do jaskółki), napisanej przed rokiem 1830. Strofkową w istocie, tylko z drobnemi odmianami w motywach jest ostatnia także pieśń, pochodząca z 1831-go roku, mianowicie „Smutna rzeka“, także do słów Witwickiego.

Po niezmiernie szczęśliwych pierwszych próbach pieśniarskich Chopina (dzięki trafnemu doborowi tekstu i instyktownemu odczuciu właściwego dla nich stylu) genjusz Chopina nie zaznaczył w pieśniach, pisanych o kilka lat później żadnego rozwoju w granicach tej formy. Chopin za mało uwagi poświęcał pieśni, ażeby zadać sobie trud przemyślenia artystycznych zasad pieśni.

Dlatego i w późniejszych pieśniach Chopina znajdujemy te same środki techniczne co w początkowych, mianowicie stale prymitywny akompanjament i strofkową przeważnie formę i niejeden błąd deklamacyjny. Otwierająca drugi okres pieśniarski Chopina pieśń do słów Mickiewicza „Moja pieszczotka“ jest w granicach tych środków utworem wysoce udatnym, odznaczającym się wielką wartością inwencji melodyjnej. Wdzięk tej pieśni jest nieporównany. Pieśń tę napisał Chopin w r. 1837-ym. W następnym roku wydał Moniuszko jako jedną z trzech swoich pierwszych pieśni „Moją pieszczotkę“. W wydanej w r. 1921-ym monografji o Moniuszce czytamy na str. 28-ej: „dwie tak odmienne indywidualności jak Chopin i Moniuszko wyraziły muzycznie poezje Mickiewicza w odmienny sposób... Ściśle formalnie biorąc, należy pieśni Moniuszki oddać pierwszeństwo przed pieśnią Chopina, który jednakże znacznie silniej umiał uwydatnić erotyczny charakter zakończenia pieśni, podniecając przy słowie „całować“ bardzo intenzywnie wyraz muzyczny, podczas kiedy u Moniuszki melodja tego miejsca ma tendencję gaśnięcia“.

Następna także, w roku 1838-ym napisana pieśń Chopina, „Wiosna“, do tekstu Witwickiego, prowadzi do porównania z Moniuszką, którego pieśń do tych samych słów znajduje się w piątym Śpiewniku domowym. Jest to jedna z najcenniejszych pereł liryki Moniuszki i całego pieśniarstwa polskiego. Ogromna, a niepospolitem pięknem i niezmiernie trafnem uchwyceniem nastroju poezji podyktowana popularność „Wiosny“ Moniuszki zatrzymała w cieniu „Wiosnę“ Chopina. Melancholijna jej nuta w pierwszej połowie każdej strofki nie trafiła do przekonania wykonawców i słuchaczy polskich.

Małe warunki utrzymania się przy życiu, zwłaszcza wobec cenniejszych pieśni Moniuszki, miały także dwie dalsze pieśni Chopina do wierszy Bohdana Zaleskiego: „Śliczny chłopiec“ z r. 1841-go i dumkowa pieśń „Dwojaki koniec“ z r. 1845. Lepiej za to wypadła druga dumka Zaleskiego „Niema czego trzeba“ (Mgła mi do oczu zawiewa z łona).

Wspominając już tylko o istnieniu pieśni „Czary“ (z r. 1829 do 1830 do słów Witwickiego) z pamiętnika panny Elsner i zawartej w pamiętniku Marji Wodzińskiej, (który wydany został techniką facsimilową staraniem pani Kornelji Parnasowej) i „Pierścienia“ z r. 1841-go (słowa Witwickiego), mamy do podkreślenia ostatnią pieśń Chopina „Melodja“ z r. 1847-go do słów Krasińskiego (Z gór gdzie dźwigali strasznych krzyżów brzemię), w której głęboki wyraz psuje wadliwa deklamacja.

Pieśniarski plon twórczości Chopina, udostępniony nam w nieautoryzowanem wydawnictwie (pośmiertnem) przedstawia zbyt małe znaczenie wobec potęgi i nieśmiertelnej wspaniałości genjuszu Chopina, ażeby mógł w jakimś stopniu wpłynąć na stosunek sztuki Chopina do polskiej i ogólnej kultury muzycznej i na stanowisko jego w historji muzyki. Chopin nie przykładał do pieśni swoich żadnej wagi, zrazu jakby przeczuwając, że komu innemu przypadnie w udziale misja wielkiego budowniczego liryki polskiej. Miał nawet czas przekonać się o tem po pierwszych Śpiewnikach domowych Moniuszki, które może dotarły do jego rąk, lub choćby z wiadomości, jakie one w kraju wywarły wrażenie, gdyż o tem musiał być powiadomiony. Odnosząc się do pieśni Chopina z całym pietyzmem, jako do tworów jego wielkiego ducha, nie możemy jednakże oceniać ich w sposób egzaltowany i żądać, ażeby w życiu muzycznem zajmowały miejsce, jakiego nie mają danych zajmować. Jeżeli i tak na siedemnaście jego pieśni kilka (pięć do sześciu) należy do repertuaru koncertowego, to procent ten jest znacznie korzystniejszym od procentu wykonywanych pieśni Schuberta, Schumanna lub Moniuszki, wobec setek ich utworów. W szeregu kompozytorów, których nazwiska mają w historji pieśni dziewiętnastego wieku osobne karty, jak: Schubert, Schumann, Franz, Liszt, Moniuszko, Brahms, Wolff, niema równego miejsca dla Chopina-pieśniarza. Jego miejsce znajduje się na innych kartach historji muzyki i tylko złotemi głoskami nazwisko jego tam jest zapisane.

Wzmianka bodaj należy się rzeczom znajdującym się na marginesie twórczości Chopina i drobiazgom przygodnie pisanym. W r. 1833-im wydał Chopin razem z wiolonczelistą A. Franchomme'm *Grand Duo Concertant* na fortepian i wiolonczelę na tematach z opery Meyerbeera „Robert djabeł“. W roku 1841-ym powstały warjacje p. t. „*Hexaméron: Grandes Variations de bravoure sur la Marche des „Puritains“ de Bellini, composées... par M. M. Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny et Chopin*“. Utworem Chopina jest tu szósta warjacja, *largo E-dur*. Z rozsianych po różnych albumach i pamiętnikach drobiazgów niektóre zostały wydane. Kilkunastotaktową myśl w rodzaju nokturnowym zapisał Chopin w r. 1843 w albumie hr. Anny Szeremetjewowej. Ta „*Feuille d'Album*“ w *E-dur* została wydana nakładem komitetu budowy pomnika Chopina w Warszawie. Z pamiętnika rodziny Katylów (emigracja w Paryżu) wydał krótki fragment utworu dr. Stanisław Lam w numerze Słowa Polskiego we Lwowie na stulecie urodzin Chopina w r. 1910-tym. Wreszcie w r. 1918-tym wydało pismo artystyczne *Pages d'Art* w Genewie (później firma Henn w Genewie i Rossignol w Paryżu) preludjum Chopina, napisane w r. 1834-tym dnia 10 lipca w Paryżu i poświęcone Piotrowi Wolffowi, pianiście, który w roku następnym został profesorem wyższych klas fortepianu w konserwatorjum w Genewie (gdzie kolegował z Lisztem). Wolff nie widział potrzeby wydania tego utworu po śmierci Chopina, którego przeżył o blisko trzydzieści lat. Saint-Saëns niecałkiem zaufał autentyczności tego utworu, pisząc o niem temi słowami: „preludjum to jest ładne, ale nie przedstawia wielkiego interesu; mógłby je napisać także jakiś inny utalentowany kompozytor, genjuszu nie wyczuwa się w niem“. (Patrz Edward Ganche: *Dans le Souvenir de Fr. Chopin* 1925).

X

PRÓBY SYNTEZY STYLU CHOPINA I ZNACZENIE JEGO SZTUKI W HISTORJI MUZYKI NOWOCZESNEJ.

Styl — to człowiek! Omówienie, zdefinjowanie słowami jakiegokolwiek dzieła muzycznego jest rzeczą niewątpliwie trudną. Problemem, czasami wprost niemożliwym do rozwiązania, jest określenie stylu artystycznego genjalnego twórcy. Nie wolno przy tem zapominać, że każda definicja kryje w sobie niebezpieczeństwo nieścisłości. W wypadku Chopina problem ten osiąga najwyższy stopień trudności. Nie pomylimy się, twierdząc, że jest on nawet wyższy niż przy syntezie sztuki Bacha, Mozarta lub Beethovena, w których dziełach przychodzi znacznie większa ilość identycznych czynników melodjotwórczych, rytmicznych, harmonicznych i kontrapunktycznych w rozmaitem ustosunkowaniu, niż w kompozycjach Chopina, gdzie — po za częstotliwością tych samych zjawisk rytmicznych w formach tanecznych — mamy do czynienia z nieprzerwanym prądem nowych ciągle elementów. Wyodrębniając w szczegółowej analizie każdy z poszczególnych czynników tworzywa muzycznego utworów Chopina, nie możemy rezultatów badania naszego wyrazić w jednym wzorze uniwersalnym, lecz musimy przedstawić wszystkie w danem kole zaobserwowane zjawiska.

Ażeby dać pojęcie po jakiej drodze szła ewolucja usiłowań stworzenia syntetycznego poglądu na styl muzyki Chopina, względnie na jego składowe części, przytoczę kilka prób z różnych czasów i pod różnym kątem robionych.

Zaraz po śmierci Chopina, w r. 1849-tym wyraził Józef Sikorski w następujący sposób pogląd swój na harmonję w dziełach Chopina: „harmonja Chopina to służy melodji to ją wspiera, to obwija opiekuńczem ramieniem; to się z nią pieści, ówdzie ją przejmuje, po swych obwodzi obszarach, indziej ją

wyjaśnia, lub w innem okazuje świetle, miejscami ją przygłusza, budząc niebawem z letargu. Harmonja Chopina posiada szlachetność i siłę, głębokość i czynność, śmiałość i inne przymioty w tak wygórowanym stopniu, jak je począwszy od Bacha, z wyjątkiem Beethovena rzadko kto rozwinął". Ten bardzo poetyczny pogląd jest także niesprawiedliwy w ostatniem swojem twierdzeniu. Stopień, jaki osiągnął genjusz Chopina na polu pomysłów harmonicznych, był nietylko po za Beethovenem rzadki w muzyce do r. 1849-go, ale nieznany — włącznie z samym Beethovenem.

Rola pierwszego znakomitego i rzeczowego komentatora harmoniki Chopina przypadła w udziale Drowi F. P. hr. Laurencinowi, który w r. 1861-ym wydał niewielką ale nieporównanie bystrą inteligencją odznaczającą się broszurę p. t. „*Die Harmonik der Neuzeit*". Zdania, poświęcone w niej harmonji Chopina mają pełną wartość jeszcze w naszych czasach. (Na pracę tę pierwszy zwróciłem uwagę chopinografji polskiej w artykułach jubileuszowych o Chopinie ogłaszanych w r. 1910-tym). Laurencin mówi, że: „Chopin był pierwszym, który w zwięzłych formach swoich mazurków, nokturnów i polonezów potrafił przedstawić cały świat myśli i uczuć, jaki objawił się ucieleśnionym słownie genjuszem jużto filozofującego już też poetyzującego młodo-hegeljanizmu w bezpośrednim uroku życia... Ludzie przeciętni, do których i ja się zaliczam, mówią o nim mniej więcej tak: bezwątpienia jest Chopin przedewszystkiem w tworzeniu wymienionych wyżej zwięzłych form, jednym z najwybitniejszych umysłów swojego rodzaju i wszystkich czasów. Jest on, ażeby powiedzieć za Brunonem Bauerem „*ein Eigener*". Cały człowiek tonów, jakim go widzimy, jest on jedną z najgenjalniejszych natur wyjątkowych, jakie kiedykolwiek wystąpiły na widowni historji i życia. Ażeby ograniczyć się przedewszystkiem do harmonji, to opiera się ona na dwóch jaskrawo przeciwstawionych sobie, lecz mimo to zupełnie z sobą pogodzonych podstawach. Jedna leży w sferze starych tonacyj kościelnych, druga

natomiast w możliwie odgraniczonej od niej chromatyce i enharmonji. W związku z pierwszą z wymienionych cech uderza nas, ludzi nowożytnych, u Chopina często dziwnie brzmiące użycie t. zw. nuty prowadzącej i wszystkich wynikających z jej istoty akordów. Melodyka Chopina, która — ściśle biorąc — nie należy tutaj, jest — jeżeli dokładnie badamy — jużto dorycka, już frygijska, lidyjska, mixolidyjska, eolska, lub też przedziwnie powabnym tworem mieszanym tych tonacyj, które posiwiały w służbie starego kościoła i sztuki. Bardzo rzadko uderza ona w joński ton kościelny. Kiedy się to jednak zdarza, to bardzo rychło go porzuca. Z drugiej strony przeskakuje Chopin z niezwykłą śmiałością z tonacyj krzyżykowych do tonacyj z bemolami. Nie robi tego jednak w sposób przejęty od dawnych czasów, ale na swój własny sposób, który musi się słyszeć, ażeby pojąć w całości jego częstokroć cudowny urok. Kiedy się oczekuje akordu twardego, to u Chopina nastąpi napewno akord miękki lub akord zmniejszony. Ten ostatni wprowadza Chopin bardzo często nawet w najściślejszym związku z jasno wyrażonym akordem durowym. O t. zw. opóźnieniach albo cofniętych następstwach akordów, o kadencjach zwodniczych, o długooddechowych, przeważnie nawet nieprzygotowanych postępach dyssonansowych nie można mówić u Chopina jako o wyjątkach, ale jako o regule. A kiedy nareszcie rozwiąże ten długo ciągnący się węzeł, to sposób jego rozwikłania nie jest z pewnością taki jakiego oczekiwało ucho. Jest on albo długo rozciągniętym punktem organowym, z piętrzącym się nad nim wałem uprzedzeń, synkop, powstrzymań, cofnięć, albo jakkolwiek inaczej mogą się nazywać te ciężkie westchnienia i krwią przepojone łzy nieustannie podnieconej duszy, albo jest trójdźwiękiem *par dépit*. Chopin jest, ażeby się tak wyrazić, nieustannie brzmiącą zwodniczością, *inganno*. Jest on jednym z tych, którzy nigdy nie mogą się wyczerpać i stanąć wobec próżni. Muza jego jest najszersza i najbardziej samorodna zarazem, jaka kiedykolwiek nastręczyła się do badania artystycznego. Wprost niemożliwością jest stwo-

rzenie ogólnego prawidła dla wszystkiego co pochodzi z jego harmoniki. Chopin jest muzycznym progonem wszystkich dotychczasowych progonów. Rozszerzył on nieskończenie pole harmonji. Z darów jego da się wykorzystać dla praktyki muzycznej niezmiernie wiele, ale umiejętność nie może z nich niczego wywnioskować..."

Tego stopnia rzeczowości, na jakim stanęła wobec Chopina rozprawa Laurencina nietylko nie przekroczono przez długie lata w ogólnej chopinografji, ale pozostano za nim daleko w tyle. Także i syntetyczne prace z zakresu historji muzyki z drugiej połowy XIX-go w. nie mogły poszczycić się ani trafnem ustawieniem sztuki Chopina w szeregu innych faktów muzycznych stulecia, ani fachowością analizy. Weźmy dla przykładu dzieło Wilhelma Langhansa *Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19 Jahrhunderts* (z r. 1887-go), stanowiące uzupełnienie epokowej historji muzyki W. Ambros'a. Ustęp poświęcony tu Chopinowi (t. II. str. 440 i d.) ogranicza się do szkicu biograficznego i do kilku zdań charakterystyki jego sztuki. Zaczynają go następujące uwagi: „osobistość artystyczna Chopina była dość wybitna, ażeby działać daleko poza granicami jego specjalności. Styka się on z Lisztem na tem polu, że sztuka jego wykazuje ten międzynarodowy charakter, który poznaliśmy jako szczególną cechę muzycznej romantyki Francji: jako syn Francuza i Polki zjednoczył on w sobie genjusz tych obydwóch narodów"... Następnie zacytowawszy kilka zdań Liszta i Heine'go o Chopinie uznał Langhans, że zadanie jego jako historyka zostało w odniesieniu do tej kwestji załatwione.

Pomijając prace popularne z końca XIX-go wieku przejdźmy teraz do potężnego tomu H. Riemanna *Geschichte der Musik seit Beethoven* (1901), gdzie znakomity polihistor muzyczny doszedł do następującego, dość skromnego ujęcia sztuki Chopina: „dokładna analiza dzieł Chopina wykazuje nadzwyczajnie spotęgowane wyrafinowanie figuracyjnego wyposażenia jego idej melodyjnych i niezwykłe bogactwo harmonicznego i rytmi-

cznego ukształtowania. Wielka ilość najdelikatniejszych efektów kryje się w prowadzeniu jego głosów środkowych i basów... Widocznym jest u Chopina wpływ pilnie na początku wieku XIX-go uprawianej sztuki warjacyjnej. Podobnie jak Beethoven jest Chopin wybitnym mistrzem w wykorzystaniu różnych efektów pauzy". Do tych niezmiernie powierzchownych spostrzeżeń nie dodał Riemann niczego nowego na temat Chopina w *Handbuch der Musikgeschichte* (t. II, część trzecia, str, 233, r. 1913). Problemem, jaki tu niepokoił Riemanna, było: gdzie zaliczyć Chopina. „Do Niemców nie możemy go naturalnie zaliczyć... nie można także uledz pokusie sprzągnięcia go z Lisztem, albo tem mniej z Fieldem"... Nic innego więc nie pozostało Riemannowi, jak postawić go obok Mendelssohna i Schumanna, gdyż był bardziej sentymentalny i elegijny od pierwszego i pewnie nie mniej fantastyczny i egzaltowany niż Schumann. Na tem kończy się istotna charakterystyka Chopina w dziele Riemanna i pojawia się po niej następujące twierdzenie historyczne: „całkiem pewnie jest Chopin także prawdziwym lirykiem romantycznym, który szczególnie w swoich preludjach, nokturnach, balladach i scherzach uderza w tony, które z trudnością tylko można odłączyć od tych, jakie uznano za specyficznie niemieckie". F. P. Laurencin stwierdzał w r. 1861-ym w przytoczonej pracy (str. 20), że „pierwsza epoka twórczości Schumanna, mniej więcej do opus 30 jest tak dalece zapłodniona wpływem Chopina, że z całem uprawnieniem można powiedzieć: gdyby Chopin nie wystąpił, to pierwsze utwory Schumanna nie byłyby nigdy zobaczyły formy artystycznej".

Niezmiernie korzystnie przedstawia się to, co o sztuce Chopina powiedział syntetycznie R. M. Breithaupt w cennem studjum p. t. *Die Natürliche Klaviertechnik* (str. 219, r. 1905). Na uznanie zasługują bardzo trafne sądy o Chopinie w *Geschichte der Musik* Dra R. Batki i prof. dra W. Nagla (Stutgart t. III, str. 319 i d.). Wyborny zaś skrót twórczości Chopina i przedstawienie stylu jego dzieł podał prof. dr. Józef Reiss w dłuższym rozdziale poświęconym Chopinowi w swojej prawdziwie cennej Historji muzyki (wyd. drugie str. 398—415).

Dość późno przeszły przykłady harmoniczne z muzyki Chopina do podręczników teoretycznych. Jedną z pierwszych książek, opierających znaczną część cytatów praktycznych na kompozycjach Chopina, jest wydana w r. 1887 *Harmonie- und Modulationslehre* Bernharda Ziehn'a. W r. 1903-cim nastąpił podręcznik Johannes'a Schreyer'a *Von Bach bis Wagner*, przerobiony w r. 1905-tym na *Harmonielehre*, w których analizy frapujących przykładów harmonji Chopina zajmują wiele miejsca. Z dalszych, uwzględniających w poważny sposób Chopina jako harmonistę, wymienimy: *Neue musikalische Theorien und Phantasien — von einem Künstler*, (Dr. Heinrich Schenker) I, *Harmonielehre* (1906), Rudolfa Louis'a i Ludwika Thuille'go: *Harmonielehre* (kilka wydań od r. 1907-go), dra Józefa Reissa: *Harmonja* (1923, z wielką ilością przykładów) i A. Eaglefielda Hull'a: *Modern Harmony. Its Explanation and Application.*

Rzecz jasna, że nie mamy zamiaru dawać przeglądu wszystkich prób syntezy sztuki Chopina i wykazu uwzględniających jego dzieła podręczników.

Jasnego i zupełnie skończonego obrazu harmonji Chopina napróżno oczekiwaliśmy po ogromnym tomie Prof. dra Ernsta Kurtha *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's Tristan* (1920).

Punkt zwrotny w egzegetyce muzyki Chopina w literaturze muzykologicznej stanowi epokowe, lecz niestety bardzo mało znane, dzieło Lucien Bourguès'a i Alexandre Denéréaz'a *La Musique et la Vie Intérieure (Essai d' une histoire psychologique de l'art musical*, Paris—Lausanne 1921, str. 586). Jednym z najcenniejszych rozdziałów tej imponującej księgi jest kilkunastostronicowa rozprawa o muzyce Chopina. Analiza wychodzi tu z innych założeń i posługuje się odmiennemi środkami niż to ma miejsce w podręcznikach do nauki kompozycji

i zbliża do zrozumienia procesu twórczego Chopina bardziej od metody planimetrycznego formizmu. Punktem wyjścia w tej analizie jest uchwycenie elementów energji, ruchu, jako zasadniczych wartości tworzenia się myśli muzycznej. Metoda ta jest do pewnego stopnia pokrewna metodzie Ernsta Kurtha, przedstawionej w jego *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Ustępy tego studjum zajmują się następującemi fenomenami muzyki Chopina: *continuité* (ciągłość), *allure pendulaire* (chód wahadłowy), *puissance de propulsion* (możność rozpędu), *variété affective* (rozmaitość uczuciowa), *aérienneté harmonique* (przejrzystość harmoniczna), *chatoyance* (migotliwość), *vibrance pentaphone* (wibracja pentafoniczna). Metoda ta nie neguje prawa istnienia analizy ściśle formistycznej ani komentarzy, wychodzących ze źródeł wzruszeniowych. Harmonijne posługiwanie się niemi wszystkiemi może doprowadzić do głębszego i plastyczniejszego poznania istoty dzieł Chopina.

Względnie najłatwiejszem zadaniem w syntetycznem przedstawieniu stylu muzyki Chopina było stwierdzenie innowacyj jej mechanizmu klawiszowego w stosunku do stanu literatury fortepianowej przed Chopinem. Sprawę tę wyświetlił wystarczająco już Franciszek Liszt w swojem — zresztą zupełnie niefachowem — studjum o Chopinie.

Dawno także zauważono czystość stylu Chopina, wyrażającą się w utrzymywaniu w kompozycjach obranej na początku ilości głosów, pomimo homofonicznej natury jego utworów. Zjawisko to, nieodłączne zresztą od pojęcia doskonałości dzieła muzycznego i twórczości na miarę genjusza, zwykło się przypisywać wpływowi J. S. Bacha, dla którego Chopin miał podziw równie wielki jak dla Mozarta. Mimo to Chopin nigdy nie czuł się niewolnikiem liczby i stosownie do swoich zamierzeń artystycznych, stosownie do stopnia ekspresji w danym ustępie utworu powiększał lub redukował zespół głosów, zarówno pod względem ściśle harmonicznym, wertykalnym, jak linearnym. Postępował w tym kierunku jak świadomy swoich celów kompozytor symfoniczny, jak budowniczy partytury orkiestralnej, kombinujący w przenajróżniejszy sposób głosy instrumentów. Ta strona stylu Chopina wiąże się ściśle z kwestją dynamiki i barwności jego muzyki. Na tym punkcie był Chopin odkrywcą nieznanych przedtem w zakresie fortepianu środków. Mechanizmem dawnego *clavecin'u* uzyskiwana polichromja kompozycyj XVIII-go wieku ustąpiła miejsca jednobarwności techniki fortepianu młotkowego. Po za efektem przesunięcia klawiatury pedałem na *una corda*, pianiści na początku wieku XIX-go nie przeczuwali jeszcze ile barw zasadniczych i ich odcieni kryje się w fortepianie. Barwy te wyczarowała z fortepianu dopiero muzyka Chopina. Są one zaklęte w utworach jego i występują na powierzchnię ich zawsze w wykonaniu, trzymającem się wskazówek dynamicznych. Nie są one rzeczą przypadku, lecz prostą konsekwencją praw fizycznych, a zależne są od przyczyn natury mechanicznej i akustycznej. Nie badając sprawy w pracowni fizycznej, wyczuł Chopin znakomicie różnicę dźwięku wywołanego uderzeniem klawisza białego a czarnego, mianowicie różnicę barwy dźwięku. Łatwo to sprawdzić, jeżeli gra się tonalnie harmonizowany utwór w *C-dur* na fortepianie strojonym normalnie i w *Cis-dur* na fortepianie strojonym o pół tonu niżej. Różnica w absolutnej wysokości daje się mniej odczuć niż różnica w barwie dźwięku. Pomysły Chopina przyoblekały się już w sferze idej w barwy, które w realizacji dźwiękowej przybierały powłokę odnośnej tonacji, tak dobranej, ażeby mechanizm uderzania w pewną ilość białych i pewną ilość czarnych klawiszów wytworzył właściwą barwę muzyczną. Źródłami zaś natury akustycznej tej barwności muzyki Chopina są w równym niemal rzędzie z tonami, uwidocznionemi w nutach, tony kombinacyjne i szeregi alikwotów, które wibrujące na pedale harmonje i melodje utworów Chopina powodują do brzmienia. Na barwność muzyki Chopina kładzie chopinologja ogromny nacisk. Ścisłe, fizyczno-matematyczne przedstawienie tego tematu na kilku bodaj przykładach dzieł Chopina, wy-

jaśniłoby kwestję tę w pożądany sposób. Tkwiąca w kompozycjach Chopina barwność, której skala zdaje się być nieskończona, jak z jednej strony jest punktem honoru i przedmiotem ambicji artystycznej pianistów nowoczesnych, tak z drugiej natchnęła kompozytorów epok późniejszych do skoncentrowania ich twórczych wysiłków w kierunku barwnych przedewszystkiem efektów dźwiękowych. W niej miała swój początek szkoła muzycznych impresjonistów francuskich z Klaudjuszem Debussy'm na czele. Barwność ta doprowadziła wreszcie — niezmiernie intenzywnie odczuwającego jej istotę — pianistę węgierskiego Alexandra Laszló'a do stworzenia nowego rodzaju artystycznego, mianowicie *muzyki barwo-świetlnej (Farblichtmusik)*, opartej o gruntownie przemyślany system i posługującej się skomplikowanym aparatem technicznym *(Sonchromophotoskop)*.

Znaczenie historyczne Chopina określa zarówno niegasnąca, niezmniejszająca się żywotność jego nieśmiertelnej zaiste sztuki, jak wpływ na rozwój muzyki następnych po nim czasów. Nie mówiąc o epigonizmie chopinowskim mniejszych talentów, których losem jest uginać się wobec potęgi genjusza, tak jak ugina się kwiat na wietrze, stwierdzamy zapładniający wpływ Chopina na rozwój wszystkich niemal wielkich i silnych twórców muzycznych drugiej połowy XIX-go stulecia, więc na Schumanna, Liszta i Wagnera, na Griega, na szereg znakomitych kompozytorów rosyjskich, jak Bałakirew, Ljadow, Rachmaninow aż do Skrjabina. Niezapomnianem pozostanie wyznanie Griega, że Chopin nauczył go pisać po norwesku, jak również oświadczenie Smetany w liście do Liszta, że mazurki i polonezy Chopina były dla niego drogowskazem w pisaniu narodowych tańców czeskich. Można śmiało nazwać Chopina jednym z muzycznych wychowawców ludzkości. Znamiennym dla znaczenia muzyki jego, nawet w społeczeństwach najmniej chyba zarażonych romantyzmem, jak amerykańskie, jest n. p. fakt, że na okładce katalogu fabryki fortepianów z samogrającym mechanizmem elektrycznym, Ampico, znajduje się podobizna właśnie Chopina, a ilość

nagranych do tego aparatu kompozycyj Chopina przez najgłośniejszych pianistów jest nieporównanie wyższa od wszystkich innych wielkich mistrzów.

Nawet to, co w muzyce końca XIX-go stulecia i czasów obecnych wydawało i wydaje się być muzyką przyszłości, zaczepiało i zaczepia jakiemiś więzami o pomysły Chopina. Musimy więc w ostateczności do Chopina, jako do istotnego źródła, sprowadzać chromatyczność i modulacyjność Ryszarda Straussa i Maxa Regera, kolorystykę impresjonistycznej szkoły francuskiej Klaudjusza Debussy'ego, a dla niejednego z najbardziej frapujących elementów politonalnej i polirytmicznej muzyki skrajnie postępowych kompozytorów współczesnych szukać w muzyce Chopina faktycznych przykładów i estetycznego usprawiedliwienia. Z pewnością nie przez powiększające szkła patriotyzmu lub bezkrytycznego entuzjazmu zauważył śmiały w swoich innowacjach kompozytor italski, Alfredo Casella wyraźny wpływ Chopina w ultra-postępowej harmonji utworów czołowego kompozytora francuskiego, Maurycego Ravela, który tak szczerze i słusznie broni praw myśli i uczucia w muzyce Chopina wobec ściśle formistycznej metody jej interpretacji. Artykuł Caselli p. t. „*L'Harmonie de Ravel*“ ukazał się w piśmie *La Revue Musicale*, r. 1925, numer kwietniowy.

W najbliższej zaś nam — muzyce polskiej — ciągnie się wpływ Chopina zrazu niezmiernie wyraźną smugą reminiscencyj w utworach fortepianowych zapomnianych dzisiaj kompozytorów, jak Edward Wolf, Emanuel Kania i kilku innych. Wpływ ten nie ominął i Stanisława Moniuszki w jego — nie mających znaczenia historycznego — próbach pisania na fortepian. Następne pokolenie kompozytorów polskich, nie mając w sobie danych do dalszego rozwijania elementów sztuki Chopina i chroniąc się przed ślepem naśladownictwem jego dzieł, czuło się instynktownie zmuszone iść do swoich celów artystycznych innemi drogami. Pokolenie to, świadome swoich możności, nie aspirowało o dotarcie do tych podniebnych sfer, na któ-

rych w pełnej chwale uwielbienia jaśniała przed niem sztuka Chopina. Trzeba było kilkudziesięciu lat do zrozumienia, że do tych dumnych szczytów chopinowskiego Monsalvatu musi się dążyć za wszelką cenę, z wytężeniem wszystkich sił, ale że droga do nich prowadzi nie ubitym gościńcem historycznych już wartości, lecz przez niepoznane jeszcze krainy piękna, przez nowe ciągle strefy ewolucji muzycznych form, przez które w trudzie twórczym szedł Chopin.

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

P. S. w odniesieniu do poloneza sztychowanego w r. 1817, str. 32—33. Wymieniony na str. 33-ciej ks. J. J. Cybulski, u którego można było nabywać polonez Chopina, był współwłaścicielem małej, istniejącej od r. 1803-go sztycharni nut prowadzonej do spółki z Płacheckim.

Errata

str. 24, wiersz 8-my od góry, zamiast Valdenuosie — ma być: Valdemosie,
str. 52, wiersz 14, zamiast: ludowe, ma być: budowę (frazy).

BIBLIOGRAFJA

(Podane są tylko ważniejsze publikacje z literatury chopinowskiej).

1852. Liszt Fr. Frédéric Chopin. Przekład polski F. Faleńskiego wyd. w r. 1873-cim.
1856. Enault L. Fr. Chopin.
1861. Barbedette H. Chopin.
1861. Laurencin F. Die Harmonik der Neuzeit.
1871. Tarnowski St. Chopin (w formie odczytu).
1875. Szulc M. A. F. Chopin i utwory jego muzyczne.
1877. Karasowski M. Fr. Chopin. 2 t. po niemiecku. Wydanie polskie w r. 1882. Pierwsza na źródłach oparta monografja.
1879. Kleczyński J. O wykonywaniu dzieł Chopina. Trzy odczyty.
1879. Schucht J. Chopin und seine Werke.
1879. Niggli A. Fr. Chopin.
1880. Audley A. Fr. Chopin sa vie et ses oeuvres.
1888. Niecks Fr. Fr. Chopin as a man and musician. Podstawowa monografja Chopina szczególnie cenna pod względem biograficznym. 2 tomy. Wyd. niemieckie w r. 1890.
1895. Willeby Ch. Fr. Chopin.
1895. Gariel Ed. Chopin, la tradiciòn de su musica. (Mexico. Po hiszpańsku).
1900. Huneker J. Chopin the man and his music. N. York. (Przekład polski Jerzego Bandrowskiego wydany w r. 1924).
1902. Noskowski Z. Istota utworów Chopina.
1904. Karłowicz M. Niewydane dotychczas pamiątki po Fr. Chopinie. (Także wyd. francuskie 1904).
1904. Hoesick F. Fr. Chopin. Pierwszy tom.
1904. Leichtentritt H. Fr. Chopin (W serji Berühmte Musiker. Harmonie-Verlag).
1906. Poirée E. Chopin (Musiciens célèbres).
1909. Opieński H. Chopin (T. X. wyd. Nauka i Sztuka).
1909. Ganche Ed. Fr. Chopin. (Jedenaste wydanie w r. 1923).

1910. Valetta Ip. Chopin, la vita — le opere. (Drugie wydanie 1921).
1910. Niewiadomski St. O Fryderyku Szopenie w setną rocznicę urodzin.
1910. Album Fr. Chopina poświęcone Marji Wodzińskiej z autografu wydała Kornelja Parnasowa.
1911. Demange Ch. Chopin (Bibl. des Marches de l'Est).
1911. Hoesick F. Chopin. Życie i twórczość, 3 tomy. Pomnikowa biografja Chopina, dzieło wyczerpujące wszystkie źródła do życiorysu Chopina i znakomicie informujące o różnych poglądach na twórczość Chopina.
1912. Hoesick F. Chopiniana. T. I. Korespondencja Chopina.
1912. Weissman A. Chopin (po niemiecku).
1914. Poliński Al. Chopin. (Kijów-Warszawa).
1919. Scharlitt B. Chopin (po niemiecku).
1921. Leichtentritt H. Analyse der Chopin'schen Klavierwerke T. I.
1922. Leichtentritt H. Analyse... T. II.
1924—25. Karol Szymanowski: Fr. Chopin.
1925. Ganche E. Dans le Souvenir de Fr. Chopin.

Ponadto mniejsze studja estetyczne J. Tretiaka, St. Przybyszewskiego, F. Jabłczyńskiego, B. Chlebowskiego, i w. i. w czasopismach polskich i zagranicznych i setki krótkich sylwetek Chopina w encyklopedjach, lexykonach, historjach muzyki ogólnej i polskiej, których niesposób cytować.

Zbiory Słowackiego I. F. C.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

SPIS ROZDZIAŁÓW

	Str.
Część pierwsza: Pochodzenie. Życie	9
Część druga: Twórczość	
I. Polonezy	31
II. Mazurki	47
III. Nokturny	60
IV. Etudy	70
V. Ballady i scherza	83
VI. Preludja	95
VII. Koncerty. Sonaty.	106
VIII. Tańce obce. Barcarola. Berceuse. Impromptus. Fantazja. Ronda. Warjacje solowe. Allegro de Concert.	120
IX. Utwory z orkiestrą. Kompozycje komnatowe. Pieśni. Produkcja na marginesie	137
X. Próby syntezy stylu Chopina i znaczenie jego sztuki w historji muzyki nowoczesnej	154
Bibljografja	165

Lapso.

9.29/30. "Krym spraw!"



EUGENJUSZ DELACROIX — MUZEUM LOUVRE

FRYDERYK CHOPIN

ZDZISŁAW JACHIMECKI

FRYDERYK CHOPIN

RYS ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

KRAKÓW 1927

NAKŁADEM I CZCIONKAMI DRUKARN