ISTOTA
UTWORÓW CHOPINA

napisał

Zygmunt Noskowski.

KSIĘGARNIA, ZAKŁAD RUT I CZYTELNIA
BROCZYŃSKI i HOFMAN
Spółka z o. o. w Warszawie
Marszałkowska 91, tel. 9-13-56.

WARSZAWA.
Nakład księgarni Saturnina Sikorskiego.
47. Nowy-Świat 47.
Druk. A. T. Jezierskiego
1902.

88 pul.
15,—

ISTOTA UTWORÓW CHOPINA.

KSIĘGARNIA, SKŁAD NUT I CZYTELNIA
SROCZYŃSKI ; HOFMAN
Spółka z o. o. w Warszawie
Marszałkowska 91, tel. 9-13-56.



Zygmunt Noskowski.

Istota utworów Chopina

NAPISAŁ

ZYGMUNT NOSKOWSKI.

WARSZAWA.
Nakładem księgarni Saturnina Sikorskiego
Nowy-Świat 47.

—

1902.

Дозволено Цензурою.
г Варшава, 4 Декабря 1901 года.



842
C/1/329



Istota utworów Chopina. *)

Dzieła geniuszu posiadają jedną, wielce znamienną właściwość, iż znaczenie ich i wartość oceniają dopiero późniejsze pokolenia, a wielkość tak samo dzieł tych, jako też ich twórcy wzrasta w miarę oddalania się epoki, w której żył dany mistrz i działał.

Dziewięćdziesiąt lat minęło z górą od urodzenia, pięćdziesiąt zaś od przedwczesnego zgonu Fryderyka Chopina; pół wieku tedy upłynęło od chwili gdy zamilkła lutnia tego niezrównanego piewcy naszych pól i łąk, a do tej pory mimo uwielbienia, wzrastającego dlań z każdym rokiem, mimo kilku wybornych jego życiorysów, z których jeden, wyszły w Anglii z pod pióra Niecks'a, wzorowym się nazwać godzi, mimo wreszcie współczesnej a wielce sympatycznej oceny Schumana, oraz pięknej pracy Franciszka Liszta, sama istota, w dziełach Chopina tkwiąca, nie została jeszcze dostatecznie zbadaną i na światło dzienne, dla pożytku szerokich kół wielbicieli mistrza, wyprowadzoną.

*) Pracę niniejszą wypowiedziałem na wieczorze Towarzystwa muzycznego w Warszawie, z powodu 50-ej rocznicy zgonu Chopina.

Sądzę tedy, iż nie można godniej uczcić półwiekowej rocznicy zgonu Fryderyka, jak rozpamiętywaniem utworów jego ducha, doszukiwaniem tej istoty jego natchnień, tak różnej od tego, co u innych twórców napotykamy. Nie łudzę się bynajmniej, abym w tej krótkiej pracy zdołał wyczerpać przedmiot i mógł wypowiedzieć wszystko. Idzie mi tylko o zrobienie początku; jeżeli więc choć w maleńkiej cząstce podołam zadaniu, to już będę dostatecznie za usiłowania wynagrodzonym.

Chcąc wszakże zbadać istotę dzieł naszego mistrza, należy przypomnieć sobie, jak muzyka się rozwijała i jakiemi kroczyła drogami, zanim doszła do wydoskonalenia dzisiejszego. Dzieje muzyki uczą nas, że sztuka muzyczna jest wytworem czasów nowszych i słusznie nazywa się ona najmłodszą ze sztuk pięknych. Przyczyna tak późnego rozwoju leży w muzyce samej, w jej przyrodzonej właściwości, w tem mianowicie, że jest bezpośredniem odbiciem rozmaitych stanów duszy ludzkiej, posługując się do wyrażenia tych stanów materyą nie materyalną prawie, bo dźwiękiem. Gdy słuchamy śpiewu, zupełnie nas nie zajmuje budowa krtani, ani też fizyologia strun głosowych. Kształty zewnętrzne narzędzi muzycznych również mało nas obchodzą, kiedy gra pojedyńczy artysta, czy też cała orkiestra: albowiem ucho nasze napawa się wyłącznie tem, co z tych narzędzi wydobyć jest w stanie artyzm wykonawców, a im bardziej dźwięk wydobyty z instrumentu, czy też z drgania strun głosowych, płynie z duszy, im więcej posiada szczerości i ognia wewnętrznego, tem silniej do nas przemawia i potęguje wzruszenie.

Do pewnego tedy stopnia możnaby nazwać muzykę sztuką abstrakcyjną, skoro materya gra w niej tak podrzędną rolę, lecz abstrakcyjność ta inne ma znaczenie, niż w filozofii, myśl bowiem muzyczna przestaje być czemś oderwanem, skoro jej damy właściwą formę, a w tej formie pamiętać będziemy o wątku głównym, to jest o uzewnętrznieniu ducha, oraz starać się o zrozumiałe wyrażenie pewnej idei przewodniej.

Lecz ten ostatni wynik jest zdobyczą czasów późniejszych, w początkach bowiem powstania i rozwijania się muzyki zwracano głównie uwagę na jej zewnętrzność, czyli na kombinacye dźwięków i akordów, na dobre ich brzmienie, bez względu na to, co te dźwięki i akordy wyrazić mogą. Były to czasy formalizmu, bardzo pożyteczne wprawdzie dla rozwoju sztuki, ale też bardzo ubogie pod względem wyrazistości uczuć i charakterystyki.

Dla tego to może w początkowaniu owem tak mało zajmowano się muzyką instrumentalną, czystą, czyli oswobodzoną od łączenia się ze słowem, które służyło jako tło do wyrażania myśli muzycznej. Bez tego słowa obejść się nie mogli muzycy ówcześni, nie posiadali bowiem samoistności, nie przypuszczali nawet, iż może ona istnieć i wyodrębnić artystę pośród rzeszy formalistów. Nie rozumiano jeszcze wtedy, że muzyka jest czemś więcej, niż ilustrowaniem tekstu

religijnego lub świeckiego, ilustrowaniem często bezbarwnem, podkładem suchym i pozbawionym najpiękniejszego przymiotu w dziełach sztuki, to jest: natchnienia. To też utwory z owych czasów mają tak jednakowy sposób pisania, że trudno je odróżnić od siebie i często bardzo znawcy owej epoki mając sobie przedstawione dzieło nieznane, mylą się w odgadnięciu jego twórcy.

Zaledwie po paru wiekach tego suchego scholastycyzmu, tego lubowania się w kombinacyach bezbarwnych, tego obracania się w nader szczupłem kole harmonii konsonansowych, zaczęto wyzwalać muzykę z ciasnych pęt i uwzględniać budzenie się indywidualizmu. Lecz dopiero wiek ośmnasty, w którym działali wielcy mistrzowie, przyczynił się do ostatecznego rozwoju i stał się podwaliną tego, co wzrosło i spotężniało w bieżącem stuleciu.

Indywidualność twórców muzycznych wzrastała w miarę dojrzewania ludzkości. Jednocześnie ze wschodzącą jutrznią idei nowych na polu życia społecznego, wzbogacała się i sztuka muzyczna w coraz nowsze środki wyrażania uczuć. Haydn, pełen jowialnego humoru i naiwności, ustępuje miejsca Mozartowi, umiejącemu już wylewać szczere łzy żalu, gdyż cierpiąc sam, potrafił to cierpienie odczuwać i w dźwiękach wyrazić. Lecz dopiero z chwilą, gdy całą ludzkość poruszyły nowe prądy, gdy nastąpiła walka starych zasad z postępem, zjawił się wielki Beethoven, który owe szamotania i zapasy

olbrzymie w wielkich swych dziełach opiewać począł i pchnąwszy muzykę na nowe tory, kierunek jej na długie zakreślił lata. Wielki symfonista i zarazem myśliciel głęboki był bezwątpienia jednym z pierwszych przeciwników zimnej, estetycznej zasady: sztuka dla sztuki. Ruchliwemu jego umysłowi i temperamentowi wrzącemu nie mogła wystarczyć chłodna przedmiotowość, przyjął tedy zasadę: sztuka dla ludzkości i dla tego właśnie cała ludzkość łzy nad jego wylewała grobem.

W owym to czasie, w okresie najbujniejszej działalności Beethovena urodził się Chopin i od samego początku artyzm jego, mimo wyjątkową jego indywidualność, wszedł na tęż samą drogę i kroczył szlakami mistrza niemieckiego, gdyż muzyk nasz stał się tłomaczem uczuć i tajników duszy ludzkiej, a ból swój własny w bólu ogólnym utopił i dla tego z biegiem czasu dzieła jego stały się własnością świata całego. Chopin obdarzony niezmierną wrażliwością, przy swym subtelnym organizmie unosił się swobodnie w sfery idealne, nadziemskie, obcować się zdawał z duchami i w ich krainie czerpał niezrównane myśli i natchnienia. Lecz nie zapominał przytem, iż był dziecięciem ziemi, pamiętał, że wyszedł ze społeczeństwa, którego uczucia opiewać mógł z łatwością, leżało to bowiem i w jego wrodzonem usposobieniu i było wypływem tego wszystkiego, co w dzieciństwie przeżył, na co patrzał okiem prawdziwego poety.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, iż wrażenia w dzieciństwie i latach chłopięcych otrzymane, pozostawiają niezatarte niczem piętno na duszy artysty, w którego dziełach późniejszych musi się koniecznie odzwierciadlić to wszystko, co w zaraniu życia do duszy wpadło i na dnie jej swój kącik przytulny znalazło. Muzyka, jako sztuka czysta i samoistna, idealniejszą jest od swych siostrzyc, posługuje się bowiem do wyrażenia uczuć i myśli czemś nieokreślonem i niekonkretnem, a przeznaczoną jest przedewszystkiem do wywołania wrażeń przez zmysł najmniej, że się tak ośmielę wyrazić — zmysłowy. Za pomocą słuchu wrażenie wpada wprost do duszy, bez uciekania się o pomoc do wyobraźni lub rozumu. Żadnej drogi pośredniej tu niepotrzeba, ale za to żadna ze sztuk pięknych nie wymaga tak wielkiego zasobu szczerości, jak muzyka.

Szyller powiedział: „Życiem tchną sztuki plastyczne, myśli żądam od poety, ale duszę wypowiada tylko Polyhymnia". O ile tedy twórca muzyczny z głębi duszy wydobywa natchnienie, o tyle zdoła przejąć słuchacza temiż samemi uczuciami i duszę jego poruszyć jest mocen. Zdarza się jednakże — i to dość często — że sztukmistrz podaje w muzyce szych za złoto, olśni fałszywym blaskiem tłumy i dzieła jego przez czas pewien więcej znajdą uznania i wzięłości, niż natchnione twory prawdziwego geniuszu. Dzieje muzyki liczne w tym względzie przytaczają wypadki. Wszakże w swoim czasie

Salieri zaćmiewał Mozarta; miano wprawdzie pełne szacunku uznanie dla Beethovena, ale go nie rozumiano, gdyż przystępniejszym dla ówczesnego, a także bezpośrednio potem następującego pokolenia, był zapomniany dziś prawie Onslow.

Niewielkie kółko prawdziwych wielbicieli otaczało Chopina, ogół jednak nie umiał go ocenić, wirtuozi zaś woleli popisywać się na koncertach utworami Thalberga lub Henryka Hertza. Nikt się nie odważył za życia Moniuszki nazwać go publicznie wielkim kompozytorem, a jednak zaszczytny ten przydomek dostaje się czasem w udziale niżej stojącemu lecz w danej chwili w modzie będącemu artyście.

Jeżeli tedy muzyk genialny w utworach swoich odzwierciadla duszę własną, jeżeli w tej duszy nagromadzone są skarby, które olśniewają po wydobyciu ich na światło, jeżeli w tych skarbach duchowych zjawiają się nowe myśli nowe prądy i szeroko zakreślone kierunki, to dziwić się nie można, że ocena sprawiedliwa następuje nieodrazu lecz w miarę wnikania tworów geniuszu w dusze ludzkie. Czuł to dobrze Franciszek Liszt, pisząc na początku swej książki o Chopinie, że: „mistrz ten nie zajął jeszcze stanowiska, jakie zapewne przyszłość dla niego w dziejach sztuki chowa".

„Jeżeli nieraz dowiedziono, że nie koniecznie się bywa prorokiem pomiędzy swoimi, — czyż się nie zdarza także: że ci, którzy z wiesz-

czego przeczucia dziełami swemi własne w pochodzie wyprzedzają czasy, nie zawsze przez współżyjących za kapłanów prawdy uznani bywają?“

Słowa te wypowiedziane przed kilku dziesiątkami lat, śmiało mogę nazwać proroczemi, sprawdziły się bowiem najzupełniej w zastosowaniu do Chopina, którego znaczenie w świątyni sztuki teraz dopiero wzrastać zaczyna, gdy przed laty ciasne mu zakreślono szranki, zaliczając go do twórców fortepianowo-rodzajowych, a uczucie rozlane w jego melodyach sentymentalnością, wykwintną formę salonowością nazywając, mazurkom zaś charakteru narodowego odmawiając.

Posługiwanie się jednem tylko narzędziem muzycznem dla wyrażenia swych natchnień, w żaden sposób na wartość i ogólne znaczenie dzieła sztuki ujemnie wpływać nie może. Dla tego więc niema potrzeby zajmować się tą podrzędną rzeczą. Chopin ukochał fortepian, zrobił go tłomaczem swych myśli i obecnie żaden koncert fortepianowy bez Chopina obejść się nie może, a wirtuoz, nie grający dzieł tego mistrza, naraziłby się na szyderstwo. Teraz, gdy gra na fortepianie tak się rozpowszechniła i rozwielmożniła, przestano już się dziwić tej wyłączności Chopina, a nas przejmuje uczucie dumy na myśl, że w tym olbrzymim rozwoju popisów fortepianowych nazwisko mistrza, urodzonego nad falami Utraty, niezbędnem się stało i widnieje wszędzie na chwałę naszą.

Inne są zapatrywania co do głównego uczucia, którem przesiąknięte są dzieła mistrza.

Pod tym względem spotkać się można z poglądami sprzecznemi i co gorsza, opacznemi. Jedni nazywają to uczucie sentymentalnością, drudzy melancholią, inni znów płaczliwością, jeszcze inni elegijnością. A jednak wiadomo jest powszechnie, że Chopin sam najtrafniej określił nastrój główny swych natchnień wyrazem: *żałość* i lubił go przy każdej sposobności powtarzać, jakby pragnąc w duszę swoją wrazić to uczucie, nieznane obcym narodom, tak jak sam wyraz trudny, a nawet niemożliwy jest do przełożenia na inne języki.

Żałość to nie tęsknota, ani boleść, ani też zaduma, ni skarga. To coś innego niż melancholia i coś zupełnie różnego od elegijności. Przebija się to uczucie żałości we wszystkich niemal melodyach Chopina, zarówno minorowych jak i majorowych, stanowi główny wątek jego myśli i tak odrębnym w pomysłach go czyni.

Żałość rozlana w dziełach Chopina daleką jest od ponurości i pesymizmu. Mistrz tęskni, łzy roni i skarży się, w chwilach bólu poddaje się rozpaczy, zgrzyt jej w pochodzie niezwykłych, czasem ostrobrzmiących akordów malując, lecz nawet w chwili największego zwątpienia nie sarka i nie bluźni, dzięki czemu i w drugich nie wzbudza uczuć, które rodzajowi ludzkiemu ani pożytku, ani też zaszczytu nie przynoszą.

Wprawdzie w tym wylewie uczuć żałosnych można zauważyć czasami zbytnią miękkość, lub dosłuchać zamiast skargi męskiej, raczej kwilenia pacholęcego. Lecz takie to już było usposobienie Chopina, taka przyrodzona właściwość, której ani usunąć, ani zmienić nie podobna.

Niezmierna wrażliwość i subtelność uczuć była cechą naszego mistrza, a koleje życia jego, cierpienia fizyczne i moralne potęgowały jeszcze bardziej tę czułość, która według koniecznego porządku w utworach jego odbić się musiała.

Jakkolwiekbądź wszakże nazwiemy nastrój w dziełach Chopina, czy elegijnością, czy też tęsknotą lub żałością, należy przedewszystkiem uznać, że po nad wszystkiem góruje w nich poezya najczystsza, a tchnienie jej przejmuje serca w sposób opisać się niedający.

Jeśli zaś użyłem wyrażenia: poezya najczystsza, uczyniłem to nie z przypadku, lecz z umysłu i na tę czystość poezyi szczególny nacisk kładę.

Czystość poezyi spoczywa w przyrodzie, jest jej odbiciem, jest krynicą, posiadającą swe źródło przeczyste w łonie tej mistrzyni wszystkich sztuk i artystów. Im wrażliwszy jest sztukmistrz na cuda otaczające go naokoło, im chętniej wchłania je w duszę i serce, wzbogacając skarbnicę swej wyobraźni wrażeniami z tych cudów czerpanemi, tem silniej uzewnętrzni się to obcowanie z przyrodą w tworach jego

Zbiory Słowa Wiązanego
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA WARSZAWA

ducha, tym bardziej uwydatnić on zdoła świeżość swych natchnień.

A ta owa czystość i świeżość tak silnie występują w dziełach sztuki, że nawet mało wprawni z łatwością je odczują i bez trudu odróżnią od tego, co w nowszych zwłaszcza czasach tak się w muzyce rozwielmożniło, a co samą sztukę zamieniać usiłuje na *sztuczność*.

Aby objaśnić i zrozumialszem uczynić zdanie powyższe, pozwolę sobie na wzięcie przykładu ze świata roślin.

Znamy kwiaty, rosnące dziko, których kształt zewnętrzny, zarówno, jak zapach zachwycają wszystkich.

Weźmy fiołek lub konwalię — ileż te drobne, o skromnym wyglądzie kwiateczki sprawiają rozkoszy w porze wiosennej, ileż nasuwają marzeń o łąkach, na których wzrosły.

Sztuka ogrodnicza przeniosła te drobne istotki do cieplarni i dzięki umiejętnej hodowli, zarówno fiołek, jak konwalia wzbogaciły się szatą zewnętrzną, wyglądającą świetniej i zapach ich również nabrał więcej mocy, a przecież, gdy w zimowej porze zobaczymy te kwiaty, wzrastające pod szkłem cieplarni, jakże zachwyt nasz różnym jest od tego, co odczuwały serca nasze na widok łąki, osypanej kwieciem, wzrastającem na łonie przyrody, pod ożywczym wpływem promieni słońca!

Wszakże jest to dopiero tak zwane poprawianie przyrody, czy jej udoskonalanie, a już odczuwamy pewną sztuczność, cóż więc dopiero

dzieje się, gdy ręka ludzka naśladuje kwiaty, usiłując za pomocą kawałeczków różnobarwnych nadać swym wyrobom wszystkie cechy rzeczywistości.

Tu już sztuczność stara się zastąpić przyrodę, złudzi na chwilę oko, ale nie jest w stanie obudzić w nas nawet w przybliżeniu tych uczuć, jakich doznajemy na widok kwiatu żywego.

Z muzyką od czasu dość już dawnego dzieje się coś podobnego, mianowicie od chwili gdy się pojawiła tak zwana muzyka salonowa.

Kiedy się ona urodziła i kto był jej ojcem?...

Na te pytania odpowiedzi zadawalającej otrzymać niepodobna, jak również nikt nie jest w stanie orzec, kiedy i w jaki sposób powstało życie salonowe, pełne przesady i banalności, życie będące wykoszlawieniem tego co dawały słynne niegdyś salony, w których zgromadzali się najwybitniejsi przedstawiciele nauki i sztuki. Tam gdzie w miejsce rozmowy o rzeczach ważnych i poważnych, wymieniano zdania płytkie, gdzie przedmiotem zajęcia stała się powszedniość, gdzie zamiast zachwytu nad objawem wielkiej twórczości, załatwiano wszystko czczym komplimentem, tam nie było miejsca dla muzyki dobrej. Sonata, kwartet, lub arya klasyczna, wreszcie utwory luźne, lecz pełne treści nie mogły uzyskać należytej oceny w tem otoczeniu jałowem, musiały więc ustąpić miejsca różnym wyrobom galanteryi muzycznej, noszącym pretensyonalne tytuły i ozdobne okładki.

Zaroiły się tedy salony różnemi Serenadami, Nokturnami, Melancholiami, Deszczami pereł, Bukietami melodyi, wreszcie Walcami i Mazurkami, te ostatnie z koniecznym dodatkiem „de Salon“. Pisali je różnej miary muzycy, czasem nawet zdolni, lecz wychowani na bruku miejskim, a więc pozbawieni tych wrażeń, które się otrzymuje tylko na łonie przyrody.

Gdzież bowiem szukać poezyi wśród gwaru ulicznego, pośród tego życia, zamkniętego w ciasnych ramach pracy na chleb powszedni, pośród ubiegań się o chwilowe najczęściej powodzenie, o rozgłos lub krótko trwające wywyższenie?

Życie miejskie, zwykle filisterskie, zabija sztukę, a wytwarza sztuczność, o której wyżej napomknąłem. Utwory salonowe zaś jako wynik takiego życia, porównać się dadzą z owemi kwiatami z cieplarni, albo co gorsza — z wyrobami modniarek, to jest ze sztucznemi różami, fijołkami lub konwalią.

Pojawienie się tedy Chopina w takim świecie musiało wywołać zdania sprzeczne i zdziwienie bardzo różnorodne, gdy ujrzano artystę, występującego na arenę także z Nokturnami, Walcami i Mazurkami, a więc z utworami, które zaliczono do salonowych.

Stało się więc, to co zwykle się zdarza w podobnych wypadkach: muzycy, uważający się

za powagi, bez wgłębienia się w pomysły naszego mistrza, osądzili go wedle tytułów dzieł jego. Dla nich Chopin był tylko twórcą salonowym i nic więcej. Surowsi zaś nazywali go nawet dyletantem, modulującym po amatorsku, bez znajomości harmonii.

A cóż powiedziano o nim w salonach?... Tam go dopiero niezrozumiano. Artysta zrobił salonowcom nie mały zawód, przy jego bowiem Nokturnach i Mazurkach niepodobna było pozostać bezmyślnym i obojętnym, lub trawić spokojnie smaczny obiad, jak to mogło mieć miejsce przy dźwiękach „Rêverie“ lub przy „Modlitwie dziewicy“.

Chopin wszedł do salonów, trzymając w ręku wiązankę kwiecia polnego, wniósł z sobą tchnienie świeże i nieznane w tej atmosferze, pełnej woni egzotycznych. Już sama nowość pomysłów i kierunku, samo wzniesienie się po nad przemijającą codzienność, zatem dwa najmniej popłatne przedmioty w tym świecie pozorów i powszedniości, mniej korzystnie go tam przedstawiły i poleciły. W tem też leży i przyczyna, dla której tak niewiele utworów Chopina pojawiało się na popisach współczesnych mu fortepianistów. Ale bo też większość koncertów z owej epoki smutnem jest świadectwem upodobań publiczności. Wirtuozi z pierwszej połowy ubiegłego stulecia umieszczali w swych programach rzeczy bezwartościowe i banalne, zarówno jałowe treścią jak obrobieniem. Gdyby w dzisiejszych czasach ośmielił

się jaki artysta zagrać publicznie coś podobnego, naraziłby się na szyderstwa nietylko krytyki, lecz nawet i najcierpliwszych sluchaczy.

Widocznem więc jest z tego, że, wbrew pozytywnej zasadzie znakomitego Taine'a, Chopin nie tworzył dla współczesnych, lecz wyprzedził swój czas i dopiero potomność miała go należycie ocenić i uwielbieniem otoczyć, a powodem tego opóźnienia w hołdzie był ówczesny kierunek, który musiał się przeżyć i upaść, aby zrobić miejsce dla prądów nowszych i głębszych.

Dziś już nikt prawie nie zaprzecza istnieniu odrębności narodowej w sztuce muzycznej, na co przedtem nawet wielcy muzycy zgodzić się nie chcieli. Nikt także już nie objawia zdziwienia, gdy się wypowie zdanie, iż nietylko rytmy taneczne nadają piętno narodowe muzyce, lecz także i ogólny nastrój, odzwierciadlający właściwości duchowe danego ludu. Że tak jest, zawdzięczamy to geniuszowi Chopina, który zbierał swe myśli i melodye z naszych łanów, łąk, pól i lasów. One mu śpiewały hymny, one poiły tę duszę poetyczną piosenkami pełnemi prostoty i niewymuszonego wdzięku. Dla tego też istota dzieł naszego mistrza tkwi w szeregu wrażeń, w dzieciństwie i wczesnej młodości zaczerpniętych. Pierwszą mistrzynią jego była przyroda nasza; jej blaski i piękność olśniły go i niezatarte nawet tak długiem oddaleniem ślady w głębi ducha wielkiego artysty pozostawiły.

Melodye Chopina są upoetyzowaniem tych widoków, na które mistrz w latach młodości spoglądał, są ich odbiciem niezmiernie wyraźnem. Z niejednego mazurka odgadnąć możemy koloryt i oświetlenie krajobrazu, który mistrz widział oczyma duszy, pisząc swój cudny poemacik. Sam wybór tonacyi jest już nam w stanie dać przybliżone pojęcie nietylko nastroju duszy naszego twórcy, lecz pozwala nam odczuwać barwę ogólną, powiem nawet—porę roku, w której się rozwija idealny obrazek przez Chopina wymarzony.

Czyż słynny Mazurek B-moll (Dzieło 24 Nr. 4) nie nasuwa nam przed oczy początku jesieni, owego smętnego nastroju, rozlanego naokoło skutkiem bledszych promieni słońca wrześniowego?... Liść na drzewach czerwienieć poczyna, niwa szarzeje, pola pustoszeją, wszystko zapowiada rychłe obumarcie przyrody. A gdy w końcu mazurka odzywa się melodya w B-dur, wśród której zabłąkało się jedno Ges z minoru, czyż nie przychodzi mimowoli na myśl pastuszek, wygrywający na fujarce pożegnanie lata?

Jakże różnym jest smutek, rozlany w Mazurku Cis-moll (Dzieło 41 Nr. 1). Tonacya już sama zniewala nas do marzenia o zimie, a początek melodyi, w której uporczywie odzywa się obniżony stopień drugi (z Dis na D) malować się zdaje nietylko ponury widok przykrytej śniegiem ziemi i szare nad nią chmury, lecz wyraża jednocześnie tęsknotę za wiosną i zielonemi łąkami; nagle zaś zmieniający się tryb minorowy na majorowy, wlewa na chwilę otuchę i nadzieję, iż powróci słoneczko boże i ożywi na nowo skrzepłą przyrodę. Zanim to jednak nastąpi, zakończenie mazurka przypomina znowu chwilę obecną, smutek powraca i dusza tonie w ponurych dumaniach... o śniegach i lodzie.

Mówiąc wyżej nieco o odczuciu pewnej barwy przez jakąś tonacyę, bynajmniej nie wypowiedziałem żadnego paradoksu, gdyż oddawna już muzycy zgadzają się na to, iż każda tonacya posiada barwę odpowiednią w malarstwie, a twórca muzyczny umiejętnie kombinujący tonacyami, czyni to samo, co znakomity kolorysta, dobierający barw w sposób harmonijny. A jak malarz przez nadanie odpowiedniego kolorytu obrazowi, dostraja go do przedmiotu, który przedstawić zamierza i wtedy dopiero wywołuje wrażenie, gdy ów koloryt jest w zupełnej z treścią obrazu zgodzie, tak samo i muzyk wtedy dopiero osiąga cel zamierzony, gdy obrana tonacya odpowiednią jest pomysłowi, treści i nastrojowi utworu.

Z tego to powodu twórcy muzyczni dla wyrażenia tryumfu, lub bohaterstwa posługują się najczęściej krzepkiemi tonacyami Es-dur i B-dur, a pełne miękkości As, Des, lub Ges-dur pojawia się u nich w chwilach rozmarzenia, lub zachwytu miłosnego. Sielankowość najlepiej oddają tonacye F i G dur, tak jak rzewność i tęsknotę G moll i Fis moll, skargę zaś A moll.

Uwagi te jednak rzucam tutaj bardzo ogólnie i pobieżnie, przedmiot sam bowiem wymaga osobnego opracowania; umieściłem je zaś jedynie dla tego, aby udowodnić niezmierną czułość Chopina w użyciu właściwej tonacyi przy swych cudnych pomysłach. Pod tym względem jako kolorysta stoi Chopin na równi z Mickiewiczem, który w opisaniu drobnych nawet scen, tak wyraziście je przedstawiał, iż widzi się tam wszystko, jak w rzeczywistości.

Z tem utrafieniem barwności tonacyjnej w najściślejszym związku stoi u Chopina rytmika melodyi, pełna odrębności i urozmaicenia, a zawsze doskonale do utworu zastosowana.

Chopin intuicyjnie pochwycił i odróżnił rytmy mazura, kujawiaka i oberka, mając sposobność słyszeć je w różnych okolicach kraju. Trzy owe tańce są wprawdzie sobie pokrewne rodzajem taktu i posiadają dużo pozornego podobieństwa, jednakowo przy bliższem rozpatrzeniu dostrzega się różnic zasadniczych. Zastanawiałem się już nad tem przed laty w pewnej rozprawce, ponieważ jednak nie zwrócono wówczas na nią uwagi, przeto w ogólnych chociaż zarysach muszę obecnie rzecz przedstawić, gdyż tym wyraziściej wystąpi znaczenie Chopina, skoro się pozna właściwości rytmiczne naszych tańców, o których nie jeden kompozytor opaczne ma pojęcie i pewien jest, że wystarczy napisać jakąś żwawą melodyę w takcie trójkowym i ochrzcić ją nazwą Oberka lub Mazura, a otrzyma się tytuł „swojskiego“ twórcy. A jakże

często dosłuchać się można w owych niby Mazurach, rytmów Schubertowskiego Ländlera!...

Różnica zasadnicza trzech naszych tańców o takcie trójkowym spoczywa nietylko w szybkości tempa, lecz także, a może i głównie w ustosunkowaniu akcentów czyli nacisków.

Na równinach mazowieckich urodził się pełen dziarskości i zamaszystości Mazur, w którym, jakby na przekór jednostajności krajobrazu, naciski występują dowolnie i kapryśnie. Raz jest mocniejsza część pierwsza, potem niespodzianie idzie nacisk silny na drugiej, lub trzeciej innym znów razem spotykamy dwa naciski w jednym takcie i to zawsze dowolnie, bo na pierwszej i trzeciej, pierwszej i drugiej, albo na drugiej i trzeciej, a czasem na wszystkich trzech częściach. W tym ostatnim wypadku zdaje się nam, iż słyszymy trzy silne tupnięcia nogami, co nader często można widzieć w chwili wysokiego rozochocenia w tańcu.

W Mazurze tempo winno być umiarkowanie szybkie, taniec ten bowiem obok dziarskośc, ma pewną powagę, a niepodobna jest wybijać hołubce z pośpiechem, gdyż wypada się wtedy z taktu. W ostatnich jednak czasach tak prędko zaczęto tańczyć Mazura, że zginęła bezpowrotnie zamaszystość, a pozostało jakieś skakanie i dreptanie, wzbudzające tylko uśmiech politowania.

Innemi zupełnie właściwościami odznacza się kujawiak, powolniejszy w tempie, a bardziej równomierny w naciskach. Występuje w nim

nader wyraźnie podział na zdania czterotaktowe, a najsilniejszy nacisk spotyka się w każdym takcie czwartym na części pierwszej, drugiej lub trzeciej, w miarę rozwijania się melodyi.

Jakby w przeciwieństwie do ochoczego Mazura, nastrój w kujawiaku jest liryczny, często nawet smętny i żałosny. Na czułą i wrażliwą duszę Chopina rzewność rozlana w melodyach kujawskich niezatarte wywrzeć musiała wrażenie, a niezmierne ich bogactwo co do ilości olśniło go bezwątpienia.

Kujawiaków liczy się na tysiące, a wszystkie są pełne wdzięku, wszystkie nader urozmaicone pod względem stosunku interwałów, jak też rytmiki. One to największy wywarły wpływ na twórczość Chopina, a chociaż cudowne poematy mistrza otrzymały od niego samego nazwę mazurków, wszelako wyznać trzeba, iż trzy czwarte z nich są prawdziwemi kujawiakami, co łatwo się daje widzieć z nastroju, rytmiki i nacisków.

Najłatwiejszym do odróżnienia jest oberek, niezmiernie szybki w tempie, a najzupełniej prawidłowy w naciskach, które występują na ostatniej części każdego drugiego taktu. Składa się więc ten taniec z szeregu odcinków dwutaktowych, za wyłączeniem jednego tylko powszechnie znanego oberka, który zaczyna się czterema odcinkami trzytaktowemi i potem dopiero zmienia się na zwykły podział.

Te oto trzy tak rdzennie różne tańce wypełniają treść kilkudziesięciu mazurków Chopina i bez względu na swój rodzaj, tak samo się nazywają, co dowodzi, że mistrz, nie zdając sobie z tego sprawy, łączył w jeden taniec wszystkie rytmy. I tak np.: mazurek F dur D2 68 Nr. 3 jest mazurem w dwóch pierwszych częściach, a niewątpliwym oberkiem w Trio, a znowu charakterystyczny z początku kujawiak D dur (dz. 33 Nr. 2) przechodzi w rytmy mazurowe w częściach środkowych. Takich różnic dopatrzeć się można z łatwością w wielu innych mazurkach, przytoczyłem zaś tylko najbardziej znane i charakterystyczne.

Lecz owo łączenie z sobą różnych tańców mogło być także i było z pewnością wiernem odbiciem życia ludu, który śpiewając i tańcząc lubił częstą zmianę i z mazura przechodził zwykle w oberka. Na Kujawach nawet to następstwo tańców miało swój porządek: najprzód zaczynał „chodzony“, potem prędszy czyli właściwy kujawiak, wreszcie kończyła „Odsibka“ czyli oberek.

W pamięci i wyobraźni Chopina złączyły się w jedną całość pojedyńcze wspomnienia scen ludowych, a dając wszystkim tańcom ogólną nazwę mazurka, wniósł nasz wielki pieśniarz w krainę sztuki nową formę artystyczną, wraz z nowymi zwrotami harmonicznemi i melodyjnemi i na zawsze pozostanie pierwowzorem w tym dziale, tak samo jak niedoścignionym jest w polonezie, którego rozmiary znakomicie rozszerzył i w rytmy heroiczne opatrzył.

Zastanowienia wszakże godną jest okoliczność, że mistrz taką obdarzony wrażliwością na

muzykę ludową, zlekka tylko potrącił o krakowiaka. Nie przypuszczam, aby te rytmy podobać mu się nie miały, mniemam raczej, że melodyi krakowskich nie znał w zbyt wielkiej obfitości, albowiem całą swą młodość przebywając na Mazowszu i Kujawach, nie bawił nigdy dłużej w okolicach krakowskich i nie miał sposobności przysłuchiwać się u źródła tym melodyom. Zresztą przy owoczesnych środkach podróżowania, trudno było robić wycieczki, a taż sama okoliczność wpływała na dość ubogie rozpowszechnienie się krakowiaka w innych okolicach. Znano wszędzie jedną tylko melodyę, wielce pospolitą, a na Kujawach śpiewano krakowiaka „Leć głosie po rosie“, lecz w nim rytmy potrącają wprawdzie o właściwości tego tańca, ale w pełni ich nie przedstawiają. Znacznie dopiero później, dzięki niespożytej zasłudze Oskara Kolberga dowiedziano się o niezwykłej obfitości melodyi krakowskich, do których spopularyzowania w Warszawie przyczynił się wielce, zapomniany dziś wirtuoz na trąbce, Rajczak.

Tak więc Chopin, nie obznajmiwszy się dostatecznie z krakowiakiem, nie mógł go w swych dziełach uwiecznić tak, jak to uczynił z tańcami innemi o taktach trójkowych. To zaś, co dał jako Finał koncertu E moll bynajmniej krakowiakiem nie jest, melodye bowiem w tym ślicznym skądinąd utworze, nie posiadają owych znamiennych synkop na drugiej ósemce, po których się krakowiaka odróżnia od tańców galicyjskich i od Czardasza, albo też od Polki, któ-

rą lud nasz tańczy we wszystkich okolicach kraju.

W każdym razie to, co dał Chopin w innych tańcach jest tak wiernem odbiciem właściwości naszych, jest tak wspaniałem upoetyzowaniem rytmów muzyki swojskiej, że jeden tylko ten dział wystarczyć jest w stanie do unieśmiertelnienia sławy mistrza.

Wszelako nie zapominajmy, iż poza charakterystyką rytmiki, ujawnił się jeszcze w innych dziełach Chopina ten ów nastrój odrębny i właściwy naszemu ludowi. Jeżeli weźmiemy takie Impromptu Fis major, to z pierwszych zaraz taktów odgadnąć możemy, że mistrz uroczą tę melodyę—niby pszczółka słodycz z kwiatu—zebrał z niwy zielonej—taką tchnie ona wonią i świeżością. Jest ona pokrewną pewnej pieśni pasterskiej, którą słyszałem śpiewaną na Kurpiach.

Cudnemu temu poematowi oddawna już dałem nazwę „Niedziela na wsi“, a ujrzany potem wspaniały obraz Józefa Chełmońskiego o tym samym tytule, umocnił mnie tylko w przekonaniu, iż trafnie owo Impromptu nazwać się ośmieliłem.

Wyobraźmy sobie piękny poranek w lecie: Promienie słońca oświecają świeżo wykłoszone pola i rozczepiają się na tęczowe kolory w kropelkach rosy, drżących na rozkołysanem lekkim wiatru powiewem zbożu. Wszystko to się widzi przy dźwiękach tej ślicznej melodyi i odczuwa spokój i powagę chwili, odczuwa się na-

strój uroczysty w około rozlany. Nagle przechodzi mistrz do D dur i silnemi oktawami w basie naśladować się zdaje odgłos dzwonów, wzywających na nabożeństwo, a gdy w czas pewien cichną zwolna dźwięki głębokie i powraca myśl pierwsza, czujemy w rozwijających się powiewnych figuracyach pasażowych, jakby łagodne ślizganie się wietrzyka po łanach zboża. Cała przyroda modli się w tej chwili, kłosy pochylają się dla złożenia czci Majestatowi Bożemu, naokoło panuje święto, a ostatnie akordy, dostrajając się do tła ogólnego, wspaniale kończą ten przepyszny obraz muzyczny.

Inny zupełnie nastrój panuje w tak głębokich utworach, jak Ballada G moll, w której nie ma nawet w przybliżeniu rytmów, mogących nam nasunąć myśl o swojskości. Tu już wchodzimy w sferę uczucia, rozlanego w tym szczytnym utworze, odczuwamy ową nam właściwą żałość, stanowiącą główne tło ballady, w środkowym tylko ustępie namiętnym porywem urozmaiconej.

Lecz i w tym utworze, zarówno jak w dwóch innych baladach t. j. F dur i F moll obok nastroju, będącego odbiciem ducha naszego, odnajdujemy jeszcze w całym zarysie tych poematów pierwiastki do głębi nas wzruszające. Jeżeli w poezyi Ballada jest opowieścią jakiegoś wydarzenia zwykle tragicznie się kończącego, to i w baladach Chopina mistrz opisuje dźwiękami, niby żywem słowem, dzieje wypadku, niewątpliwie pełnego doniosłości i o zakończeniu smutnem, dając słuchaczowi pole do wytłoma-

czenia treści według swych upodobań i stosownie do stanu swej duszy.

W każdej z ballad czuć rozwijanie się stopniowe działania, przychodzi wreszcie katastrofa i wszystko potem roztapia się w bólu i tęsknocie.

Jedna tylko ballada As dur różną jest nastrojem i duchem od swych siostrzyc, posiada bowiem cechy ogólno ludzkie i tło nie nasze. Współcześni i bliżsi Chopinowi utrzymywali, iż dzieło to ma być opowieścią o Loreley, czemu można dać wiarę, wsłuchując się uważnie w ową cudowną melodyę, pełną wdzięku i rozkołysania, a wabiącą i zalotną. Takim musiał być śpiew czarodziejki, siedzącej nad Renem i czatującej na nieostrożnego żeglarza, który urzeczony pieśnią zwodnicy ginął w zdradzieckich falach rzeki. Utwierdza nas w tem przekonaniu całe rozwinięcie ballady, owo wzmagające się zaniepokojenie, owe coraz szybsze figuracye w lewej ręce, ów niezwykły zwrot do ponurej tonacyi Cis moll i wreszcie końcowe fortissimo, wyrażające jakby wykrzyk tryumfalny czarownicy, po wtrąceniu nieszczęśliwej ofiary w toń śmiertelną. Ballady Chopina, jako pomysł i forma stanowią w muzyce zupełnie nowy dział, przedtem nieznany i dla tego ze względu na rozmiary tych utworów, na niezmierną różnorodność w ustosunkowaniu pojedyńczych okresów i części, uważam je za najbardziej skończony i najsamoistniejszy objaw twórczości mistrza. Że to twierdzenie nie jest

zbyt śmiałem, łatwo dowieść, dosyć jest bowiem rozebrać poszczególe wszystkie ballady Chopina, aby się przekonać, że forma każdej z nich jest odmienną, następstwo części różne, tak samo jak różnym jest rozwój tematyczny.

W innych dziełach o szerszym pokroju jak: w Sonatach, Scherzach i Polonezach trzymał się już Chopin form przyjętych, czasem je tylko samoistnie zmieniając, lecz w nich znowu mniej nas zajmuje zewnętrzność wobec niezmiernie bogatej treści, wobec głębokości pomysłów melodyjnych i harmonicznych. Ta wewnętrzna strona czyni dzieła pomienione zupełnie nowemi i pełnemi samodzielności. Niepodobna mówić o każdem z tych dzieł pojedyńczo, chociaż każde zasługuje na rozbiór osobny; o jednej tylko Sonacie B-moll wspominam dla zwrócenia uwagi na to, co mówiłem już wyżej o barwach tonacyi. Owa Sonata to wielki poemat jesienny; zdarzenia i obrazy, których się w tem dziele domyślamy, które odgadujemy, mogły się dokonać tylko w tej pełnej smutku porze roku. Ów króciutki Finał, składający się z rozwiniętej i szybko się toczącej figuracyi biegnikowej, czyż nie przedstawia nam podmuchu wiatru, strącającego na groby resztki liści z drzew poczerwieniałych?.. Czyż zresztą obie ostatnie części tej Sonaty, nie są dwiema scenami, rozgrywającemi się w posępnym półmroku, do odmalowania którego tak przedziwnie nadaje się tonacya B-moll?

Dotykając najznamienniejszych jedynie chwil twórczości Chopina wspomnieć muszę o drobniejszych cokolwiek rozmiarami, ale niemniej głębokich i treści pełnych poematach, nazwanych przez mistrza nader skromnie: Etiudami. Mają one wprawdzie na celu rozwój techniczny gry na fortepianie, ale gdy u wielu innych kompozytorów technika w utworach tego rodzaju stała się celem, u Chopina jest tylko środkiem do wypowiedzenia cudnych pomysłów muzycznych. Etiudy te są etiudami, ale mającemi na celu—że się tak wyrazić ośmielę—uduchowienie palców, zrobienie ich narzędziem podatnem nie tylko do wybornego wykonania zewnętrznej strony danego utworu, lecz do oddania jego istoty, owych pomysłów pełnych poezyi, owego natchnienia, które Chopin wlewał we wszystkie swe dzieła, a które czerpał zawsze i głównie z przyrody naszej. Widział on ją ciągle oczyma duszy, upiększał w wyobraźni i malował jej cuda za pomocą dźwięków.

Nawet i wtedy, gdy przed oczyma jego roztoczyły się inne obrazy i widoki, gdy pobyt na wyspie Majorce dawał mu szereg wrażeń odmiennej, niż w dzieciństwie natury, nawet i wtedy, powtarzam, Chopin nie przestał być sobą i skrystalizował całą potęgę poetycznego swego geniuszu w szeregu drobnych, lęcz wspaniałych obrazków, stanowiących jedno arcydzieło, a noszących ogólne i proste nazwanie: 24 Preludyów.

W nich to Chopin, tak jak Meissonier, stał się wielkim w rzeczach małych. Preludya te

stanowią koronę jego twórczości i są wiernem odbiciem tego, co mu dawała otaczająca go na wyspie cudna przyroda, a więc: szum fal morza Śródziemnego, szelest liści drzew, tak niepodobnych do naszych wierzb i świerków, albo krople deszczu, spadające z dachu starego klasztoru. Tylko te wrażenia przerabiały się w duszy naszego mistrza, przetapiały się w jego tęsknocie i smutkach i zamieniały w marzenia o czemś nieujętem, o rzeczach minionych i bezpowrotnie straconych, lub też o tej krainie, do której duch mistrza, zwolna się zbliżał, przeczuwając swój zgon przedwczesny.

Czyż Prelud C-moll nie jest tego przeczucia dowodem?... Te kilkanaście taktów wypełnionych szeregiem poważnych akordów, czyż nie malują wyraziście pochodu żałobnego, lecz już nie na tym świecie?... Zdaje się nam, przy słuchaniu tego utworu, widzieć otwierające się wrota wieczności.

A pośród tych obrazów i poematów pełnych znaczenia głębokiego, Prelud A-dur wygląda, jak zabłąkany promyk słońca, oświecającego nasze łąki i niwy, o których mistrz nie zapomniał nawet pośród cudów wspaniałej przyrody południowej.

Rzut oka, który uczyniłem na kilka działów twórczości Chopina, nie jest w stanie objąć wszystkiego, lecz nie to było celem pracy niniejszej. Nie szło mi bowiem o szczegółowe zastanawianie się nad znaczeniem i wartością każdego dzieła genialnego twórcy, lecz o całokształt jego działalności, o doszukanie samej istoty, w utworach mistrza tkwiącej i wreszcie o dojście do źródła, z którego wypłynął szereg natchnionych jego myśli.

Łatwo wywnioskować ze słów moich, gdzie owo źródło i istota mają swój początek, nastrój bowiem dzieł Chopina najdowodniejsze składa nam świadectwo o bezpośredniem czerpaniu natchnienia z przyrody. Obrazy jej różnorodne wryły się w duszę artysty, który, skupiwszy w sobie wiązankę wrażeń, przepuszczał je przez pryzmat swej wyobraźni i rozsiewał naokoło tęczowe blaski.

Chopin jest poetą i piewcą swego kraju, o tem wiedzą wszyscy, a stał się nim przez pochwycenie i uszlachetnienie prostej piosenki ludowej, która, dzięki geniuszowi artysty, przybrała szaty wspaniałe i weszła—niby królowa—do świątyni sztuki. Ta piosenka urodziła się na łonie przyrody i jest jej wiernem odbiciem. Wogóle biorąc nastrój pieśni ludowej w najzupełniejszej jest zgodzie z otoczeniem, a charakter jej odpowiada nietylko danemu krajowi, lecz każdej niemal jego okolicy.

Pełna dzikości Tarantella lub skoczna Saltarella, tak jak wogóle piosenki przeważnie tworzone w takcie sześć ósemkowym, są wiernym obrazem okolic Neapolu, oświeconych gorącemi promieniami słońca południowego i owianych palącym podmuchem *sirocco*. Zupełnie odmiennemi cechami odznaczają się melodye hiszpańskie, chociaż o ich pochodzeniu południowem ani

na chwilę wątpić niepodobna. Przebija w nich ognisty temperament szczepu, lecz obok tego są one przesiąknięte poezyą i często mają nastrój liryczny i tęskny.

Przerzućmy się teraz na północ i porównajmy pieśni szkockie ze skandynawskiemi, a przekonamy się do jakiego stopnia wygląd kraju na rodzaj pieśni wpływa. Melodye szkockie są pełne poetycznego rozkołysania, są pogodne i rzewne, kraina bowiem górzysta nie ma w sobie nic twardego i dzikiego. Przeciwnie zaś w melodyach skandynawskich, w ich rytmach i interwalach ginie łagodność, a występuje to wszystko, co odnajdujemy w widokach i ogólnym charakterze kraju. Zda się nam słyszeć w tych pieśniach ostry powiew wiatru, roztrącającego się po fiordach i nagich skałach Melodye skandynawskie są jędrne i pełne energii, ale też czasem robią wrażenie, jakby je wykuła z kamienia ręka olbrzyma z Sagi.

Zwróciwszy się teraz do kraju naszego, spostrzegamy w pieśniach naszych tło zupełnie inne. Sielankowość jest ich podstawą, nie znaczy to jednak, aby melodye ludu naszego rozpływały się w miękkich zwrotach melodyjnych i aby jedynym ich nastrojem było spokojne zadowolenie. W naszej sielskości mieszczą się uczucia najróżnorodniejsze, a każda okolica ma sobie właściwy charakter, zaczem idzie i nastrój pieśni, a chociaż wiele z nich znane są wszędzie, przecież wiadomo, z jakiej pochodzą okolicy.

Na falistych, pełnych urozmaicenia wzgó-

rzach krakowskich powstał ochoczy krakowiak, którego ruchliwa melodya, raz się wznosząca w górę, to znów na dół spadająca, wiernem jest odźwierciadleniem okolicy. Równiny mazowieckie są kolebką mazura, a choć tenże dowolnym jest w rytmice, wszelako melodya w nim płynna i w łącznym przeważnie postępie interwalów się rozwijająca, zgodną jest z otaczającą przyrodą.

Kujawiak ma dużo podobieństwa do mazura, gdyż i okolice kujawskie wiele cech wspólnych z Mazowszem posiadają. Atoli liryzm i rzewność przebijające się w uroczych pieśniach pomienionych stron, stoją w ścisłym związku z widokami przyrody, z obrazami nieco zamglonemi, w których już przebija bliższe sąsiedztwo z Baltykiem i jego ostrzejszym wiatrem. Są miejscowości na Kujawach, w których jest prawie zawsze wietrzno, nawet gdy słońce świeci i grzeje.

Kto zna kołysankę z tamtych okolic, rozwijającą się na akordzie septymowym pierwszego stopnia w minorze, ten się z pewnością dosłucha poświstu północnego wiatru i odczuje, że ona powstać mogła tylko w stronach, mniej obfitych w dnie pogodne i ciepłe.

W nich to głównie przebywał Chopin w latach dzieciństwa i młodości swojej, miał więc sposobność przyswojenia sobie wszystkich właściwości pieśni i tańców tamtych okolic, a geniusz jego pełen śmiałości i polotu samoistnego, wzniósłszy się po nad konwencyonalne upodobania współczesnych, stworzył nową sztukę, nowe do niej wprowadził żywioły.

Osnucie swych natchnień na tle motywu ludowego, oto jest istota twórczości Chopina. Ile w niej jest żywotności, ile — że tak powiem dziejowej i społecznej konieczności, dowodzi najsilniej zwrot w tym kierunku u wielu innych narodów, które w ostatnich dziesiątkach lat muzykę swoją na tejże samej podstawie wykształcić i wyodrębnić zdołały. Chopin tedy wzniósłszy się do godności pierwszego mistrza swego kraju, stał się jednocześnie pierwowzorem dla krajów innych i w tem właśnie leży jego wszechświatowe znaczenie, w tem jego chwała, która przejmuje nas dumą i radością na myśl, że umysł tak wzniosły, duch tak samoistny i potężny naszą jest własnością, o czem najwymowniej świadczą jego dzieła nieśmiertelne.

KONIEC.

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

842
c
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

ISTOTA
UTWORÓW CHOPINA

Zj

Nakład ksi

Dr

