CHOPIN W CELNIEJSZYCH SWOICH UTWORACH.

TRZY ODCZYTY

Jana Kleczyńskiego.

CHOPIN

W CELNIEJSZYCH SWOICH UTWORACH.

Trzy odczyty

JANA KLECZYŃSKIEGO.

Wypowiedziane w Resursie Obywatelskiej w dniach 3, 7 i 8 Grudnia 1883 r. w Warszawie.

1) Nokturny i Preludya,
2) Ballady i Scherza,
3) Polonezy i Mazurki.

WARSZAWA.
Nakładem Redakcyi ECHA.
Senatorska Nr 26.

1886.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA NARODOWY BIBLIOTEKA

Дозволено Цензурою.
Варшава 7 Января 1886 г.

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.
830
C/1/227

Druk Braci Jeżyńskich (dawniej J. Ungra), Warszawa,
Nowolipki Nr 3.

CHOPIN

w celniejszych swoich utworach.

1) Nokturny i Preludja,
2) Ballady i Scherza,
3) Polonezy i Mazurki.

Trzy odczyty Jana Kleczyńskiego

wypowiedziane w Warszawie w Sali Resursy Obywatelskiej w dniach 3, 7 i 8 Grudnia 1883 roku.

ODCZYT I.

W poprzednich moich prelekcjach o Chopin'ie(1) zwracałem uwagę na możliwość uzupełnienia zawartych w nich wskazówek bardziej szczegółowym rozbiorem pojedyńczych utworów tego mistrza. Rozbiór ten, w kursie specjalnym, a zwłaszcza w prywatnej nauce, niezmiernie daleko posunąć by można;—w dzisiejszej pracy nie mamy zamiaru rozbierania wszystkich utworów Chopin'a, ale pragniemy zająć się ważniejszemi, bardziej typowemi, oraz położyć nacisk na główniejsze cechy im wszystkim wspólne. Tym spo-

---

(1) Ob „o wykonywaniu dzieł Szopena“ Warszawa 1789.

sobem, jak sądzę, możemy nową cegiełkę przyłożyć do poprzedniej budowy—która może się przydać lubownikom i znawcom Chopin'owskiej muzy.

Prelekcje poprzednie starały się wykazać niektóre cechy wybitne dzieł Chopin'a, jako to: śpiewność, łączność tonów (legato) prostotę nie wykluczającą bogatéj fantazyi, wdzięczne rubato, uczucie i namiętność utrzymywane zawsze we właściwych granicach – do czego jako środek techniczny pierwszorzędnej wagi potrzebne jest u Chopin'a, bardziej niż u innych autorów *piękne uderzenie*. Dopiero ze szczęśliwego połączenia powyżej wymienionych przymiotów powstać może *idealny* wykonawca dzieł Chopin'a, jakiego nawet nie zdarzyło się nam dotąd spotkać. Użycie Pedału, a raczej obu Pedałów, ważną tu gra także rolę. Słowem, dzieła Chopin'a przedstawiają nam fortepian z najszlachetniejszej strony, jako instrument pełen poezyi, przezroczystości tonu, a nawet śpiewności. Jako typ wielu przymiotów właściwych Chopin'owskiej muzie, służyć może np. Etuda jego As dur (Op. 25 Nr 1). Ta potoczystość legata, otrzymana raz za pomocą śpiewnej łączności palców, powtóre za pomocą prawie ciągłego t. j. często zmienianego Pedału, ta łagodność kantyleny, której tony zrazu delikatnie, potem coraz jaśniej na tle ogólnego szmeru się wyróżniają — są to wszystko rysy nadzwyczaj charakterystyczne i odrębne. Podobno sam Chopin o wykonaniu tej etudy tak się odezwał do jednej z uczennic: „wyobraź pani sobie, że mały pastuszek przed nadciągającą burzą schronił się do zacisznej groty. Z daleka szumi wiatr

i deszcz, a on *łagodnie* gra na fujarce swoję melodyą."

Związek tego Chopin'owskiego *legata* z dziełami Bacha jest widoczny, i nie dziw że Chopin sam tego autora wyjątkowo lubił i na fortepianie jego zawsze „le Clavecin bien tempéré" znaleźć można było. Przez studjowanie zrazu łatwiejszych Preludjów, potem inwencyi dwu i trzy głosowych, Suites françaises, nareszcie *Clavecin bien tempéré* J. S. Bacha można najlepiej wspierać kształcenie się swoje w wykonywaniu dzieł Chopin'owskich.

Ma się rozumieć, że piękne legato bez pięknego i wykształconego *uderzenia* osiągniętem być nie może; ów szlachetny i okrągły *ton*, który otrzywuje śpiewak przez łagodne i nie wysilone przepuszczenie *tchu* przez gardło, skrzypek przez umiejętne, a nie za mocne przyciśnięcie smyczka, fortepianista osiąga przez łagodny i nie wysilony przycisk palca, a w razie mocniejszego forte, przez sprężystość ramienia, usuwającą twardość i ciężkość.(1)

Zdawać by się mogło, że uwaga ta, stosnjąc się do gry fortepianowej w ogóle, tutaj pominiętą-by być mogła. Tak nie jest. Żaden autor tyle nie traci przez brak pięknego tonu, co Chopin. Nie często używający akcentów nagłych, bardziej potoczysty i równy

(1) O wyrobieniu tego *tonu*, ob. w poprzednio wydanych odczyt II-gi, i to co tam powiedziano o sposobie studjowania. „Préludes et Exercices" Clementego Cah. II.

wymaga on większego wydoskonalenia odcieni, większego upoetyzowania każdego dźwięku. Pod tym względem, jeden Schumann ma z nim niejakie podobieństwo.
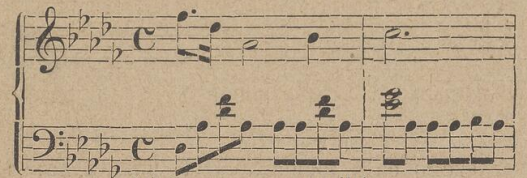
O użyciu Pedału, tak w Chopin'owskich dziełach jak i w innych, możnaby osobną odbyć prelekcję— jak to uczynił właśnie Hans Schmidt, professor Wiedeńskiego Konserwatorjum, w odczytach których tłómaczenie dołączonem było dla prenumeratorów Echa muzycznego w r. 1880 r. a później wydanem w osobnej książce(1). W ogóle z tej książki i z własnych spostrzeżeń, dojść każdy może do tego przekonania, że użycie Pedału *teoretycznie* bardzo niedokładnie bywa wskazywanem, i to nieraz w bardzo poprawnych nawet wydaniach. Pedał, ten tak ważny czynnik rozjaśnienia myśli muzycznej, uplastycznienia tonu, staje się przez niewłaściwe użycie, (podług wyrażenia Schmitta) ową *gąbką mokrą*, przeciągniętą niemiłosiernie po pięknym rysunku, zdaje się tworzyć *pendant* do zdania Talleyrand'a, że *mowa* dana jest człowiekowi dla.. zakrycia swej myśli;—również i Pedał w tym celu zdaje się być *dany* wielu fortepianistom.

Niektóre tedy uwagi o Pedale naprzód ogólne, powtóre stosowane specjalnie do Chopin'a, będą tu jak sądzimy, bardzo na miejscu.

Zastanówmy się nad tem, że nietylko dwie różne harmonie, nietylko dwa klawisze z sobą dyssonujące,

(1) Ob. O Pedale fortepianowym—przekład J. Kleczyńskiego Warszawa 1881.

ale ściśle mówiąc, w wielu razach, nawet dwa dźwięki do jednego i tego samego akkordu należące, nie powinny być połączone Pedałem, jeżeli te dźwięki np. tworzą melodją w nótach wolnych. Wtedy bowiem owe dźwięki jednocześnie brzmiące utworzyłyby chwilowy duet, który przybywający do nich dźwięk trzeci zmieniłby na tercet i t. d. Np. weźmy początek znanego Preludjum des dur:

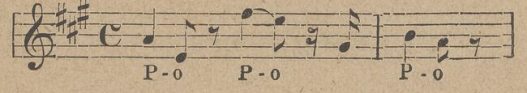


W piérwszym razie przy (*a*) wrażenie jest dla ucha takie:
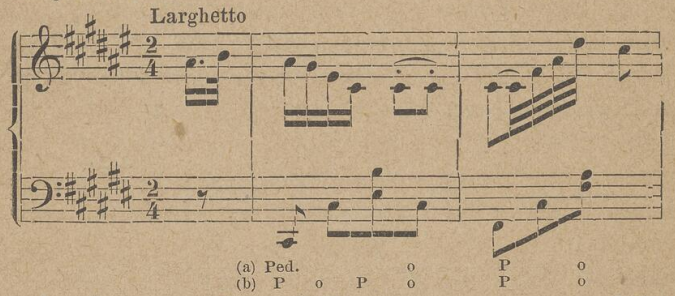


co oczywiście jest niezgodne i z intencją autora i z dobrym smakiem. Należy więc grać jak przy b).

Podobnież w 4-ym Nokturnie Fielda (a dur) dla uniknięcia podobnego wrażenia, należy zmieniać pedał jak następuje:



W dziełach Chopin'owskich spotykamy, jak i u innych prawie wszystkich autorów, wiele oznaczeń Pedału zupełnie fałszywych. Np. zaczęcie Nokturnu fis dur jest takie:



wskutek czego cała melodja jest zamazana; należy grać jak przy b.

Na te wskazówki wpływać musiała w swym czasie, mniejszą niżeli dziś baczność ze strony autorów, a prawdopodobnie i sama budowa fortepianów, które mając ton słabszy, częściej niżeli dzisiejsze wzmacnianie go i przeciąganie pedałem dopuszczać musiały. Niezawodnie że przed laty 50-iu ów takt piérwszy nokturna z oznaczonym Pedałem jak przy (a) mógł brzmieć dla ucha przyjemnie; dziś przy takiem wykonaniu cały wdzięk cudnej melodyi byłby przez jej zamazanie Pedałem, stracony.

Toż samo powiedzieć należy o tych kompozycyach, gdzie Pedał lubo prawidłowo, używanym jest niezmiernie często, jak w Nokturnie Es dur (Op. 9) as dur (Op. 32). i t. d. I takie użycie Pedału przy dzisiejszych instrumentach byłoby dla ucha nieprzyjemne, jak to

doskonale każdy sprawdzić może. Ciągłe bowiem użycie Pedału, lubo puszczanego, wyradza pewien *huk*, który się coraz potęguje i tworzy w około granej melodyi pewną atmosferę... trywialną.

Trywialności tej przyczyna leży w pewnej monotonii pedałowego szmeru, która bez *wzmocnienia* jest nużącą i zaciemniającą śpiew, pływający wśród niej i wówczas jak łódka na wzburzonej fali. Prawdy tego twierdzenia dowodzi właśnie i ta okoliczność, że Pedał ciągle użyty *w właściwej chwili*, wywołuje kolosalny effekt jeżeli z nim połączymy umiejętnie crescendo(1). Wówczas ciągły huk spotęgowany, nadaje całości koloryt groźny i majestatyczny.

Np. przez częste użycie Pedału wyprowadzamy potężne crescendo w środkowej części Mazurka a moll (Op. 17), przez częste zaś użycie, a przy końcu nawet zatrzymanie Pedału przez pewną liczbę taktów, osiągamy takiż sam effekt w środkowej części Preludjum des dur i w oktawowej części Poloneza Op. 53.

Wszystkie te czynniki Pedału i frazowania, rubata, formy wykwintnej etc. zbiegają się w niektórych kompozycjach Chopin'owskich w tak szczęśliwą całość, że podanie ich szczegółowego rozbioru należy do rzeczy niemal koniecznych.

Zaczynamy od Nokturnów.
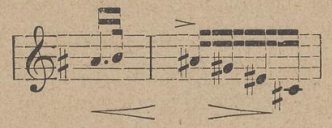
Rodzaj ten wynalazł jak wiadomo John Field, ale Chopin dopiero nadał tej formie prawdziwe wykończenie i napełnił ją głębszą treścią. Przez dobre

(1) Ob. Hans Schmitt, o Pedale for. str. 107.
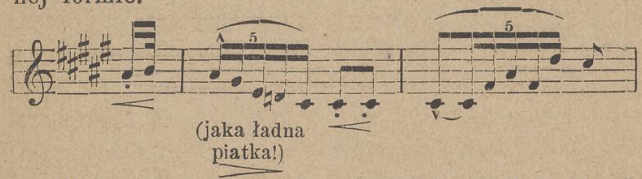
i właściwe zrozumienie Nokturnów można zyskać klucz, otwierający tajniki i innych obszerniejszych utworów mistrza. Sposób prowadzenia kantyleny, wyzyskania effektów instrumentu, jest tu już zupełnie specjalny i Chopin'owi tylko właściwy. I tu jednak nie wszystkie Nokturny weźmiemy pod uwagę i poprzestaniemy na kilku typowych, bardziej trudnych i z tego względu najważniejszych:

Nokturn fis dur (Op. 15, Nr 2) stanowi typ wybitnie charakteryzujący pierwszą młodość Chopina; Nokturn des dur (Op. 27) przedstawia nam kompozytora w pełnym rozwoju swych młodzieńczych marzeń i zachwytów; zaś Nokturn Cmoll (Op. 48) maluje wzniosłe cierpienia i głęboki żal duszy dojrzałej dłuższem życiem, dłuższym bólem.

W nokturnie fis dur, już wzięcie pierwszego ais (nóty odbitej) o inteligencji grającego świadczyć może. Chopin wchodzi tu odrazu *in medias res*, bez wstępu; takie więc *ais* w tem nokturnie, również jak odbita nóta *es* w tylko co wspomnianej etudzie as dur, muszą mieć pewien akcent, pewne lekkie przyciśnięcie palcem, wskazujące że to początek expressyjnej myśli, że nóta owa wynikła z uczucia, które musi, jak czara przepełniona, wylać się na zewnątrz. Niedawno jeden z artystów doskonale znanych wszystkim(1) po jednej nucie początkowej, byle wziętej z właściwym akcentem, zgadywał o jakiej kto myśli kompozycyi. Cudny-bo ten pierwszy frazes Nokturna: od mocniejszej nóty wyższej, do której dochodzimy przez małe crescendo



spada pierwsza jego połowa smętnie aż do cis; w drugiej połowie taktu na dwóch dalszych *cis* siła jej wzrasta, aż opiera się na dość mocnym akcencie na pierwszem *cis* następnego taktu, poczem zakończa się łagodnym biegnikiem, wijącym się z wdziękiem do góry. Cała ta „fraza" jest jak kielich kwiatu, którego wygięcie zaokrągla się w linii pełnej wdzięku, z jednej strony spadając z góry na dół, aby podobnąż, lubo łagodniejszą jeszcze linią wzbić się po drugiej stronie do góry;—a nie darmo opisujemy ten frazes szczegółowo—opis ten będzie nam wkrótce potrzebny. Bo oto zaraz zatem zjawia się, taż sama myśl, ale już w trochę wzbogaconej formie:
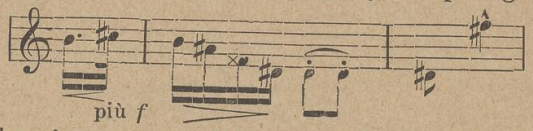


(jaka ładna piatka!)
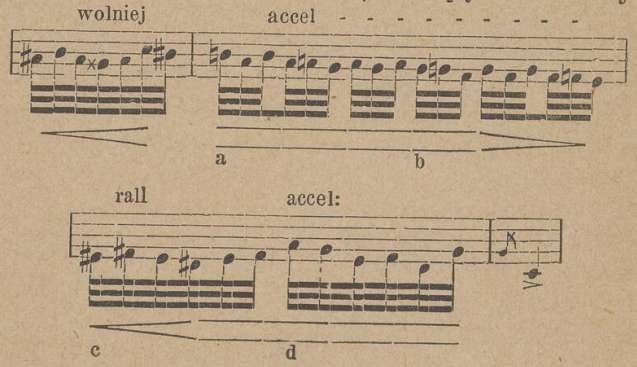
W formie tej ma się rozumieć, ogólne kontury myśli pozostaną te same, tylko trzeba im nadać więcej jeszcze kształtu, więcej czucia, a nawet więcej siły, bo to jest powtórzenie, i powtórzenie nie kończą-

(1) Józef Wieniawski.

ce (bo w tym razie najczęściej siła jego słabnie) ale rozwijające myśl dopiero; jakoż i po raz trzeci zjawia się dalej tenże frazes na wyższym stopniu gammy:
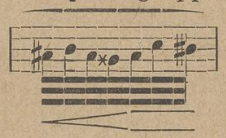


a więc jeszcze mocniej; jakoż dochodzi do swego punktu kulminacyjnego w uczuciowem fis w takcie 6, i dopiero od tego najwyższego punktu w dwóch taktach następnych logicznie i wdzięcznie spada do pierwotnego piano. Niektórzy przy powtórzeniu tematu (takt 9) biorą drugi Pedał i robią wielkie piano, co i mnie się zdaje racjonalnem; lubo nie robię na to zbytniego nacisku, i pozwalam grać mocniej jeżeli kto woli. Ale tu właśnie przy powtórzeniu tematu spotykamy potrzebę zwrócenia bacznej uwagi na jego charakter, gdyż bez tego nie potrafimy dobrze odwzorować ślicznych melizmatów, zdobiących takt 11 ty.



INSTYTUT FRYDERYKA BIBLIOTEKA Towarzystwa

Pierwszy rzut oka na takty od 9 do 16 wystarczy aby nas przekonać, że są one tylko powtórzeniem taktów 1—8; zatem i rzeczony pasaż w takcie 11-ym nie jest niczem innem, tylko taktem 3-im, wzbogaconym niezmiernie. *Logika więc wymaga*, abyśmy go zagrali *tak samo*: a więc w gruppie:



robili to samo *crescendo* które zrobiliśmy w odbitej nócie



następnie musimy rozdzielić rzeczony passażyk na dwie połowy, z których jedna *spadać będzie na dół* druga *wznosić się do góry*. Również bardzo prosta logika wówczas nam wskaże, że punktem zwrotnym (niby tem dnem kielicha kwiatu, od którego linia spadająca zacznie napowrót wznosić się do góry) będzie nóta 19-ta: *eis*. W pierwszej więc połowie: spadającej, będziemy mieli nót 18, w drugiej, wznoszącej się, nót 12. Niech nas to nie dziwi, gdyż mówiliśmy poprzednio, że obie linie z dwóch stron kielicha kwiatu miały już trochę *różne* wygięcia. *Ten podział da nam zarazem wskazówkę, gdzie bas uderzać należy*. Jakoż 4 nóty raz wiązane w akkompaniamencie bassowym, uderzymy w miejscach

następujących: (a, b, c, d). Ten sam prosty i logiczny pogląd dozwoli nam podzielić wybornie tenże sam pasaż, przychodzący w jeszcze bardziej wzbogaconej formie przy końcu Nokturna:

którego 40 nót dadzą się tak podzielić: 9, 9, 10 i 12, jak to wyobrażają litery a, b, c, d.

Metody tej nieraz przy Chopin'owskich passażach używać trzeba—mają one bowiem zawsze znaczenie organiczne, a nie przypadkowe; t. j. są *wzbogaconą melodyą*, ale nie czczemi bawidełkami.

Obok tego zwrócimy uwagę na to, że podług Chopin'owskiej charakterystyki, zupełna równość w wykonaniu tych passażów nie byłaby właściwą; należy więc, oprócz wzmacniania i ściszania, urozmaicić te frazesy stosownemi zwolnieniami i przyśpieszeniami, jak to wskazać usiłowaliśmy, (ob.) pamiętając o tem, że przy zakończeniu przyśpieszenie nastąpić musi (ob. Prel. poprzednie str. 60—61).

się *nie dziwimy* jak nasi ojcowie, którzy nie przypuszczali, aby się z temi zuchwalstwami oswoić było można. Tak było z Haydn'em, Mozartem, Beethowem, Chopin'em, Schumanem. Tak będzie i z Wagnerem, że po jego śmierci w czas jakiś zacięta walka o jego idee ustanie, to co dobre w nim zostanie przyjęte, a przemienne odrzuconem,—i ludzkość „znudzona" nowych wyglądać będzie cudotwórców.

W Balladach Chopin może najdoskonalszej wykazał oryginalność i zarazem doskonałość swej formy, przy treści niepospolicie poetycznej. W pierwszej (f dur) kontrast spokojnego pierwszego motywu i burzliwych passażów, stanowiących motyw drugi, stanowi główną podstawę poetycznej całości. W części ostatniej passaż dochodzi do kulminacyjnego niejako punktu grozy, poczem nagle wszystko się urywa, i nastaje cisza, a po niej szczątek dawnego tematu, w smętną minorową ujęty zadumę, powraca i rzecz kończy niespodziewanie w a moll.

Bardziej wyrobioną jest forma w Balladzie drugiej: G moll, gdzie autor ściślej stosuje się do wzoru pierwszego allegra Sonatowego.—Ekspozycya poprzedzona wstępem daje nam dwa tematy wyraźne; w środkowej części przeprowadzenie namiętne i energiczne, potem po krótkim powrocie do pierwszej myśli, finał burzliwy i zakończony potężnemi akkordami. Więcej może jeszcze jedności w przeprowadzeniu głównej idei daje nam Ballada as dur. o której zaraz niżej powiemy.
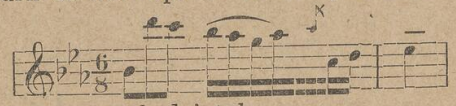
4-ta Ballada f moll, ma budowę zupełnie taką jak

taka sama, i ten to wzgląd ułatwi nam szczególniej wykonanie ostatniego taktu, którego rozwłóczyć nie będziemy, ale pierwszą połowę zagramy pieszczotliwie i rubato, drugą przyspieszymy nawet, aby prędzej się dostać do dłuższéj cokolwiek nuty *h*, na której tak jak poprzednio na trylu przypada nam odpoczynek.

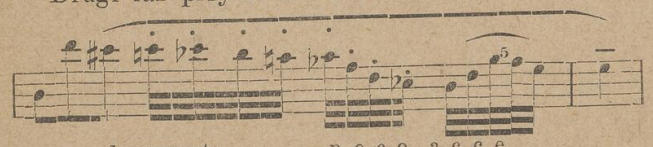
Zakończenie Nokturna jest już łatwe.

Mówiliśmy w poprzednich prelekcyach o zasadzie, która tkwi w większej części ozdób Chopin'owskich; a mianowicie, że one reprezentują bardzo często frazes już poprzednio użyty, tylko przedstawiony w bogatszej formie, i z tego względu autor nie lubi abyśmy zanadto się zastanawiali nad ich szczegółami, tylko każe nam, zwykle w przyśpieszonym cokolwiek przy końcu ruchu, biedz do celu, którym jest jakaś końcowa nuta mocniejsza. Zasadę tę widzieliśmy zastosowaną w biegnikach, tylko co opisanych, nokturnu fis dur; tęż samę dostrzeżemy i w innych miejscach, które wskutek tego w podobnyż sposób wykonane być winny. Np:

Nokturn es dur Op. 9. Fraza pierwotna:
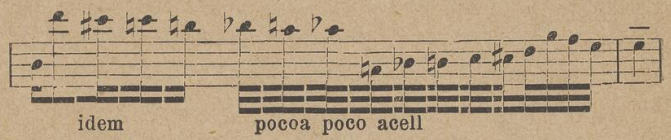


Drugi raz przychodzi tak:
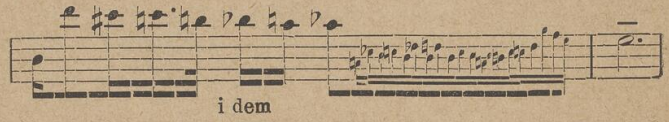


Dziełem *klassycznem*, nazywamy dzieło wzorowo piękne, w którem treść ujęta jest w formę zupełnie wykończoną. Odwrotnie do tego, w dziele *romantycznem* forma bardziej swobodna, pozwala zadziwiać słuchacza większą ilością niespodziewanych zwrotów. Oprócz tego utwór *klassyczny* budzi w nas bardziej uczucia spokoju, podczas gdy romantyczny żywiej dusze kołysze.

Dwa te pojęcia: klassycyzmu i romantyzmu, tak są jednak nieraz względnemi, że rozróżnianie ich pomiędzy sobą nie zawsze ma racyę bytu. To co było śmiałem, nowem, a więc *romantycznem* przed laty dziesięciu, dziś zaliczamy do rzeczy wzorowych, a więc klassycznem nazywamy, i rozbierając w szczegółach piękności takiego dzieła, *podziwiamy* je wprawdzie, ale im

Trzeci raz:



Warjant dodawany przez Chopina często, a zakommunikowany mi przez p. Makomaskiego, ucznia Telefsena:
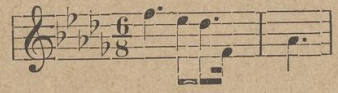


z tej samej wychodzi zasady, i do tego samego prowadzi celu, t. j. do zatrzymania się na nócie dopiero ostatniej, bez poprzedniego *ritenuto.*

Podobnież w Larghetto z koncertu f moll. Forma pierwotna, zawarta w taktach 7, 8, 9, 10 i t. d. zmienia się w taktach 26, 27, 28, 39 etc. a trzeci raz z niesłychanem bogactwem szczegółów przedstawia się przy końcu, po recitatiwie. Za każdym jednak razem wszelkie rozwlóczenie szczegółów, sentymentalizm, szkodziłoby tym pięknym melizmatom; potrzebują one nie za późno dobiedz do zatrzymania się na nótach mocniejszych, któremi są po większej części, początki taktów następnych.
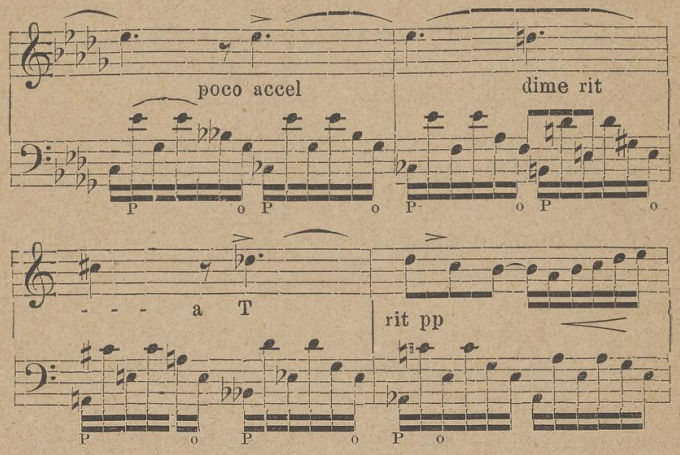
Przykładów tych ozdób możnaby zacytować mnóstwo, biorąc je z Nokturnu G moll, z andantes pianato, z pierwszego koncertu, etc. etc. lecz sądzimy, że inteligentny wykonawca, jeśli jest zwłaszcza obeznany z po-

przedniemi prelekcjami, potrafi zacytowane tu, a nader charakterystyczne przykłady zastosować do wszelkich specjalnych już wypadków; dla tego po tym nawiasie powracamy do naszego zadania.

Nokturn z tonu des dur (Op. 27) przedstawia nam niezmierne bogactwo i wykwintność formy obok szlachetności pierwotnego rysunku: jest on pod tym względem jedną z najbardziej wykończonych i najwięcéj typowych kompozycyi Chopina; wszakże typ nie wydaje nam się tak dalece odrębny od Nokturna rozebranego poprzednio. Dla tego też nie mamy zamiaru szczegółowo go rozbierać, do czego się przyczynia i ta okoliczność, że Nokturn ten od niejakiego czasu bardziej się stał znany niż dawniej, i że niejednokrotnie, nawet na estradzie, słyszeliśmy go wykonanym bardzo dobrze. Jedyna okoliczność, na którą wypada zwrócić uwagę—a która nie jest powszechnie znana jest to, że według życzenia Chopina, temat główny:



który jak wiadomo przychodzi 3 razy, zjawiać się powinien za każdym razem z odmiennym odcieniem siły i ekspresyi, a mianowicie: raz pierwszy piano, łagodnie i z prostotą, raz drugi *pianissimo*, z użyciem drugiego Pedału, co się doskonale usprawiedliwia charakterem przygotowującego go przejścia:
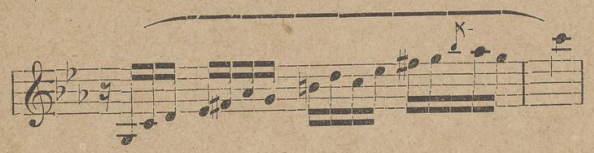


raz trzeci nakoniec *forte i szeroko, wbrew wskazówkom tekstu* które każą go brać *delikatnie i diminuendo* Informacyą specyalną w tej mierze otrzymałem kiedyś od ś. p. Juljusza Fontany, i jest ona nadzwyczaj logiczną, gdyż po całym ustępie środkowym, który rozwija się crescendo, temat wzięty po raz trzeci blado nie robi wrażenia. Wszyscy jednak artyści tak go grają — jedna tylko (ze słyszanych dotąd przezemnie) Pani Essipow grała go — jak mówiła — z własnego natchnienia, zgodnie z tym Chopin'owskim planem. Dla czego ta mylna informacya nigdy za życia Chopin'a nie była w druku sprostowaną, dla czego idący później długi passaż

(takt 7-my po powrocie tematu)

zamiast wyrazów: *con delicatezza*, opatrzonym został niestosownym nadpisem *con forza*—nie jest mi wiadomo.

(Dla szczegółów dokładniejszych odsyłam do nowego wydania dzieł Chopin'a przejrzanego przezemnie (u Gebethnera i Wolffa, tom VI str. 33).
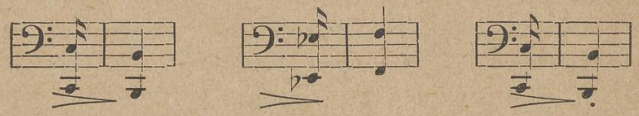
Jeżeli jednak Nokturn ów des dur dość często dobrze bywa wykonanym, jako łatwiejszy do zrozumienia—inaczéj się dzieje z wielkim nokturnem C moll (Op. 48 Nr 1). Dzieło to wspaniałe i pełne ekspressyi bardzo często wykonane bywa zimno, frazowane blado lub fałszywie. A przecież tu każda nuta jest pełna znaczenia. Nie wiem, czy prawdziwą jest legenda jakoby ten Nokturn miał przedstawiać żal grzesznika, wyrzuty sumienia, następnie w środkowej części niebiańskie harfy i anielskie chóry, zaś dalej wzrastający niepokój i śmierć z tęsknym porywem ku niebu (ostatni passaż):



ale idea ta dobrze rozjaśnia rozmaite fazy tego pełnego poezyi utworu.

Początek „sotto voce" przyciszonym głosem, we wiolinie wymaga na pierwsze dwie nóty g i as przycisku lekkiego ale urwanego; są to niby szlochania. As mocniejsze niż g, w drugim takcie na g akcent; dalej grać rzewnie i z ekspressją zachowując ciągle prawidłowe cieniowanie przy zwrotach melodyi do gó-

ry i na dół.(1) Zakończenie całego pół okresu w 4-m takcie trochę rubato i crescendo, dość dramatyczne; ostatnie C trochę przeciągnięte Pedałem. W ogóle Pedał brany dwa razy w takcie, i trzymany tylko przez 1-szą i 3-cią część taktu. Drugie 4 takty grane podobnież, ale z zakończeniem łagodniejszem w g moll dla kontrastu. W taktach 11, 13 i 14 basy:



wzięte dramatycznie i wyraziście, powinny malować niepokój duszy. W takcie 15 nagłe piano powinno do głębi duszy wzruszyć słuchacza. Z tego chwilowego ukojenia wyprowadza nas znowu dramatyczne crescendo basu w takcie 16 tym, poczem temat główny czyli owo szlochanie) występuje mocniej i coraz wzrasta w sile, aż w takcie 21 na wysokiem *C* dochodzi kulminacyjnego punktu siły i ekspressyi. (Takich kul-

(1) Oto są główne praktyczne przepisy ekspressyi które Chopin często powtarzał uczniom swoim: Nóta *długa* jest mocniejsza—podobnież nuta *wysoka*. Dyssonans także jest mocny, jak również i synkopa. Zakończenie frazy przed przecinkiem lub kropką, zwykle jest *słabe*. Gdy melodya idzie *do góry*, robi się crescendo, gdy na dół, *decrescendo* Oprócz tego zważać należy na akcenta *naturalne* (temps forts) t. j. że w takcie na 2 pierwsza mocna druga słaba; w takcie na 3 1-sza mocna, dwie drugie słabe. Toż samo stosować do części drobniejszych taktu. To są reguły, wyjątki od nich autorowie sami zwykle wskazują.

minacyjnych punktów w każdej kompozycyi zawsze szukajmy, to nam ułatwi zrozumienie całości). Dwie triolki kończące tę część pierwszą, jak ostatnie odbicia wzburzonej fali, wykazują niepokój duszy. O środkowej części, której akkordy, z razu ciche, stopniowo wzrastają do silnego fortissimo, jak również i o finale, gdzie niewymierność bassów tak wybornie maluje wracający niepokój—już mówić obszerniej nie potrzebujemy—są one, gdy wstęp jest zrozumiany, do oddania łatwiejsze. Zakończę tylko paru uwagami nad melodyjnem rubato, nad tym stylem recitativo, który tak w tej pierwszej części Nokturna C moll, jak i w wielu miejscach u Chopin'a spotykamy, a którego wykonanie tak jest pozornie trudnem.

Pozornie trudnem mówimy, nie dla tego, aby już w niém, naszem zdaniem, rzeczywistych trudności nie było, ile dla tego, że wskutek nie postawienia się na prawdziwym gruncie, nie jedni sobie trudności tych ustępów zwiększają i najczęściej wcale ich przełamać nie mogą. Pochodzi to ztąd między innemi, że w naszej epoce, późniejszej od Chopin'owskiej, styl ten nieforemny przybiera nieraz bardzo dziwaczne kształty, wyłamując się z pod wszelkich prawideł taktu, i nawet estetycznej miary. Przyzwyczaiwszy się więc do tego rodzaju przesadnych porywów (których i u Liszta nie brak) stosują nieraz do Chopin'a tę samą fantastyczność wybujałą. Wszakże sam czytałem niedawno w jednem nowo-wychodzącem piśmie niemieckiem, że aby się *podobało* wykonanie dzieł Chopin'owskich, dość je grać z mniejszą ścisłością taktu

niż dzieła innych kompozytorów. Tymczasem nie znam prawie ustępu w dziełach Chopin'a, z tych nawet co są najbardziej swobodne, gdzieby bujający rzekomo w powietrzu balon natchnienia nie był skutecznie podtrzymywanym kotwicą rytmu i symetryi. Ustępy takie jak w balladzie f moll, w scherzu b moll (część środkowa), jak prelud f moll, jak całe Impromptu as dur nawet, nie są pozbawione rytmu—już najbardziej wykoszlawiane recitativo z koncertu f moll, jak to łatwo okazać, ma za podstawę rytm wcale nie fantastyczny, (zresztą względnie konieczny przy graniu z orkiestrą).

Rozumiejąc to dobrze i przejąwszy się tą zasadą że Chopin nigdy zbytecznie nie fantazjuje — ale się rządzi zdrowym i umiarkowanym do najwyższego stopnia instynktem estetycznym, będziemy mieli wskazówkę do wykonania najtrudniejszych jego utworów pod względem stylu, jak etudy cis moll, Ballady F dur i G moll, i t. d. Wszędzie prostota poetycznego natchnienia, jego trzeźwość, uratuje nas od przesady i sztucznego pathosu.

Dla dopełnienia dodamy tu w krótkości kilka uwag o niektórych innych Nokturnach.

Nokturn B moll. Nie grać za wolno, nie oddychać (t.j. nie przerywać myśli) często, passaże w taktach 2—3, 10—11 i t. p. wykonywać trochę rubato, z lekkiem odznaczeniem trzech nót ostatnich.—Środek nokturna wolno i ciężko z początku, choć piano—co do innych szczegółów, użycia Pedału i t. d. trzymać się wskazówek

przejrzanego przezemnie wydania dzieł Chopin'a (u Gebethnera i Wolffa).

Nokturn 2 Es dur. Prostota i naturalność, tempo nie za wolne, passaże w taktach 16, 24 przy końcu przyśpieszone.

Nokturn 4 F dur. Prawie nic Pedału, prostota, takt prawie wszędzie ścisły w pierwszej części; w części środkowej niepokój i ogień.

Nokturn 6 *g moll* Pierwotny tytuł tego Nokturna miał być: „po przedstawieniu Hamleta"—później Chopin odrzucił tę ideę, mówiąc: „niech się sami domyślą."

Nokturn 7 cis moll—tu wystarczą wskazówki dane w odczytach poprzedzających.

Nokturn 9 h dur. Również mało Pedału i prostota Mozartowska nieledwie.

Nokturn as dur. Styl bardziej salonowy — unikać przesady w rubacie w części środkowej.

Nokturn 11 G moll ob. odczyty poprzedzające.

Nokturn 12 G dur. Srodkowy temat podobno wzięty z motywu francuzkiego, śpiewanego w Normandyi.

Nokturn 15 f moll dokładnie opisany w poprzednich odczytach.

Nokturn 16 es dur. Styl trochę grandioso, przy szerokiem frazowaniu wygląda to szlachetnie—ale do najwdzięczniejszych nie należy.

Na tem poprzestajemy. Do Nokturnów zaliczamy również Berceuse. Wiadomo że w tym utworze bass utrzymywać powinien rytm dość równy, podczas gdy prawa ręka gra rubato.

Do działu Nokturnów zaliczyć nakoniec wypada Pre-

ludja. —Nie chcąc mnożyć spostrzeżeń i uwag ogólnikowych, poprzestaniemy na odesłaniu czytelnika do naszego Chopin'owskiego wydania, a właściwie do tej jego edycyi, w której przygotowaliśmy wiele wskazówek i znaków własnych, objaśniających bliżej nasze pojmowanie Chopina. Wydanie to w obecnym roku (1885) jeszcze nie ukazało się na widok publiczny. O niektórych Preludjach zrobimy jednak wzmiankę.

Prelud 1 c dur powtórzyć dwa razy, raz z mniejszem, drugi raz z większem przyśpieszeniem w środku i zwolnieniem w końcu.

Prelud 2 (a moll??) Nie grywać bo dziwaczne.
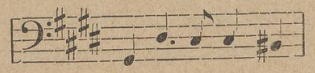
Nr 3 g dur, szybko i lotnie, Nr 4 e moll *bardzo wolno*. Nr 13 fis dur prawie religijnie, część środkowa (cis dur) trochę rubato. Przy zakończeuiu w kilku taktach jest układ akkordu taki (w prawej ręce) że ponad kilku nótami akkordu, bierze się jedną oddzielną nótę w górnej oktawie i piano.—Jest tu według mnie effekt flageoletów skrzypcowych i wykonane to bez arpedżiowania, tylko tak jak jest tu opisane (naprzód akkord, potem nóta w górze cicha) daje effekt nowy i piękny.

Prelud Nr 15. Pamiętać o tem co napisał Libelt w Estetyce, że jedna nóta powtarzana ciągle może dać ideę rzędu kolumn, ciągnącego się długą linią w nieskończoność prawie—aby otrzymać to wrażenie trzeba koniecznie grać *jednostajnie w takcie* i rzadko bardzo odstępować od tej równości, w takich taktach jak 4-ty naprzykład.

Prelud Nr 16 znakomicie gra Rubinstein, szybko

i z ogniem. Nr 17 as dur to prześliczny Romans, toż samo da się powiedzieć i o Nrze 21 B dur Nr. 24 d moll grać z wielką dramatycznością i ogniem: ale nie tak prędko jak Rubinstein—ostatnie 3 wystrzały uderzyć z całej siły.

Nie masz podobno poetyczniejszego adagia jak skromnie nazwana przez Chopina *etudą* cis moll (Op. 25 Nr 7), którą także do działu Nokturnów zaliczyć możemy. Ileż szlachetnej, wzniosłej prostoty mieści się w tym duecie, ile melancholii, ile wytworności w formie zwrotów melodyjnych. Że dzieło to dość często bywa manierowanem i źle wykonywanem, temu tak dalece dziwić się nie można, jest ono bowiem dla nieobeznanych zwłaszcza z Chopin'owskim stylem bardzo trudne, wymaga głębokiego przejęcia, a mimo swej dramatyczności, nie może być za szorstkiem, za ostrem. We wstępnem recitatiwie, według nowszego wydania Mikulego, dwie nóty; cis, his
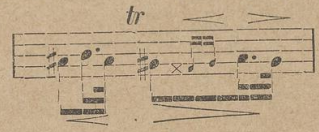


które były dawniej raz wiązane, uważać należy za ćwierciowe—tak podaje to miejsce Mikuli—toż samo znalazłem w kajecie, własną ręką Chopin'a poprawionym i będącym do dziś dnia w posiadaniu jego rodziny. Oczywiście za główną melodyę — z nielicznemi wyjątkami—uważać tu należy bas—prawa ręka w tym duecie odzywa się zwykle dyskretniej, lubo i nie bez wielkiej ekspressyi. Grać to trzeba *bardzo wolno*, z wielkim smutkiem, ale i z wielką pros-
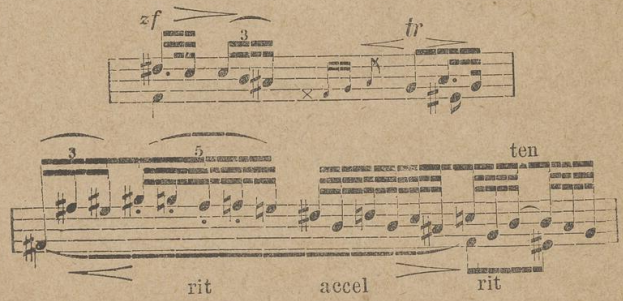
opuścimy. Trzymanie Pedału wskazane przy (a) jeszcze podnosi piękność tego effektu, zupełnie oryginalnego.

O części środkowej Nokturna tak pełnej niepokoju, komentarze byłyby zbyteczne. Jej cichy i namiętny początek, jej gwałtowne lubo krótkie crescendo, jej nagły spadek do pianissima, czynią z niej jakby burzliwy nawias w cichem i spokojnem wylaniu młodzieńczej duszy. Temat pierwszy wraca, a z nim spokój i elegancya, wykwintnemu właściwa Chopin'owi. Przy zakończeniu ośmiotaktowej frazy wracającego tematu, natrafiamy znów na szczegół godny uwagi:

Zakończenie to ma formę już poprzednio użytą:
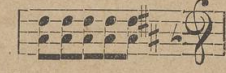


ale zamiast kończyć, powtarza się ten takt jeszcze dwa razy, w formie coraz bardziej wzbogaconej:
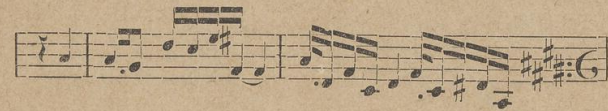


Ekspressya więc z małemi zmianami, musi być

tota; akompaniament w stukanych akkordach:



nadzwyczaj tagodnie i poetycznie.

W zakończeniu pierwszej części:



strzedz się należy affektacyi, w którą wpaść można łatwo z powodu prześlicznych zwrotów melodyi. Otóż najwaźniejsze ostrzeżenie dla grających, to aby nie pieścić się zbytecznie z temi piękностями, ale grać je z prostotą—naturalnie. Przy tego rodzaju uczuciowych kantylenach Chopin'a, nie można dość zalecać stosowania się do tych ogólnych zasad, o jakich wspomnieliśmy wyżej, a które zależą głównie na wyszukiwaniu nót najmocniejszych i odpowiedniém ich zaakcentowaniu, a także na właściwem, *a nie za częstem*, odgranicznaniu frazesów muzycznych. To się szczególniej okaże potrzebnem w części drugiej, gdzie tak nadzwyczajnie bogate formy passażów, mogą i z powodów już czysto mechanicznych utrudnić wykonanie.
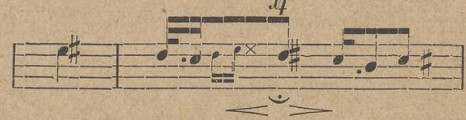
i druga i jeźli w czem szwankuje, to w mniej szczęśliwie pomyślanych passażach końcowych, stanowiących raczéj popis trudności, niż organiczne przeprowadzenie idei.

Tyle o ogólnym kształcie i budowie tych dzieł.
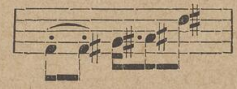
Co do szczegółów, zwrócimy uwagę na jeden przedewszystkiem, który w Balladach Chopin'a wybitną gra rolę.

Szczegół ten w ogóle odróżnia wybitnie szkołę zwaną romantyczną, od dawniejszych klassyków, i odrębne ich nazwy usprawiedliwia. Jest nim właśnie owa skłonność nowszych kompozytorów do *rubato*, owo wprowadzenie form wokalnych do fortepianu, które wymaga warunków większéj swobody w wykonaniu. Wprawdzie jeszcze u Bacha rubato istniało, spotykamy je od chwili do chwili i w Rondzie a moll Mozarta, i w Triu B dur lub w ostatnich Sonatach Beethowena, ale stan to wyjątkowy i rzadszy niż np. w Chopin'ie, gdzie on się przytrafia bardzo często. Z tego względu niektóre jego temata tak są trudne do wykonania i tak łatwo prowadzą do przesady. Do takich należą np. wstępne temata w balladzie 1-éj (G moll), i 2-giéj (f dur). Owo ciągłe *chwianie się* tematu (zwłaszcza w drugiej z tych ballad) wprawdzie oparte na rytmie, ale z drugiéj strony i na fantazyi, jest niezaprzeczenie nowym pierwiastkiem w porównaniu z przeważnie ścisłą formą Sonat Beethowenowskich. Wskazać jak podobne ustępy wykonane być winny, jest niby nie łatwo, albowiem wielką tu gra rolę indywidualność wykonawcy, natchnienie, fantazja, twór-

Ten najważniejszy szczegół (będący kluczem całego Nokturna) rozebrawszy, nad resztą przejdziemy już krócéj. Po długim trylu,



(który dowolnie nawet do fermaty rozciągnąć można, zaczynać go wolniéj, przyspieszać i znów zwalniać) kończy się część pierwsza. W części drugiéj melodya przedstawia się odwrotnie: razu wznosi się powoli do góry:



i spada potem nagle na dół:



przyczem drobniutka gamma chromatyczna ułatwia spadanie głosu i wybornie naśladuje portamento wokalne, albo prześlizgnięcie palcem po strunach, przez skrzypków używane. Zdaniem mojém wdzięk i zindzenie zwiększa się jeszcze, jeżeli w czasie spadania gammy notę górną zatrzymamy:



a dopiero przy ostatecznym spadku—klawisz górny

czość jedném słowem bez któréj ożywczego pierwiastku będą one zawsze wyglądały jak księżycowe sylwetki, pozbawione życia samodzielnego. Ale to co nazywamy *frazowaniem*, *przecinkowaniem* muzycznem, tu właśnie znajduje obszerne zastosowanie i jest niezmiernie pomocne. Wiedzieć gdzie się frazes zaczyna, gdzie kończy; wiedzieć które nóty są mocne lub słabe, nie rozwlekać zanadto frazesu jeśli takowy na kilka taktów jest rozłożony, a co również bardzo ważne, nie grać dwa razy tak samo żadnego zdania muzycznego, oto warunki, których znajomość nie zastąpi wprawdzie fantazyi i indywidualności, ale będzie dla niéj skutecznym aniołem stróżem, niby jéj prawą ręką—będzie podstawą na któréj się oparłszy można dopiero bujać swobodnie.(1) Spróbujmy dwa temata główne pierwszych ballad rozebrać ze stanowiska tylko co wymienionych estetycznych warunków.

Ballada G moll.

Niema podobno ani krzty prawdy w legendzie o rzeczonej Balladzie, która jest zawarta w małéj książeczce, p. t. „Przygoda Chopin'a". Treścią téj broszurki jest że jakoby Chopin, w pierwszych latach swego powodzenia w Paryżu, spotykał przez rok cały na swéj drodze jakiegoś upartego Anglika, który czy na koncercie, czy w salonie siadał stale naprzeciw niego, i wsłuchiwał się z taką uwagą w jego grę, jakby jéj tajniki chciał odkraść mistrzowi. Znał Ch. to
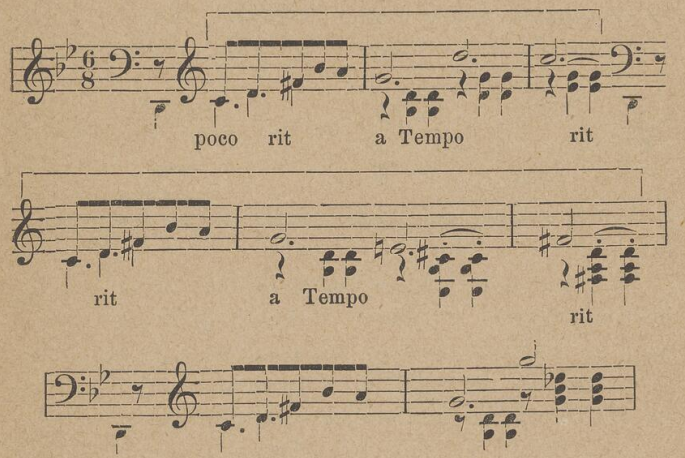
1) I tu, co do bliższego określenia rubata, musimy odesłać czytelnika do uwag zawartych w poprzedzających odczytach.

spojrzenie, wlepione weń bezustannie,—i instynktowo pał się Anglika. Aż nareszcie pewnego wieczora, u hrabiny d'Agoult, gdy Chopin uproszony przez gospodynię domu, zagrał nowo wówczas skomponowaną balladę G moll, gospodyni przyprowadza tajemniczego Anglika, który prezentuje się artyście i po krótkich ceremoniach, oświadcza, że chce od Chopina brać lekcje. „A czy Pan wysoko już posiadasz muzykę? zapytuje artysta. „Nie znam ani jednéj nóty", odpowie spokojnie Anglik—„mimo to jednak *muszę* od pana brać lekcye, i grać tę balladę tak jak ją pan grasz!" „Ależ panie, to czego pan żądasz jest niepodobieństwem..." „Tak być musi jednak," odparł stanowczo Anglik wlepiając dziwne spojrzenie w artystę. Ten struchlał, mimo to stanowczo lekcyi odmówił. Anglik ukłonił się grzecznie choć zimno i wyszedł. Chopin odetchnął, i w tak dobry nawet wpadł humor, że improwizował cudownie aż do 1 godziny w nocy. Atoli gdy późno już wracając do domu, oddzielił się od swych towarzyszy skręciwszy w boczną uliczkę, nagle został obskoczony, porwany, i z zawiązanemi oczyma wsadzony do jakiejś karety, która go zawiozła niewiadomo gdzie. Tam w jakiejś ustronnej willi pod Paryżem, wśród przepysznie umeblowanych salonów, zjawia się grzeczny zawsze Anglik, i stanowczo oświadcza Chopin'owi, że tenże jest jego więźniem, dopóki go Ballady G moll nie wyuczy (rozumie się, za wynagrodzeniem królewskiem). Nie było co robić, rozpoczęły się owe oryginalne lekcje; uczeń robił stosunkowo szybkie postępy, ale był nieznośnie wymagającym, chciał bowiem grać nie tyl-
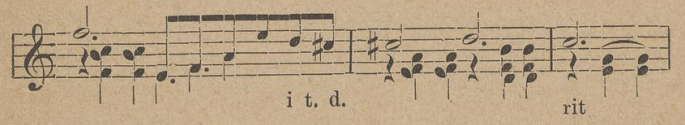
ko poprawnie, ale uchwycić i skopiować wszystkie najpoetyczniejsze akcenta gry mistrza—słowem grać—tak jak Chopin. *Wiarogodna* owa książeczka twierdzi, że po miesiącu pracy umiał już Anglik cały ustęp który właśnie rozbierać będziemy,—to jest do pierwszych passażów—i że wówczas skończyło się Chopin'a więzienie—Anglik bowiem, którego *narzeczona* zwolniła od dalszej próby, zwolnił od niéj również i naszego mistrza. Najfantastyczniejszą bajką w téj powieści jest właśnie nie historya tajemniczego porwania i towarzyszące jej okoliczności, ile *możność* wyuczenia się tak trudnego do frazowania ustępu dla kogoś co był nie muzykalnym. Bo zważmy: melodja początkowa téj ballady, to nie ten rytm spokojny i równy, jaki się rozwija klassycznie w Sonatach Mozarta, nie jest to nawet ów dramatyczny nastrój Sonaty Patetycznéj Beethowena, gdzie przy całéj sile duchowego polotu reguluje zapał pewien pierwiastek ścisłéj i mocno akcentowanej rytmiki—tu od samego początku fantazja rozwija cudne swe skrzydła, i prosi się, wymaga, aby rytm chwiał się wdzięcznie, to wysuwał się naprzód, to się cofał, tworząc ustawiczny światłocień kontrastu. Czyż podobna by było wyobrazić sobie ten temat grany równo w takt, z pewnym ostrym odcieniem rytmicznym, nakształt wstępu do patetycznéj Sonaty? Przedewszystkiem już wstęp w formie recitativa, szeroki i patetyczny, usposabia nas inaczéj: czujemy że tu ma być opowiadanie jakiejś tajemniczéj, fantastycznéj powieści.

W przygotowującem się do druku nowem wyda-

niu Chopin'a, staraliśmy się wskazać, o ile to się dało, zmiany rytmu i frazowanie, zwłaszcza w tym początkowym ustępie; lecz najdokładniejsze tego rodzaju wskazówki (przypuściwszy że trafią do przekonania wykonawców) nie wystarczą, jeśli grający nie zdoła przejąć się duchem, który przy tworzeniu mistrza ożywiał. Podajemy tu szkic początku.
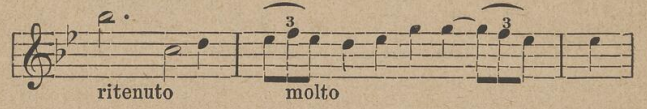


(Bardziej w takt niż poprzednio ale zawsze w podobnym stylu)



W dalszem rozwinięciu temat może przybrać bardziej rytmiczną formę, jednak przy powtórzeniu téjże saméj idei o parę stronnic daléj z tonu a moll,

tenże sam styl rubato powrócić może, i za jego to pomocą wyprowadzimy namiętne i potężne crescendo, przechodzące w temat drugi (a dur). Ten temat drugi w pierwszém swojem zjawieniu się (w es dur) ma charakter spokojny i równy, co jako kontrast jest koniecznie potrzebne, zwłaszcza po żywych i przyspieszonych passażach, które go poprzedzają. W zakończeniu jego spotykamy jeden szczegół ciekawy: oto gdy wszędzie wprzód jest rytmika 8 taktowa, tu dwa takty,
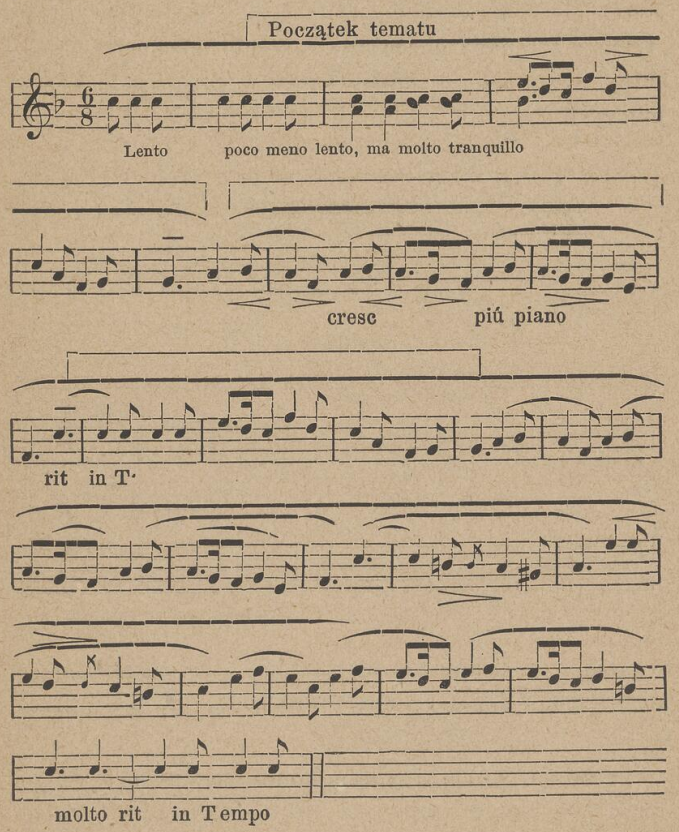


zastępują cztery; stąd potrzeba ich większego rozszerzenia.

Takie są mniéj więcej czynniki tego stylu;—mimo jego chwiejności w rytmie (w któréj przecież przesadzać nie należy), możemy się choćby na tej balladzie przekonać, że dochodzi on w razie potrzeby do silnego dramatycznego pathosu, i że odpowiada nawet innym warunkom estetycznego piękna, nie brak mu bowiem wspaniałości i powagi.
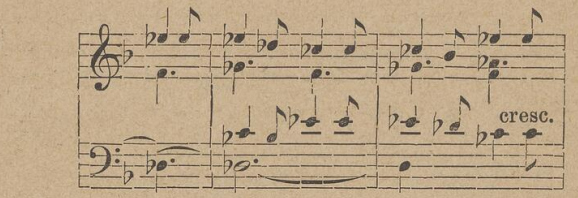
Ustępy passażowe, żywe, w téj Balladzie, łatwiejsze są już do zrozumienia, i obejdą się bez komentarzy.
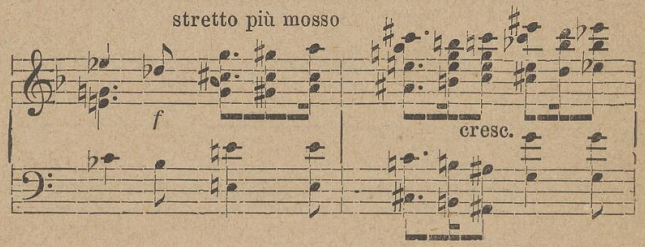
Niemniéj trudny, nawet w odcieniach delikatniejszy, jest temat ballady 1-széj: f dur. Jeden ogólny łuk, jaki Chopin nad nim rozciągnął, nie oznacza jednak, aby frazowanie miało pozostać bezbarwnem, tylko wskazuje, że zupełnych odrywań, ostrego przecinkowania unikać tu należy. Oto szkic frazowania tego ustępu:



Passażowa część i tu do pojęcia łatwa—natomiast powracająca późniéj przeróbka tematu pierwszego, przed-

stawia wiele stylowych trudności. Delikatna chwiejność poetycznego pomysłu przerabia się na ustęp pełen dramatycznéj grozy—kontrasta spokoju i niepokoju nadają temu ustępowi charakter zupełnie odrębny i oryginalny. Kontrasta te napotykamy w przejściach następujących:
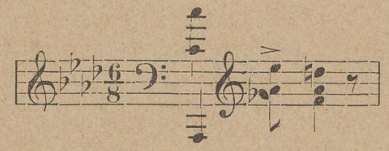




Drugiego ustępu nie wypisujemy, jest on powtórzeniem tegoż w tonacyi f dur, i przechodzi do 3-go przewrotu septymy zmniejszonéj es, fis, a, c.

Ostatnim, kulminacyjnym kontrastem tego pięknego dzieła jest długa pauza po ostatniem, gwałtownem crescendo w passażach ciągle idących do góry—po któréj to pauzie następuje melancholiczne zakończenie „opowiadania" w smętnem a moll.
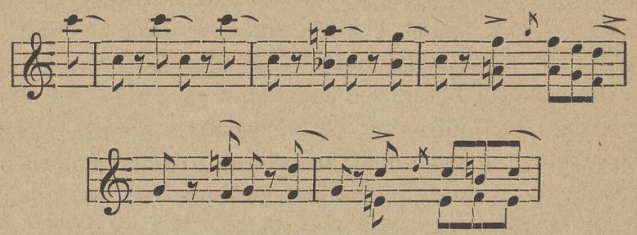
Więcéj nie równie „klassycznego charakteru" ma ballada 3-cia, As dur. Prostota i jedność myśli, która w niéj tak wybitnie króluje, stała się zapewne przyczyną jéj większéj od innych popularności, większego stosunkowo w świecie muzyków uznania. Jéj temata nie są może tak nadzwyczajnie piękne, jak w balladach poprzednich, ale forma bardziéj wzorowo rozwinięta nadaje jéj niejako pomnikowe kształty. Jest to może także jednym z charakterów romantyzmu, że jego idee są częstokroć piękniejsze, bardziéj zachwycające swą oryginalnością—ale właśnie z powodu swéj niezwykłej piękności nie tyle nadające się do opracowania, ile myśl prostsza, że tak powiem, naturalniejsza.

Pierwsze 8 taktów Ballady As dur są niejako wstępem do jakiegoś opowiadania. Należy je zagrać spokojnie, tonem dźwięcznym i pełnym—dobrze odgraniczyć średniówkę po takcie 4-tym, zaś zwolnić cokolwiek i ściszyć dwa ostatnie takty. W takcie 9-tym już występuje wybitnie rytm, który ma być charakterystycznym typem całego utworu: jest nim przycisk na trzecią ósemkę:



akcent ten powtarza się ciągle, i przechodzi wkrótce i na 6-tą część taktu,

aby w téj wdzięcznéj formie dać początek tematowi:

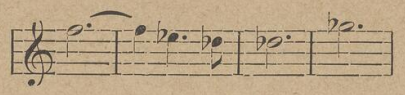


Cała Ballada jest tylko upoetyzowaniem i wyzyskaniem tego rytmu, który z pieszczotliwego staje się namiętnym, potężnym, przechodzi zwłaszcza w tonacyi cis moll w rozwój zupełnie dramatyczny, a na ostatnich dwu stronicach przycicha pozornie, aby przy towarzyszeniu kotłujących się basów, dać obraz ponuréj grozy, wzrastającéj w sile, wydobywającéj się niejako stopniowo z jakiéjś wodnéj otchłani i wybuchającéj przy końcu kompozycyi całą potęgą siły i dramatyczności w temacie pierwszym. Jak nie ulega wętpliwości, że impuls do stworzenia Ballad musiały dać Chopin'owi ballady Mickiewicza, tak znów owa ballada trzecia zdaje być wyraźnie natchniona przez Świteziankę. Pieszczotliwy ów temat, to jakby śpiew Rusałki: „Chłopcze mój piękny, chłopcze mój młody"—owo zakończenie prawie plastycznie maluje grozę wodnéj topieli, która w końcu porywa młodzieńca.
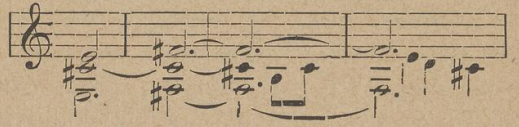
O czwartéj Balladzie rozpisywać się już obszerniéj nie widzimy potrzeby. Zwrócimy tylko uwagę na jeden szczegół ważny, a ułatwiający niezmiernie frazowanie dzieł Chopina: jest nim ośmiotaktowy przeważnie rytm

zdań muzycznych. Gdy o tem wspominaliśmy w tych odczytach, jeden z krytyków ten szczegół charakterystyczny, poczytał Chopin'owi za *wadę*. Zarzut to niesłuszny. Przedewszystkiem nie tylko Chopin ale i wszyscy kompozytorowie za podstawę swego tworzenia biorą okres ośmiotaktowy; jeśli Beethowen z tego rytmu niekiedy wychodzi, dodając po parę taktów, czasem po jednym do niego, jeśli nowsi kompozytorowie więcéj czynią w tym względzie wyjątków, to znaczenia *zasady* nie osłabia. Jeśli zaś o tem z naciskiem przy wykonywaniu dzieł Ch. wspominamy, czynimy to z tego powodu, że mimo prostoty tego układu, słyszeliśmy nie raz znakomitych wirtuozów, którzy o nim zdają się zapominać, nie czyniąc tam przecinków gdzieby należało, lub też manierując takt, przez co zrozumienie ośmiotaktowego rytmu jest utrudnionem. Stosuje się to przedewszystkiem do tych pełnych ognia utworów, którym Chopin—niewiadomo dla czego—nadawał tytuł: Scherzo.—Jeszcze Scherzo 1-sze mało pod tym względem przedstawia trudności—każdy rozumie jego namiętną, burzliwą figurę pierwszą—uroczy spokojny temat środkowy owiany idyllicznem tchnieniem, oraz błyskawiczne zakończenie, z tą gamą chromatyczną, którą wirtuozi zmieniają (tym razem słusznie), na oktawową.—Ale w drugiém, a niekiedy i w trzeciém Scherzu, nieraz się z tą fałszywą interpretacją spotkaliśmy. W Scherzu B moll pierwsza stronica nad zwyczaj rytmicznie zagraną być powinna, ażeby słuchacz mógł dokładnie zrozumieć, że w takcie 22-m ges,

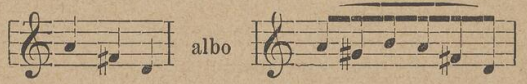
a w takcie 45-m f na drugą ćwiartkę szybkiego taktu przypada. Jak zaś cudna melodya



doskonale się dzieli na okresy 8 taktowe, wykazaliśmy już w odczytach z r. 1879. Część środkowa:



ma w paru miejscach jeden takt dodany do pierwotnego rytmu, jest to takt



którego za pierwszym razem niema. Zresztą wszędzie układ ten sam istnieje, i rozjaśnia wybornie wszystkie zakątki tego ognistego poematu. Toż samo zupełnie powiemy o scherzach cis moll i e dur. W pierwszém, przy graniu części środkowéj (w des dur), wzgląd na tę jasność we frazowaniu powstrzyma nas skutecznie od zbytniej nierówności w takcie, którą tu tak często wirtuozi grzeszą, grając *za wolno* akkordy, a za prędko idące po nich passaże.

Opisawszy trochę szczegółowiéj Ballady, możemy nie zatrzymywać się tak długo nad Scherzami, lub

nad innemi utworami mistrza, bardziéj kosmopolityczną noszącemi barwę, jak Koncerta, Sonaty. Dla ich zrozumienia niech wystarczą z naszej strony wzkazówki, które w nowem wydaniu się znajdą. Toż samo stosuje się i do Fantazyi f moll, allegra de Concert, i t. p.

ODCZYT III.

a) Polonezy

W Polonezach to i w Mazurkach Ch. złożył najbardziéj charakterystyczny ślad swego ducha, i z pewnością zdobył największe prawo do nieśmiertelności. Cokolwiek-by mówili o tem niemieccy estetycy, jestem tego zdania, że nie *błędem* ale *zasługą* jest autora, jeżeli potrafił rodzinną charakterystykę swego narodu przenieść w dziedzinę sztuki. Co tylko jest *typem*, już przez to samo zyskuje prawie niezaprzeczone obywatelstwo w sztuce—byleby tylko ów wybrany typ nie prowadził sztuki na trywialne szlaki. O to ostatnie zwłaszcza nikt się obawiać nie może gdy idzie o dzieła Chopin'owskie;—typowość jego zawsze jest w najwyższym stopniu estetyczną i sposób jej przedstawienia bynajmniéj nie zaściankowy ani parafiański. Dla nas, co tak dobrze (i z pewnością lepiéj od cudzoziemców) rozumiemy i oceniamy Chopin'a, zjawienie się tego typu w nim podziwiamy tém bardziéj, że on był jakby początkiem nowéj w sztuce fazy, że w nim i przez niego przemówił raz pierwszy cały świat słowiański, który jak widzimy, coraz śmieléj skrzydła

swe teraz rozwija. Nic więc nawet nadzwyczajnego, że przy zjawieniu się typu tak nowego, tak odrębnego, świat sztuki zachodniéj poczuł silne wstrząśnienie, zarysował się niejako wrogo, i wszelkie śmiałe objawy tego typu karcił ze stanowiska swéj konserwatywnéj krytyki. Antagonizm ten, zwłaszcza między niemieckim a polsko-słowiańskim w sztuce typem istnieje jeszcze i dziś do pewnego stopnia, lubo jest już zachwiany, i tylko rozwój co raz kompletniejszy naszéj indywidualności, wespół z innemi słowiańskiemi, może wywalczyć bezwzględne uznanie dla typu samego a także i dla wysoce artystycznych form, w jakie go przyoblekł Chopin, a w pewnym względzie i Moniuszko.

Nikt nie zaprzeczy że charakterystyką typu polskiego jest pewna *zamaszystość*, którą doskonale odszukujemy w sumiastych wąsach i marsowych postaciach naszéj szlachty, w jéj hałaśliwéj i trochę rubasznéj rozmowie, w tańcu i t. d. Ta strona nieco rubaszna typu nie wadzi mu wcale, gdy ją estetycznie umiarkować; nadaje ona wszystkim tańcom np. Chopin'a ów koloryt ciepły, ów ogień co w nich wre i stanowi kardynalną tajemnicę ich piękności. W życiu prywatnem Polaków owa ostrość typu łagodziła przedewszystkiem wrodzona *dobroć*, oraz wypływająca z niéj *grzeczność*, nie ta banalna, jedynie na pozorach oparta, ale ta delikatna, szanująca bóle i cierpienia bliźniego, współczująca mu w nieszczęściu, ciesząca się szczérze z jego powodzenia. Dodaj-
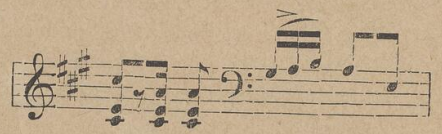
my do tego typu *prawość* i prawdę, *serdeczność*, *naturalność w stosunkach*, dobry humor,—a otrzymamy typ czysto—polski i.... ściśle estetyczny, którego odzwierciedlenie w sztuce szczególniéj tem się odznaczy, że będzie to typ bardzo.... sympatyczny. Takiemi téż my i jesteśmy i można się śmiać z naszéj niepraktyczności, ubolewać nad brakiem instynktu politycznego, państwowego, ale trzeba nas kochać za *szlachetność*, mocą któréj zapalamy się do wielkich idei, za *bezinteressowność*, tak rzadką w narodach oraz *rzetelność i uczciwość*, mocą któréj oddać gotowiśmy każdemu co mu się należy. Jakiemiśmy my, takiemi i nasz typ w sztuce: nie pragnie on się wywyższać nad inne i niemi pomiatać, jak to chętnie czyni typ niemiecki, ale gotowiśmy bratać się z wszystkiemi.

Charakterystyka typu polskiego szczególniéj co się tyczy serdeczności, wylania, i pewnéj dziarskości i elegancyi przejawia się już i w innych dziełach Ch. zwłaszcza młodzieńczych,—zaś wiek późniejszy pogłębił tę charakterystykę i dodał do niéj nóty cierpienia i żalu, tak wspólne sercom czującym w ogóle. Ale nigdzie ona tak jaskrawo się nie rysuje jak w tańcach, gdzie jéj tak dzielnie dopomaga energiczna rytmiczność. Polonez, jako taniec dworski podobno zjawił się w Polsce w wieku 16-tym—jest to właściwie raczéj pochód w którym cała kompania przesuwa się kolejno i defiluje parami, i w ruchach pełnych fantazyi i rycerskiego wdzięku *chwali się* niejako w swéj piękności i animuszu. Prawdopodobnem więc jest, że celem

pierwotnym tego tańca (jak opiewają dzieje) była defilada całéj szlachty przed nowo obranym Monarchą. Polonez nie jest więc tańcem, ale *Marszem*, którego muzyka, lubo nie w parzystym taktowym podziale, całkiem charakter marszowy zachować powinna. Dla tego to zawsze utrzymujemy, że ruch poloneza jest ciężki, że każda nuta jest ważna i radzimy, aby go bezwarunkowo u Chopin'a *rachować* nie na 3 ale na 6 części.
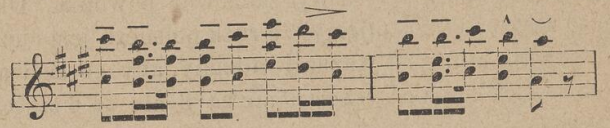
Najpiękniejsze przed Chopin'owskiemi, były Polonezy Ogińskiego. Jest w nich w zarodku ten charakter, który Chopin rozwija szeroko. Typem ich najwdzięczniejszym może jest Polonez 1-szy (f dur) taki elegancki i poważny, taką tchnący kokieterją i wdziękiem. Po nim, Kurpiński dobrze prowadził tę formę, lubo nowego w niéj typu nie stworzył. Ale zjawienie się Poloneza A dur Ch. (Op. 40 dedykowany Fontanie) musiało być na swe czasy epoką. Liszt, o ile wiemy, grywał go wówczas na wszystkich koncertach. W tym w całem znaczeniu tego wyrazu *wspaniałym* tańcu rysuje się typ polski w całéj swéj okazałości, z całym, nieco teatralnym swym przepychem.—Każda nóta, każdy akcent wre i kipi życiem i siłą.

Zwracamy uwagę w drugim takcie na akcent na triolce:



często zaniedbywany, a przecież konieczny. Nagłe

przejście do *cis dur* (na kwartsekstowym akkordzie) w takcie 5-tym jest wspaniałe. Ostatnie dwa takty ośmiotaktowéj pierwszéj części noszą w sobie najbogatszą polonezową charakterystykę:
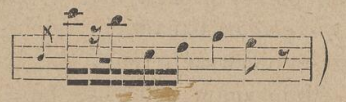


Tu każda z sześciu raz wiązanych, jest ciężką: ma wagę, akcent i znaczenie. Akcent mocny na ćwierciową *h* w ostatnim takcie, jakkolwiek stanowi cechę ogólną (Kamiński, Elsner, Kurpiński, Ogiński) wszakże przez dwa poprzednie akcenta na téjże nócie, lubo słabsze, wspaniale i effektownie jest przygotowany. Z tego krótkiego rozbioru już widzimy, że tempo tego „Marsza" powinno być wprawdzie dziarskie, ale nigdy szybkie i zbyt polotne, bobyśmy potracili zupełnie akcenta w dwóch ostatnich taktach.

Część 2-ga jest dalszem rozwinięciem idei części 1-széj, i z tego względu bliższych uwag nie potrzebuje. Ten że sam akcent na triolkę — taż ciężkość akkordów w 3 i 4 takcie oraz przy powrocie do tematu pierwszego, gdzie można zrobić ritenuto.

W części trzeciéj z łudzącą charakterystyką występują trąby,—Fortepian zda się zamieniać na orkiestrę; (a co ciekawe, to że właśnie ta część, w układzie na właściwą orkiestrę, najmniéj dobrze wygląda) uderzenie, ma się rozumieć, będzie ostre i doraźne (spontané). Również energicznie, a nawet z większą jeszcze
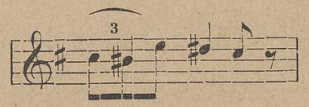
siłą i akcentem, traktować należy tryle basów w części 4-téj, które znowu werbel naśladują. Całość wymaga tylko przy samym końcu zwolnienia, aby zastąpić brak Cody—jedyny brak jaki w téj kompozycyi odnaleść można.

Zastanowiliśmy się trochę nad tym Polonezem, dla tego aby jego typ, czyli model, odszukać i gdzieindziéj. Wybornie téż, lubo z innemi szczegółami, i na innéj, że tak rzekę podstawie, odrysowywa się ów typ i w następnym Polonezie C moll. Dla dokładniejszéj jednak analizy najbardziéj nam się obecnie nadaje cokolwiek wcześniejszy liczbą opusu Polonez Cis moll (Op. 26 ofiarowany Dessauerowi). Jeślibyśmy nawet przypuszczali, że istotnie skomponowany był wcześniéj od tamtego, to tem bardziéj musielibyśmy podziwiać w nim dokładność typu, lubo ujętego w tak poetyczne i fantastyczne kształty. Poprzedziły go przedewszystkiem Polonezy takie jak B dur, f moll, d moll (Op. 71) Gis moll, Ges dur etc. które znamy jako młodociane utwory Ch., oraz prześliczny i pod względem elegancyi niezrównany Polonez Es dur (Op. 22). Jest to prawdziwy fajerwerk cudnych passażów i śmiałych zwrotów, jakby stworzony dla estrady koncertowéj (cudne w nim zakończenie części 1-széj:
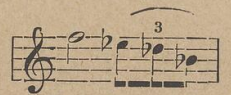


Inny zupełnie zakres ma Polonez Cis moll. Tutaj taneczny charakter zupełnie znika—cały utwór, wysoce

oryginalny, jest pełnym fantazyi poematem, w którym rytm Poloneza mimo to wybornie jest zachowany i daje pole autorowi do najżywszych kontrastów. Po 4-o taktowym wstępie burzliwym i energicznym, idzie część 1-sza, w któréj od razu zarysowują się, w formie pytania i odpowiedzi, dwie przeciwne idee; 4 takty początkowe są namiętne i pełne ognia, i grane być powinny z wielką siłą—nagle stajemy na dominancie, i drugie 4 takty prowadzimy piano, w rytmie pełnym wdzięku i chwiejnym, a przychodzące dopiero zakończenie:

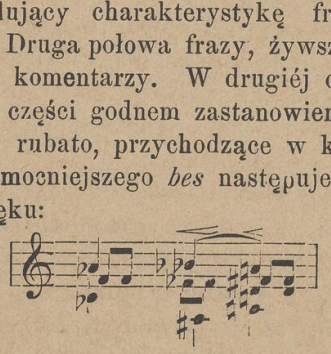


rytm ten ostatecznie reguluje i usprawiedliwia tytuł Poloneza. Podobnyż kontrast spotykamy i w części II-giéj: rozpoczęta pp. na nadzwyczaj rytmicznie odznaczonéj figurze (którą w nauce bezwarunkowo na 6 raz wiązanych liczyć, i dobrze miejsce gdzie bass się z wiolinem zgadza, określać należy) wzmaga się ta część w ciągłem crescendo aż do *ff*, następnie staje na akkordzie z tonu *gis dur*, i enharmonicznie przechodzi do nowéj części na dominancie gamy E dur, bardzo łagodnéj i tak pełnéj prostoty, że ją zwykle wyrazami: *senza espressione* oznaczać radzimy. Następuje powrót do części pierwszéj, repetycja, a potem.... Trio w Des dur. Mało znam ustępów, bądź w Chopin'ie, bądź nawet w całéj literaturze muzycznéj, któreby *przeciętnie* trudniéjszemi były pod względem stylu od

4-ch taktów początkowych tego Tria. *Prostota* i *wytworność* łączą się w tym ustępie w sposób iście Chopin'owski i charakterystyczny. Oprócz pewnéj dozy intuicyi, niezbędnej w takich razach, do dobrego wykonania tego ustępu przyczynić się może i logiczne zastanowienie się nad szczegółami, na mocy znanéj już reguły nót *mocnych i słabych*. Frazes jest widocznie 4-ro taktowy, zatém dążący do ściszenia w takcie 4-ym. Nuta go rozpoczynająca (f) najtrudniejsza do wzięcia, gdyż jako długa i poczynająca frazes zstępujący musi być stosunkowo dość mocna a bynajmniéj nie ostra, owszem szlachetna i łagodna. Spadająca z wdziękiem triolka:



również niemałe przedstawia trudności—musi być ona regularną, a jednak nie wziętą sucho i obojętnie. Wtéj triolce, jak i w całym frazesie, przebijać musi pewna wzniosłość, pewne skojarzenie dumy z elegancją, pewna... *dystynkcja*, wyraz obcy wprawdzie ale nieraz najlepiéj malujący charakterystykę frazesów Chopin'owskich.. Druga połowa frazy, żywsza, nie potrzebuje bliższych komentarzy. W drugiéj ośmiotaktowéj zmianie tejże części godnem zastanowienia jest prześliczne tempo rubato, przychodzące w kilku taktach: po uderzeniu mocniejszego *bes* następuje zwrot nagły a pełen wdzięku:



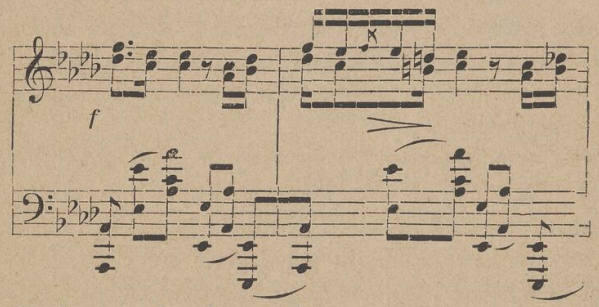
enharmonia przerzuca nas w świat inny, który pianissimo i bez ścisłości taktowéj rozwija się swobodnie, *zawieszając* na ten czas wszelkie prawa rytmiczności. Po tym figlarnym i pełnym wdzięku zwrocie w dwóch ostatnich taktach rytm powraca, uśmiecha się do nas wdzięcznie i znów nam przypomina, że ta cudna fantazja jest nie czem innem, tylko Polonezem.

Część ostatnia, lubo śliczna, jest jaśniejsza mimo swego dwuśpiewu. Dwa punkta są w niéj tylko do odznaczenia: zwrot ku piano przy przejściu do tonacyi es dur, oraz potężne crescendo i ritenuto przed powrotem do tematu Tria, który w skutek tego w 4-ch pierwszych taktach będzie musiał wystąpić z całą potęgą; potem znów się uspokoi— i zakończy tak jak wprzódy. Właściwie zakończenia ten Polonez również niema.

Drugi Polonez Es moll, z tego samego opusu, również bogatą odznacza się fantazyą—niektóre jego zwroty nawet piękniejsze są jeszcze i szlachetniejsze niż w Polonezie poprzedzającym. Ciekawem jest Trio, w którem z małą zmianą taż sama fraza 8 taktowa powtarza się aż 4 razy—trudność z tego powodu dla wykonawcy zwłaszcza przy koniecznéj *prostocie* jest niezmierna. O tego rodzaju zwrotach, pochodzących z naśladowania formy ludowéj, powiemy więcéj przy Mazurkach.

Nie będziemy przechodzili obszerniéj innych Polonezów—ani pięknego Pol. c moll, w którym Trio zbliżone do Tria w Pol. cis moll, ma takież same oryginalne zwroty rubato — ani nawet Pol. fis moll, w którym grzmi w środku jakby echo oddalo-

néj bitwy i armatnich strzałów „przykrytych później kwiatami" mazurka,.... a musimy się zwrócić do wielkiego Poloneza As dur *Op. 53*, który jest w Chopin'a nawet twórczości punktem niemal kulminacyjnym, i w ogóle w formie Polonezowéj przedstawia dotychczas typ najwspanialszy i najbardziéj wykończony. W pięknem tem dziele uderza nas przedewszystkiem plan szeroki — idea wzniosła — natchnienie potężne i porywające. Polonez ten jest tak wspaniałą apoteozą przeszłości, że samego autora jak wiadomo, przyprawił o hallucynacją—i zmusił do ucieczki z samotnéj wieżycy zamku Nohant, w któréj zdało mu się że słyszy stąpania i dźwięki karabeli praojców, że widzi ich postacie sunące ku niemu w majestatycznym pochodzie. W muzyce powagę tego pochodu wybornie nam odźwierciedla owa ciężkość rytmu, w skutek której każda szóstka taktu 3 ćwierciowego ma akcent i jest ważna. Spróbujmy, a przekonamy się z łatwością że tego inaczéj grać nie można:



Te basy, z każdym taktem potęgują wrażenie— zda się że poważny orszak z każdą chwilą rośnie, że

tłumy całe w apoteozie przesuwają się przed nami. Wobec tego rysunku głównéj idei, samo z siebie się rozumie, że tempo prędkie jakie temu dziełu nadaje większość wykonawców (i to najznakomitszych) nie ma racyi bytu. Wprawdzie na prędkiem tempie pozornie zyskuje część trzecia oktawowa, którą wirtuozi uważają za pole popisu dla oktaw lewéj ręki. Ale jakże to pogląd powierzchowny! Dla wzbudzenia effektu który już mało kogo zadziwi, gdyż trudność znów nie jest tak kolossalna—poświęca się charakterystykę najpiękniejszego ustępu. Wszakże tempo nie powinno być zależne od podrzędnéj zkądinąd, lubo zresztą bardzo pięknéj figury akkompaniamentu, ale od tematu prawéj ręki. Ten zaś temat, jakby na dętych wygrywany instrumentach, tak jasną i stanowczą ma w sobie rytmikę, że co do jego właściwego tempa z trudnością pomylić się można. Będzie ono mogło być *cokolwiek* nawet żywsze niżeli część 1-sza, ale to „cokolwiek" nigdy nie powinno zbyt rażąco odskoczyć od głównéj idei, i poświęcić *poloneza* dla oktaw. Czy te oktawy oznaczać mają tentent koni, czy co innego, to jest dla dobrego wykonania kwestyą podrzędną.

Po tym oktawowym środku, przechodzimy do dalszego rozwinięcia kompozycyi, która utrzymując się jeszcze przez kilkanaście taktów w tymże samym energicznym nastroju, nagle zatrzymuje się i wpada w jakieś pełne wdzięku passaże, których związek z ideą główną nie zaraz da się odszukać, i stanowi nie małą trudność stylową dla wykonawców.

Ażeby znaczenie tego ustępu wytłómaczyć, a przynajmniéj dać ku temu jakąś wskazówkę, musimy sobie pozwolić chwilowego odstąpienia od przedmiotu.

W toku rozwinięcia niejednéj kompozycyi, a zwłaszcza u Chopin'a (i w ogóle w tak zwanéj szkole romantycznéj) natrafiamy nieraz na takie ustępy, w których pozornie ścisła łączność między niemi a całością nie da się tak łatwo dostrzedz. Pochodzi to najczęściéj ztąd, że podstawę ich stanowi zupełna nowa idea, któréj znaczenie może nam wskazać tylko fantazja. Ona téż to właśnie musi stwarzać w naszéj duszy obraz jakiéjś całości, któraby te sprzeczności godzić mogła—całości, nieraz ubocznie tylko z samą kombinacją tonów związanéj. Jaśniéj mówiąc, muzyka nowszych czasów wkracza częstokroć na tory muzyki *programmowéj*, i z ich tylko stanowiska objaśnianą być może. Zastrzegamy się z góry że jesteśmy dość wielkiemi nieprzyjaciółmi programmowéj muzyki, ze względu że programm jest treścią dla muzyki już uboczną, i z samych kombinacyj jéj własnych środków nie bezpośrednio wypływającą. Muzyka, mając przed sobą programm, wkracza już nieraz w zakres *malarstwa*, i tylko z pomocą imaginacyi słuchacza musi spełniać swoje zadanie.—Jeżeli więc formy ściśle muzyczne dla programmu są zaniedbane, lub jeśli dla objaśnienia sobie jego za wielki wysiłek jest potrzebny ze strony słuchacza, wtenczas programm jest niewłaściwy. Jednakże aby jednéj sztuce (jakiejkolwiek) zupełnie zabronić wejścia na chwilę w sferę sztuki drugiéj, byłoby to odebrać jej często najpiękniejsze ozdoby.

Wyrażenia takie jak: strumyk *szemrze*, widok daleki *usuwa* nam się z przed oczu, gwiazda *patrząca* na nas, i t. d., każda prawie figura retoryczna w mowie jest już rodzajem obrazu—harmonia *muzykalna* potrzebna jest w wierszu, a nieraz i harmonia naśladownicza oddaje poezyi usługi, i zresztą w budowie każdego *języka* odkrywamy ją;—dlaczegóżby więc i muzyka nie miała w pewnym stopniu pożyczać swych środków od innych sztuk, a raczéj od pewnych analogij, tak już spopularyzowanych że są dla każdego zrozumiałemi?

Wschód słońca, farby lekkie a jasne oddawna z powodzeniem przez łagodne tremolo smyczków oddawane bywają; fagot, zwykle komiczny, czasem (jak w scenie grobowéj z Roberta, sprawia swym matowym dźwiękiem wrażenie straszne; niskie tony klarynetu mają w sobie coś piekielnego; tenże sam instrument, w średnich tonach pasterski i sielankowy, w górnych może być nawet trywialnym; waltornie oznaczają wojnę, polowanie etc. Jeden instrument (np. fortepian) naśladuje nieraz drugi (waltornie, bębny, jak to i w tych Polonezach widzieliśmy), orkiestra zaś w ogóle ma zakres nader urozmaicony, posiadając na swéj muzykalnéj palecie farb i odcieni tysiące. Zużytkowania tych odcieni w sposób malowniczy nie wzdragał się i Beethowen, który, wychodził wprawdzie ze stanowiska *wrażenia* i *uczucia*, gdy pisał Pastoralną Symfonię (*), ale mimoto jednak umieścił tam i słowika, i kukułkę, i przepiórkę, i wreszcie burzę i wypogodzenie nieba i t. d. i t. d.

*) „mehr Empfindung als Malerei,“

Tam szczególniéj gdzie słowo i akcja przychodzi w pomoc muzyce, jéj programmowy charakter jeszcze się ułatwia, i staje się nowem wzbogaceniem środków, nowym bodźcem do twórczości. Tym sposobem muzyka operowa zawiera u wszystkich kompozytorów mnóstwo ustępów malowniczych, które jednak rozumiemy doskonale, gdyż klucz do ich oceny daje nam tekst i akcja. Przez oswojenie się znowu z temi formami powstaje w słuchaczach pewien zasób zebranych wrażeń i skojarzeń, który pozwala owe dramatyczne effekta przenieść do muzyki instrumentalnéj już bez pomocy tekstu objaśniającego, i stąd powstaje tyle uwertur *dramatycznych*, tyle ustępów w każdéj większéj całości muzycznéj, które budzą w nas wrażenie bądź malownicze, jak szmeru strumienia, burzy, pogody, tententu koni,—bądź powieściowo—dramatyczne, nasuwając duszy obrazy jakichś mordów, gróźb, zaklęć, przysiąg, zdrad i coś podobnego. Analizując nawet i teraz balladę as dur, niemogliśmy nie wpaść w pewne objaśnienia, silnie nacechowane programowym charakterem. — Programowość przeto do *pewnego stopnia* dopuszczalną jest w muzyce, o ile jej środki są czysto *muzyczne*, rozwinięcie prawidłowe, zaś nacisk na szczegóły nie zawielki. Taka programowość rozjaśnia, bawi, ułatwia zrozumienie. Najbardziéj klassyczni kompozytorowie nieraz posługują się taką programowością przy tworzeniu, lubo jéj tylko chwilowo używają, jako bodźca. Tak Haydn układał sobie nieraz w duszy różne plany powieściowe przy tworzeniu swoich symfonij – których jednak późniéj

nie przekazał potomności. Uczynił to z wielu względów słusznie, gdyż muzyka jego i tak jasno do nas przemawia, jednakże gdybyśmy znaleźli jaki jego dzienniczek w którym te plany zanotowane były, zapewne musieliśmy go uważać za cenną pomoc przy miarkowaniu światłocienia wykonawczego.

W pewnych razach takie konieczne objaśnienie obrazu muzycznego może nosić cechę zbyt wielkiéj dowolności, aby miało prowadzić do właściwego celu—na to się zgodzić trzeba; jednakże jedna drobna wskazówka tytuł kompozycyi nawet, może częstokroć być znakomitem rozjaśnieniem, i nawet wielcy kompozytorowie nie wahają się przed takiem tytułami, jak „bitwa pod Vittorią"—Beethowena: La chasse--Dusseka; Heller'a,—Wald—scenen (a w nich oddzielne tytuły), albo Kinderscenen — Schumanna; Bergfahrt—Scharwenki etc. Można być przyjacielem lub nie Wagnerowskiéj muzyki, ale każdy przyzna, że wspaniale instrumentowana „jazda Walkirji" zupełnie inaczej się rozumie, gdy się zna jéj tytuł, i byłaby o wiele mniéj zajmującą gdybyśmy ją np. znali pod tytułem: „Charakterstück für Orchester". Niektóre tytuły uwertur jak: „Król Lear, Manfred" nie potrzebują nawet nasuwać nam obrazów plastycznych, działają już dość skutecznie jako wskazujący bodziec, który kompozytora skłonił do pisania.

Z tego więc cośmy powiedzieli wynika, że idea pewnéj malowniczości w muzyce en bloc stanowczo potępianą być nie powinna, gdyż jéj wyzyskanie przez kompozytorów nie małe im daje pole do urozmaicenia

dzieł swoich. A nadto widzimy, że są nawet i różne stopnie téj malowniczości, że malowniczość *dramatyczna*, szczególniéj połączona ze słowami, posiada plastyczność najsilniejszą— że na drugim stopniu pod tym względem stoją utwory, których obrazowe tytuły malują jakiś ruch w naturze lub życiu (jak Berceuse, Ruisseau, Matinée, i wyżéj wymienione) że na ostatnim, najbardziéj idealnym stopniu malowniczości stoją takie dzieła, których tylko ogólny nastrój wynikł z pewnéj pobudki wyraźnie wskazanéj w tytule (Król Lear, Faust etc). O właściwem stosowaniu tych środków, o straszliwem ich *nadużyciu* przez kompozytorów nowszych zwłaszcza czasów, mówić tu niemamy zamiaru—chcemy tylko z faktu ich używania dla strony praktycznéj egzekucyi muzycznéj wyciągnąć użytek jakiś.

Rzeczony więc ustęp Poloneza zaliczyć możemy do działu II-go, mianowicie przyznać mu charakter owéj średniéj malowniczości, która nie jest tak zupełnie plastyczną jak obrazy gromów i błyskawic używanych nieraz w orkiestrze, ani też tak zupełnie ogólnikową jak tytuły uwertur: Król Lear, Manfred. Jest to stopień malowniczości zupełnie zbliżony do tego, jaki panuje w uwerturze do „Snu letniéj nocy" Mendelssohna. Jakież są tego ustępu czynniki składowe? W prawéj ręce passaż *łażący*, dość wybitnie charakteryzujący ruch spokojny i jednostajny—w lewéj ręce rytm poloneza ciągle się przypomina i ani na chwilę nie ustaje. Nadto ów ruch prawéj ręki staje się stopniowo coraz cichszy, jakby się oddalał, a w ostatnich kilku taktach z pewną

gwałtownością i w dość raptownem crescendo powraca i wybucha głównym tematem.

A więc?....

Ściśle mówiąc, mamy tu już i bez komentarza ustęp logicznie związany z całością przez bassowy rytm, pięknie z nią kontrastujący, gdyż po ciągłem forte następuje przejście łagodne i estetycznie zaokrąglone przez poetyczne diminuendo i przez powrót za pomocą crescendo do głównego założenia... Ale co ten ustęp robi w całości obrazu?....

Wyobraźcie sobie zamek wspaniały, staroświecki, z mnóstwem baszt, sal, przejść, krużganków. W nim w głównéj sali balowéj rznie dobrana kapela wspaniałego „polskiego", kontuszowe pary przy karabelach suną majestatycznie, przytupując nogami rytm (co doskonale oddają basy, es, as). Może w środkowéj części (e dur) możemy widzieć zbliżanie się jakiéjś konnej kalwakady, może po jakim tryumfie — to rzecz inna—my tylko zwrócimy uwagę na ten ustęp poloneza, w którym rozochocone grono tancerzy za przewodnictwem pierwszéj pary puszcza się do sal bocznych, następnie sunie przez oddalone krużganki, może wstępuje i do ogrodu—i dopiero po takiéj podróży, gdy już zdawało się że zginęli, słyszymy ich z drugiéj strony zbliżających się, i wraz z nimi wkracza tryumfalnie muzyka, brzmią oklaski, wiwaty — istny obraz z Pana Tadeusza!

Czy to objaśnienie, choć go nie narzucamy —nie pomaga do odegrania wspomnionego ustępu? Czy wobec niego nie czujemy się pewniejsi naszéj drogi? Czy

nie będziemy z większym wdziękiem i śmiałością cieniowali piannissima, wiedząc jakie ma ono znaczenie, i jak po niem wspaniale fortissimo wyglądać będzie? Czy nie jaśniéj ujrzymy potrzebę akcentowania bassów, i owego upartego c we wiolinie(1) gdy będziemy tak rozumieli plan całości?

Powiedzieć więc można bez przesady, że tego rodzaju komentarz bynajmniéj nie wkracza w niestosowne dla muzyki tory,—że ponieważ każda sztuka w życiu i w innych sztukach upatruje stosownych analogij,— wyrzec się ich stanowczo nie należy, tylko używać ich z umiarkowaniem, i pamiętać, że wszystkie nawet plastyczne *obrazy* muzyczne najchętniéj się rozwijają na tle uczucia i ściśle muzykalnego i pod względem saméj formy dobrze przeprowadzonego planu.

Malowanie dla malowania—nie jest celem muzyki, stworzyć tezę choćby najbardziéj poetyczną w swéj duszy, ale nie oddać jéj w kształtach dość ponętnych dość wyraźnych – nie na wiele się zdało. Piękno muzyczne powinno do nas przemawiać samo, a po za niem ukrytą wówczas być może i jakaś głębsza symbolika; z życiowych analogii zaczerpnięta. — Dowodem najlepszym że sama legenda nie wystarcza, aby dzieło muzyczne było porywającem—jest właśnie ostatni z Polonezów—zwany przez autora Fantazyą—Polonezem. Nie można zaprzeczyć że faktura tego dzieła jest dobra; bardzo wiele szczegółów świadczy o mistrzowskiéj

---

1) Ob str. 86 tomu III wydania Gebethnerowskiego takty 2, 3, 4, 5, 6. 7, 8, 9.

dłoni, co posąg ten rzeźbiła; ale idee ogólne są trochę niewyraźne, ich przeprowadzenie gubi się w komplikacyach, dla muzy Chopin'a mniéj właściwych — i nie robi wrażenia. A przecież właśnie do tego Poloneza utworzył sobie Ch. najpiękniejszą legendę; przeszłość i przyszłość miała tu się odźwierciedlić całkowicie. Na nieszczęście muzyczna pewna sztywność paraliżuje wrażenie, i mimo mistrzowskiego wykonania (np. przez P. Essipow), dzieło pozostaje jedną z mniéj szczęśliwych kreacyi Chopin'a, Symbol tu nie wystarcza.— Złote słońce natchnienia nie oświeca pracy, poczętéj raczéj w głowie i fantazyi niż w sercu.

Natem skończymy Przegląd Polonezów i zwrócimy się nakoniec do... Mazurków.

---

b). Mazurki.

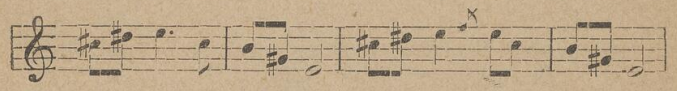
Witajcie mi, perły najczystszéj wody! witajcie najdroższe klejnoty w koronie naszego mistrza! nie wielkie rozmiarem, ale bogatą treścią, prawdziwe brylanty, w których słońce gieniuszu tysiącem barw migajce tysiącem świateł błyszczy. Witajcie czarowne mazurki!

Tyle jest przecudnych dzieł Chopin'a—ale sądzę, że nikt z wielbiących te dzieła nie zaprzeczy, że gdyby wszystkie z nich zaginąć miały, a Mazurki ocalały, powstałby z nich Chopin równie wielki jak ten, który dziś stoi. Kajet Mazurków, to studnia poezyi niewyczerpana—każdy z nich prawie jest arcydziełem.

Nie mówimy w téj chwili o pośmiertnych. Oprócz jednego z nich, który jak wiadomo, pisany był już na śmiertelnem łożu, wszystkie one są młodocianemi próbami, których Ch. ogłaszać drukiem nie myślał. Ten dziwnie logiczny i mądry mistrz czuł jeszcze będąc dzieckiem, czem będzie wkrótce—i dla tego dzieł w których każdy nowy kompozytor przerabiać musi formy swych poprzedników nie wydawał na świat. W pierwszych Rondach jego znać wprawdzie jeszcze wyraźnie wpływ Hummla i studjów nad nim robionych—ale forma ich pracowicie wyrobiona, pełno szczegółów nowych i oryginalnych, najzupełniéj ich wydanie usprawiedliwia. W koncertach szedł wprawdzie również torem Hummla, lecz jakże go znakomicie rozszerzył! W Nokturnach już o całe Niebo się odsunął od Fielda toż samo i w Mazurkach ogłoszonych drukiem (Op. 6 i 7) od razu stanął na stanowisku wysoce oryginalném i artystycznie skończonem—odrzucając jako przygotowawczy materyał, wszelkie wprzódy powstałe próby. Wydanie tych utworów młodości może być fizyologicznie czy patologicznie zajmującem, dla sztuki jest zupełnie obojętne.

W tych pierwszych Mazurkach od razu się przebija ów żywioł ludowy, z którego jak z nieprzebranéj skarbnicy swe wrażenia Ch. czerpał. Gdzie, jak i kiedy schwycił on tyle materyałów, odnaleźć prawie niepodobna. Czasami na Wakacye jeździł na wieś—ot i wszystko. Ale ani zbieraczem pieśni nie był (wówczas nikt o tem nie marzył jeszcze) ani szczególnym studyom nad ludową pieśnią się nie oddawał. Był tą

arfą eolską, która za najlżejszym podmuchem wiatru dźwięki wydawała. Lada lekkie potrącenie mu wystarczało—on przed wszystkiemi odnalazł tam skarby niewyczerpane, gdzie się ich nikt ani domyślał. Jak dalece chwytał charakterystykę, niech posłużą na dowód Mazurki N. 2 i 3 z Op. 6., każdy również chłopski i malowniczy, a każdy w innym stylu i rodzaju. W pierwszym z nich (cis moll) słyszysz na początku, jak z cicha szemrzą basy—jak skrzypek na 2-éj strónie trzymając ton stały, mruczy sobie z cicha swoją rubaszną, trochę w takcie chwiejącą się melodję (pierwsze ośm taktów początku). Potem idzie śpiew taki smutno-serdeczny, taki naiwny, urozmaicony—a pieszczotliwy – a tak cudownie złożony z dwóch kontrastów piana i forte, że go się dość nasłuchać nie można, a po nim środek taki wesoły, i ligawkowaty, a taki wiejski, że nogi mimowoli do tańca dygoczą:

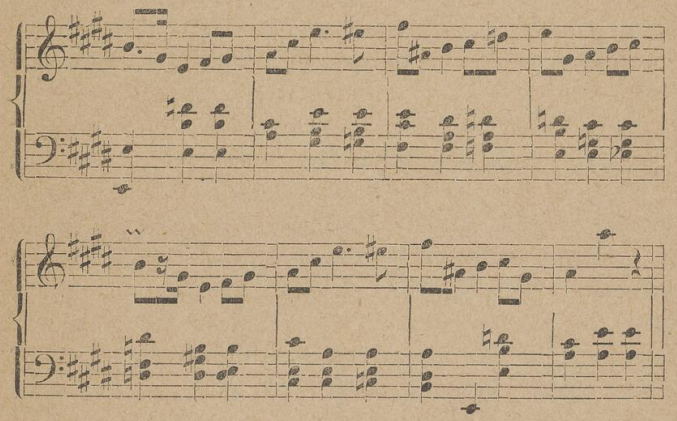


A potem znów basy pierwotne wracają a po nich motyw pierwszy, i w nim ta cudowna zmiana



w rubato tempie, w któréj czujesz wyidealizowanego tego chłopa prawdziwego z jego trochę pijaną fantazyą i serdeczną potrzebą wywnętrzenia się....

Weźmy teraz następnego Mazurka (Op. 6 N. 3) gdzie z oddali słychać już tętęt samych basów, a potem hałas muzyki coraz się zbliża i cała kalwakada weselna wpada na scenę w podskokach i z hałaśliwemi hołupcami. Ileż tu prawdy, ile naturalności—a zarazem ile bogactwa muzycznego, choćby np. tylko w harmonii do części 3-éj:



harmonii owéj chromatycznéj, a tak charakterystycznéj, że stała się ona prawdziwym szkopułem, w który wpadają z konieczności wszyscy naśladowcy Chopin'a.

I salonowy, posuwisty i pełen elegancyi mazur znalazł swoją apoteozę w Mazurku B dur (Op. 7 N. 1) Ileż ruchu, ile zapału w jego debiucie, ile kokieteryi i szlachetnego wdzięku w późniéj przychodzących nótach odrywanych! W części trzeciéj jego odzywa się

znów nuta ludowa na charakterystycznie monotonnym bassie, a z nią i nieodłączne rubato, które bądź co bądź, jest czysto—polsko-słowiańskim, a nawet zupełnie *chłopskim* pierwiastkiem.— Bo właśnie to jest ciekawe, że w Mazurkach owe rubato trafia się bardzo często, że gra w nich wielką rolę. Czuć w niem jak już powiedzieliśmy, i pewne zaczmeranie w głowie od kieliszka i ową chłopską świąteczną, a serdeczną ochotę: „oj ta dana" oj dana!" słowem w tym chwiejącym się takcie znać całą duszę słowianina, która chwieje się i wywnętrza pod wpływem uczucia.

Owe migotliwe, nie ujęte dla drugich szczegóły i tajniki chłopskiéj, a nawet i nie chłopskiéj charakterystyki chwytał Ch. z przewybornym instynktem, idealizując ich rysy do godności prawdziwych poematów. Wiemy już trochę o jego improwizacyach w tym kierunku; wiemy z jego życiorysu że nie tylko chłopski ale i żydowski taniec doskonale umiał naśladować, i że kiedyś na wsi przyznawali mu obecni we dworze jego przyjaciół, kupcy na zboże, że grał Majufes „jak rodzony żyd". To też nic bardziéj komicznego, jak Mazurek Op. 17 N. 4, o którym wiarogodne świadectwo, przez M. A. Szulca z Poznania nadesłane mnie stwierdza, że się nazywał „żydek", i że treść jego była taka:
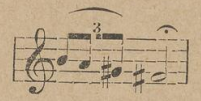
„Programowéj muzyki—mówi M. A. Szulc—Chopin nie lubił, chociaż niejedną z jego kompozycyi, pełną dosadnéj charakterystyki, słusznie do tego działu zaliczyćby można. Ktoż nie zna np. Mazura N. 4 działu 7, zeszytu dedykowanego Linie Freppa? Znany już on był w kraju

przed wyjazdem artysty za granicę pod nazwą „żydek". Jest to jeden z utworów Chopina z najwyraźniejszem piętnem humoru; wspomnienie zapewne pobytu na wsi. Żyd w pantoflach i chałacie wychodzi przed swoją karczmę, a ujrzawszy ubogiego chłopa, który poprzednio odeń wyszedł, podchmielonego, potaczającego się i z biadaniem na drodze upadającego, woła w progu „wus ist dues? W tem jakby na kontrast téj sceny nadchodzi i przeciąga żwawo obok karczmy orszak weselny zamożnego kmiecia, wracający z kościoła do domu wśród różnych okrzyków uczestników wesela, którym wesoło wtórują skrzypce i kobzy. Orszak mija, chłopek pijany poczyna na nowo zawodzić swe żale i narzekania na biedę, którą chciał utopić w kieliszku, a żyd wracając w progi i potrząsając głową odzywa się smętnie i „was war dues"? (M. A Szulc, Echo Muzyczne N. 20 z r. 1880).
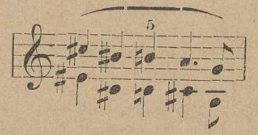
Pod względem czysto technicznym, charakterystycznym szczegółem w Mazurach Ch., szczegółem powtarzającym się odtąd we wszystkich mazurach innych kompozytorów, jest często powtarzająca się triolka: 

Właściwością jéj jest, że nie należy jéj grać za prędko, bo traci ona przez to swój charakter. Już, pierwszy Mazur Fis moll od niéj się zaczyna, a i w młodzieńczych Mazurach Ch. również ją znajdujemy. Jest ona, jak to już z tego Mazurka Fis moll łacno widzimy, niemal uniwersalną w oddaniu różnych uczuć i odcieni. Prosta i naturalna przy jego debiucie, wygina się zaraz od 5-tego taktu zaczynając w różne kształty udatne, pozwalając z sobą igrać swobodnie — potem

jakby zmęczona tylokrotnem powtórzeniem, rozpoczyna wolniéj drugą repetycyę—przy końcu części znów uśmiecha się zalotnie przelatując prędko i osiadając z ludową głupkowatością na ostatnim tonie:



Znów nadal po energicznéj części drugiéj i owéj pełzapału *piątce*:
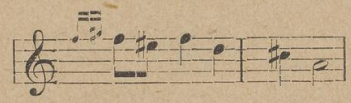


taż triolka przybiera charakter namiętny i palący— a ileż najrozmaitszych charakterów przybiera ona w następnych Mazurach! W Mazurze D dur op. 33 zwróćmy uwagę np. na tę część gdzie razy 16 ten sam takt się powtarza.



Powtarzanie takie – jakto już i w poprzednich odczytach zauważyliśmy—ma w sobie charakter jakiejś upartéj ochoty, tańcującéj quand même, mimo biedy i kłopotów,—albo téż téj dziecięcéj naiwności, zwracającéj się stale i kręcącéj wkółko, około jednéj idei.
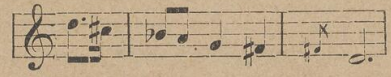
Ci z cudzoziemców zwłaszcza, co powyższy ustęp krytykowali, zapomnieli że podobne wybryki prostoty

znajdują się i u innych kompozytorów; że jak u Hajdna i Mozarta i w ogóle w tematach dziecinnych, znajdujemy często powtarzanie jednéj nuty lub zwrotu, podobnież i tutaj się dzieje. Drugi podobny wypadek spotykamy w Mazurku (Op. 30 N. 2) gdzie przychodzące miejsce



wybornie scharakteryzował Ujejski w swoim wierszyku (kuku!)
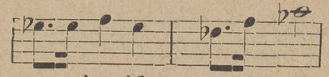
I to wszystko pisał Ch. wówczas gdy jak powiadamy, nikomu się nie śniło tak dalece o *ludzie*, gdzie ta strona jego produkcyj była nietkniętą. Jakiż cudowny prostotą poemat stanowi mazurek g moll (Op. 24 N. 1) z charakterystyczną gammą
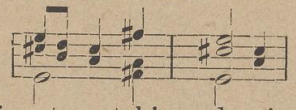


kończącą frazes 8 taktowy! Dziś po tylu latach, nie tylko niedostrzegamy najmniejszéj pomyłki w téj Chopin'owskiéj charakterystyce, ale coraz mnożące się zbiory pieśni ludowych tem więcéj nam się każą zdumiewać nad cudowną intuicyą genijuszu, która typ z taką fotograficzną wiernością odwzorować umiała.

Każdy z jego Mazurków wart aby o nim nie zapomnieć—ten bardzo piękny f moll, (Op. 7 N. 3) gdzie przy smętnym niby temacie wiolinu, bass tak jędrnie

podtrzymuje rytm, gdzie część środkowa tak oryginalna, pełna energicznéj fantazyi



albo ten zaraz po nim idący: as dur, gdzie spotykamy tę cudną modulacyę do a dur i to ritenuto
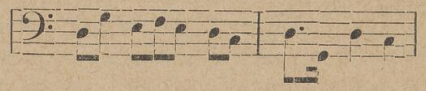


quasi religijnéj natury takie cudne i niespodziewane! Czy to wyznanie miłości proste a krótkie, czy jakaś chwila religijnéj zadumy wśród zabawy, dość że to prześliczne, i harmonicznie bogate.

Co przytem jest niewymownie interesującego, to rozmaitość pomysłów. Ten mazurek się śmieje, tenpłacze, ten duma, tamten skacze, np. gis moll (Op. 33 N. 1) taki rzewny—a zaraz za nim ten sławny oberek d dur—już taki chłopski i taneczny, jak tylko wymarzyć można! Jeden rozrobiony na arcydzieło skończone jak ten B moll Op. 24 N. 4 (Rubinstejnowski) a drugi naszkicowany zaledwie, jak ten oberek krótki w c dur (Op. 7 N. 5) niekończący się nawet! Czyż nie warto choć kilkoma rysami odznaczyć i przypomnieć sobie każdego z tych dobrych znajomych, zsumować sobie te wszystkie skarby tak nieprzebrane!
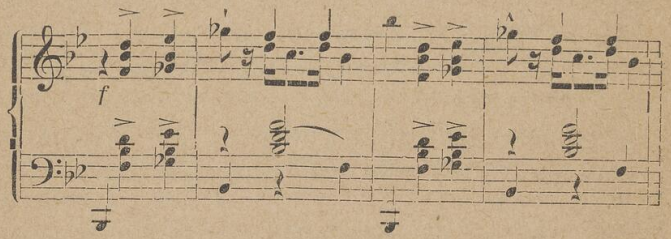
Przekładać tych poematów na język literackiéj prozy nie widzimy tak dalece potrzeby—ich muzykalny wdzięk, ich harmonia, ich typowość najzupełniéj wystarcza. Jednakże odrzucać stanowczo takich komentarzy i wyjaśnień nie myślimy, i właśnie one to nam

nasuwają jednę uwagę. Oto z Mazurkami dzieje się to samo co i z innemi dziełami Ch.—że wykonywający zamiast królującéj w nich prostoty i naturalności, szukają nieraz jakiegoś sztucznego pathosu i psują nim właściwy kompozycyi charakter. A już żadnym utworom więcéj nie szkodzi ta przesada jak Mazurkom. Język muzyki jest wprawdzie nie zawsze zupełnie zrozumiałym, i pewna rozmaitość co do pojęcia szczegółów, a także i co do ogólnego wytłómaczenia jest dość możliwą. Np. długo sam wahałem się, czy Mazurek Op. 17 N. 4 należy do poetyczno-smętnych czy komicznych pomysłów—dopiero tytuł „Żydek" położył koniec tym wątpliwościom; jednakże nawet bez tego tytułu czujemy, że jego część 1-sza w drobnych porusza się odcieniach, (Frazowanie jéj jest takie, 4 takty 1 takt, 1, 1,1,) niepotrącając o patetyczność. Z pewnością w Mazurku ostatnim, owym na łożu śmiertelnem pisanym czujemy już niezaprzeczenie jęk cierpiącej duszy, i każdy go pojmie tak samo; ale aby mogły istnieeć tak przeciwne dwa komentarze, jak np. o Mazurku Op. 33 N. 4, to już trochę dziwne. Wiersz Ujejskiego p. t. „Koniucha", powiada że do dziewczyny w karczmie zaleca się ułan—dziewczyna ucieka—ale niewiedzący o tem jéj kochanek, w przekonaniu że ona go zdradziła, topi się z rozpaczy. Przeciwnie humorystyczny wierszyk, skomponowany przez Wł. Zelewskiego, wybornie tłomaczy tego Mazurka przez scenę małżeńską między chłopem i jego żoną. W części pierwszéj chłop pijany wyśpiewuje, „oj ta dana dana!" wracając do domu. Gdy mu już dobrze w głowie

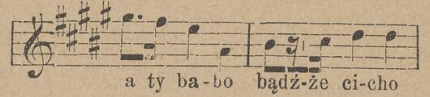
zaczmerało, mruczy nie zrozumiale, co niby naśladuje melodja bassowa:
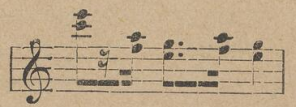


Gdy żona mu robi wymówki, chłop wpada w gniew i bije babę:



Baba jęczy i narzeka (melodja H dur) o Jezu! Jezu! Chłop jeszcze wraca do bicia i woła „a ty babo bądź-że cicho".



Nie będę cicho—nie będę cicho!

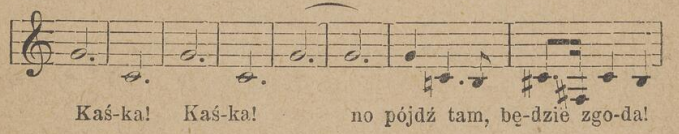


odpowiada baba. Lecz już chłop zmęczony uspakajać

się zaczyna—już odchodzi mrucząc coraz ciszéj (solo na lewą rękę:)



nareszcie—zasypia. Melodja pierwsza odzywa się wówczas jako przypomnienie—chłop po jakimś czasie się budzi, przypomina co to było i żal mu żoniska; więc **ją woła:**



Żarcik ten cytujemy nie jako wzór „dokładnego" komentarza, bo i sam autor do niego téj wagi nie przywiązuje, ale dla pokazania, o ile ta *naturalna* scena bliższą jest prawdy. Może w melodji H dur wolelibyśmy odszukać jakieś wylanie dziewczęcéj duszy, niżeli jęki babie — ale całość dziwnie zyskuje na wdzięku przez ów komentarz komiczny. Np. zakończenie jakże odmienne: u Ujejskiego owe kwinty znaczą: „dzwoń dzwoń, dzwonie dzwoń, Hej koniu nieś mnie w toń!" podczas gdy tu: „Kaśka" etc. Jeżeli my np. nazywamy owe Mazurki *poematami*, to również nie dlatego, aby w nich ukrywać się miały koniecznie jakieś dramatyczne historye ale dlatego, że nam malują na tle chłopskiego typu, różne odcienia prawdziwych i niewymuszonych uczuć. Podobnie jak z roskoszą czytamy gawędy chłopów u Sienkiewicza lub Sewera, jak w nich chwytamy charakte-

rystyczne wyrazy i wyrażenia, tak i tu, jeden zwrot drobny nas zachwyca, jako szczerze ludowy, i to nam wystarcza. Że u ludu są i bywają zbrodnie, tego nie zaprzeczamy; ale one nie są właściwem tłem jego natury—zdarzają się wyjątkowo,—i zresztą Ch. jako pierwszy ludu komentator z pewnością o nich nie myślał. A tu już drugi z jego Mazurów (Op. 6 N. 2) dostał od Ujejskiego taki komentarz jak „noc straszna"(!!).

Przypatrzywszy się téj serdecznéj, poczciwéj że tak powiem melodji nigdy w niéj nie dojrzymy tylu okropności. Muzykalnie mówiąc; ani tok melodji, tak pełen wdzięku i prostoty, ani harmonia, niezawierająca przy całem swem bogactwie, patetycznych i gwałtownych przemian, nie usprawiedliwiają tych pojęć. Taki wierszyk jak „Zakochana" (!!) albo „Terkolka" są za to wyborne.

Ostatnie Mazurki, niektóre zwłaszcza, przedstawiają nam typ téj formy rozrobiony na dłuższe poemata i świadczą, ile z niéj jeszcze bogactwa wysnuć mogą kompozytorowie przyszłości.

Przedstawiwszy w poprzedniéj naszéj pracy Chopin'a w ogólnych zarysach, w dzisiejszéj zaś w bliższym poglądzie na celniejsze jego utwory, pożegnamy cierpliwego słuchacza i czytelnika. Mimo coraz bardziéj rozszerzającego się zamiłowania do dzieł naszego mistrza, nie zdaje nam się, aby tu czynione uwagi i spostrzeżenia były na dzisiaj zbytecznemi—oby jak najprędzéj mógł nadejść czas, w którymby je za zbyteczne uważać było już można.



SPIS RZECZY.

Odczyt I, Nokturny i Preludja 5
Odczyt II, Ballady 31
Odczyt III, a) Polonezy 46
— b) Mazurki 64



NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

830
C

CHOPIN

W CELNIEJSZYCH SWOICH UTWORACH.

Trzy odczyty

JANA KLE

Wypowiedziane w Resursie
Grudnia 1883

1) Nokturn
2) Ballady
3) Polonez

WARSZ
Nakładem Red
Senatorska

188

