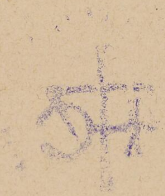
TOWARZYSTWO
IM. FRYDERYKA
CHOPINA
W WARSZAWIE

A° 163 - VIII - A







40.-

№ 163-I

CHOPIN

JAKO TWÓRCA



3

KSIĄŻKI DLA WSZYSTKICH

666
H. Opieński
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
140
C/1/178
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

CHOPIN

JAKO TWÓRCA

OBJAŚNIENIE JEGO UTWORÓW

BIBLIOTEKA F dla NAUCZYCIELI

Wydawnictwo M. ARCTA w Warszawie

A 163-III-A

DRUK M. ARCTA W WARSZAWIE, ORDYNACKA 3.
1911.

I.

CHOPIN JAKO TWÓRCA.

Chopin należał do nielicznego grona wielkich twórców, których gienjusz uznawanym był za życia, którym nie szczędzono słów podziwu i objawów hołdu; istotne jednak znaczenie jego twórczości, mimo niejednokrotnych zachwytów nad jego kompozycjami za życia, dopiero w ostatnich czasach zaczyna być rozważanem z ściśle naukowo-analitycznego stanowiska, dzięki czemu wpływ i potęga jego gienjuszu teraz dopiero głębszej i prawdziwszej doczekują się oceny. Zjawisko to daje się tem wytłomaczyć, że artysta o tak niepospolitej indywidualności jak Chopin, posiadał ten czar i urok osobisty, który jako emanacja jego gie-

njuszu niewolił świat współczesny do poddania się w zupełności jego władzy; urok ten wzniecała bezpośrednio jego wysoce artystyczna gra, którą, interpretując własne utwory porywał i czarował słuchaczy. W samej ocenie stanowiska dzieł Chopina zaszły z czasem zmiany i różnice prawie że zasadnicze; o ile początkowo twórczość jego uważaną była jako niespodziewany wykwit twórczości polskiej, o tyle badania późniejsze wskazały, że wyrosła ona na tle ówczesnej naszej muzycznej kultury; powszechne zato, długo się utrzymujące zdanie, że cechą Chopina była umiejętność obracania się wyłącznie w zakresie form mniejszych ulec musiała stanowczemu przeobrażeniu. Najczęstsze, zwłaszcza u nas, analizy (nawet przez fachowych muzyków) dzieł Chopina miewały podkład anegdotyczny; kluczem do rozumienia Polonezów, Ballad, Mazurków miały być mniej lub więcej prawdopodobne historyjki:—najczęściej wiarogodne opowiadania «przyjaciół lub uczniów»; przy traktowaniu przedmiotu serjo, musi

oczywiście ta strona «fachowych» poglądów upaść zupełnie, posiada ona jednak jako kwestja oderwana pewne znaczenie. Epoka, w której się rozwijała twórczość Chopina była epoką powstawania idei muzyki programowej; ruch ten, który we Francji reprezentował Berlioz, nie mógł być obcym Chopinowi; nawet u nas, zwłaszcza w zakresie mniej wartościowej tanecznej muzyki kwitnęła moda podkładania programów pod kompozycje («walc rewolucyjny» Napoleona Wysockiego i t. p.) — sam jednak Chopin dalekim był od uznawania teorji muzyki programowej; o bliżej określonych poglądach jego na tę sprawę — dotychczas przynajmniej nic wprawdzie nie wiemy, znając jednak na ogół zasady oraz wierzenia estetyczne, którym hołdował, - wiedząc o jego wrogim usposobieniu dla muzyki Berlioza wogóle, możemy napewno twierdzić, że ideje autora Symfonji Fantastycznej (którą Chopin słyszał prawdopodobnie kiedy wykonywaną była po raz pierwszy w drugim roku jego pobytu w Paryżu), rozwijające się da-

lej w ciągu XIX-go wieku w poemacie symfonicznym od F. Liszta do R. Straussa, były naszemu mistrzowi obce jeżeli nie wstrętne. A jednak!—jednak Chopin—romantyk, Chopin—wizyoner, który Ballady Mickiewicza illustrował muzyką, może wbrew własnej woli wkraczał w swojej sztuce w dziedzinę programowości, realizując to pojęcie w sposób najbardziej artystyczny. Za przykład tej programowości służyć mogą z jednej strony wspomniane właśnie Ballady Mickiewicza (Świtezianka) o czem sam Chopin wspominał Schumannowi, lub sposób w jaki on sam objaśniał własne utwory, np. z koncertu E mol, o którym Adagio pisze w liście do Tytusa Woyciechowskiego: «Charakter jego romansowy spokojny, melancholiczny; powinno czynić wrażenie miłego spojrzenia w miejsce, gdzie stawa tysiąc lubych przypomnień na myśli. Jest to jakieś dumanie podczas pięknej wiosennej nocy, oświetlonej księżycem». Domniemane programy Polonezów (np. Poloneza-Fantazji), Preludja imitujące chwilowe wrażenia (krople

deszczu w Preludjum H mol) to wszystko składa się na uzasadnienie przypuszczeń, że absolutno-muzyczna natura Chopina na tle romantyzmu współczesnego mimowoli wkraczała w dziedzinę programowości, która jednak bynajmniej nie staje się przez to kluczem do rozumienia bezwzględnego jego utworów. Wszystkie programy choćby najautentyczniejsze na nic się nie przydadzą, jeżeli utworów Chopina nie będzie się odczuwało tak jak były tworzone, to jest s e r c e m.

* * *

Ogólna opinja jaką wyrobiły sobie dwa omal pokolenia o twórczości Chopina jest przekonanie, że był on mistrzem «małej formy», że dzieła większego zakresu nie leżały w sferze jego gienjalnego talentu. Aby pojęć tych zbadać prawdziwość, należy — krok za krokiem śledzić rozwój muzy Chopinowskiej od pierwszych jej twórczych objawień. Nasuwa się przytem konieczne zapytanie: Co dała mu szkoła? Szko-

ła, czyli jedyny jego nauczyciel kompozycji Jozef Elsner, człowiek poważnie wykształcony, zamiłowany pedagog, który względem ucznia, na którego gienjalności poznał się odrazu — stosował metodę indywidualnego rozwoju, ucząc Chopina z pedantyczną ścisłością zasad używanych ówcześnie form muzycznych oraz obznajmiając z arkanami kontrapunktu i fugi pozostawiał mu jednak swobodę szukania dróg własnych, będąc jawnym tej pedagogicznej metody zwolennikiem. Rozpoczynając zatem tworzyć swe najpierwsze—młodociane kompozycje, korzystał Chopin bezwątpienia z pierwszych przez szkołę udzielonych wiadomości, probując swych sił nietylko na utworach o prostej formie tanecznej (pierwsze Polonezy i Mazury) lecz również na rozpowszechnionej wówczas bardzo formie Ronda. Rondo staje się ulubioną jego kompozycją, a z czasem staje się prototypem, z którego gienjalna intuicja stwarza szereg nieznanych przedtem — a urozmaiceniem

i odmianą Ronda będących form Ballady i Scherza.

Jak sumienną była szkoła Elsnera i jak uczeń jego wcześnie już nietylko prymitywną, taneczną formą muzyczną owładnął, służyć też mogą za przykład nietylko pierwsze jego Ronda (c mol napisane w 1815 r., Rondo a la Mazur 1828) ale i dzieła o większej szerzej rozwiniętej formie: Koncerty E mil i F mol a choćby nawet powszechnie za słabszą uważana Sonata fortepianowa c mol (skomponowana w 1828 wydana w 1851 roku). Są to wszystko, również jak i słynne, przez Schumanna entuzjastycznie powitane, warjacje na temat z Don Juana Mozarta op. 2 — kompozycje z okresu szkolnej nauki—w których młody gienjalny uczeń próbował sił swoich na dopiero co wyuczonych formach. W utworach tych objawiły się też wpływy, którym w owych czasach ulegał Chopin ale równocześnie zaznaczać się poczynała już silnie jego indywidualność. W kompozycjach więc o tanecznej formie jak pierwsze Polonezy (Polonez As dur, poświęcony swe-

mu profesorowi fortepianu Żywnemu napisany w 1821 roku, Polonez Gis mol z 1822 r., Polonez B mol z 1826 r., Polonez Ges dur z 1829 r.) i pierwsze Mazurki (Mazurki G dur i B dur z roku 1825) wzoruje się Chopin na kompozycjach tego typu, których wówczas pojawiało się u nas mnóstwo, autorstwa nietylko tak znanych powag jak: Elsnera i Kurpińskiego, ale i mniej «uczonych» muzyków a nawet dyletantów. W pierwszych kompozycjach w formie pieśni pisanych wzorował się Chopin na słynących wówczas i modnych bardzo salonowych utworach w Petersburgu zamieszkałego pianisty i kompozytora J. Fielda. Nastrój, styl a początkowo i forma Nokturnów Chopinowskich wydaje się wprost wziętą z Fielda; różni się jednak od ckliwego i płytkiego tonu salonowych piece'ów petersburskiego kompozytora indywidualnością melodyjnej linji oraz głębokością i szczerością uczucia. Różnice te z czasem stają się coraz większe, Chopin odstępuje wkrótce nawet od prostej formy Fielda wprowadzając środ-

kową część, różniącą się nastrojem od pierwszej (której powtórzeniem jest ostatnia) i stwarzając specjalną sobie właściwą formę Poematu-Nokturnu.

W dwóch pierwszych wielkiego zakroju utworach koncertach E mol i F mol wzoruje się Chopin na koncertach Jana Nep. Hummla, ucznia Mozarta, słynącego wówczas jako wirtuoz i kompozytor. Podobieństwo niektórych ustępów z koncertu fortepianowego A mol Hummla (op. 85) z pierwszym koncertem E mol Chopina jest tak wielkie iż zakrawa chwilami na naśladowanie; rzecz dziwna, że tak przejęty Hummlem w koncertach, zupełnie nie przypomina jego stylu w pierwszej swojej Sonacie C mol; owszem dzieło to pomimo swych słabych stron posiada wybitne cechy indywidualnej Chopinowskiej melodyki i harmonizacji (Larghetto napisane jest w oryginalnym zwłaszcza na ówczesne czasy rytmie $^5/_4$), odbijając tem więcej od szablonowej Haydnowsko-Mozartowskiej faktury Sonat Hummla. Sił swych w większej formie próbuje Chopin również w Triu na skrzypce,

wiolonczelę i fortepian, dziele obfitującym w oryginalne piękności ale nie zupełnie pod względem nastroju jednolitem.

W kompozycjach tworzonych na wyjezdnem z Warszawy i po jej opuszczeniu indywidualność Chopina zaczyna rozwijać się tak silnie, że odtąd śladów jakichkolwiek postronnych wpływów dopatrzeć się trudno. Praca nad rozwojem i urozmaiceniem ulubionej formy Ronda zaczyna wydawać owoce pod postacią Ballady i Scherza (Ballada G mol, Scherzo H mol). rozszerzeniu zaczyna ulegać taneczna forma Poloneza (Grande Polonaise précedée d'un Andante spianato z orkiestrą), pozostaje spora ilość Mazurków, niezmieniających się pod względem formy ale coraz subtelniejszych rytmicznie i harmonicznie.

Równocześnie z pracą nad wytworzeniem rozmaitych typów formy muzycznej rozwija się u Chopina poczucie czysto fortepianowej kolorystyki, którą z czasem doprowadza do zupełnie nieznanych przedtem efektów; two-

BIBLIOTEKA

rzenie nowych pomysłów kolorystycznych idzie w parze z przysparzaniem technice fortepianowej nowych sposobów gry—z urozmaicaniem dotychczasowego szablonu techniki Moschelesa, Czernego, Cramera i Henselta.

Na tle tych dążeń powstają Etiudy Chopina, jedyne w swoim rodzaju ćwiczenia fortepianowe będące niejednokrotnie poematami muzycznemi o najwyższej skali natchnienia. W miarę dalszego rozwoju artystycznego, w czasie paryskiego pobytu, utrwalają się już tylko w dalszym ciągu i usubtelniają w pierwszej epoce twórczości używane formy; przybywają nowe Ballady, Scherza, Impromptа, przybywają nieporównane w prostocie koncepcji a sile i szczerości natchnienia Preludja, powstają nowe dojrzałe formą i pomysłem a potężne Sonaty fortepianowe (B mol i H mol)—na tle rytmu Walca rozsnuwa Chopin w coraz to bardziej pomysłowy sposób perlące się w tęczowych błyskach efekta fortepianowej kolorystyki; forma Poloneza urasta ciągle i olbrzymieje w poemata takie jak

mazurkowym rytmem przeplatany Polonez Fis mol, Polonez As dur lub ostatni Polonez-Fantazja; spontaniczne nastroje wywołują natchnione, jedyne kompozycje: Berceuse, Barcarolla, Fantazja F mol. A wśród tego, ciągle nieustannie, jakby specjalny djarjusz wrażeń i uczuć—stęsknionego za daleką ojczyzną serca — snują się nieprzerwanym szeregiem Mazurki, dochodząc do pokaźnej liczby 51; w Mazurku też (op. 68 Nr. 4 F mol) zostawia Chopin ostatnie tchnienie swych gienjalnych, twórczych myśli...

Tak w pobieżnych rysach przedstawia się droga twórczości naszego wielkiego narodowego mistrza; z kolei przypatrzymy się jej szczegółowo.

II.

PIERWSZE KOMPOZYCJE.

Najpierwsze próby swego twórczego talentu pozostawił Chopin, jak to już było wspomnianem, w utworach tanecznych: Polonezach i Mazurkach. Już jedenastoletni chłopczyk pisze poloneza As dur kaligrafując francuską dedykację swemu profesorowi fortepianu Żywnemu — w roku następnym komponuje poloneza Gis mol, w ciągu kilku lat następnych powstają Polonezy (B mol w r. 1826, D mol w r. 1827, B dur 1828, F mol 1828/9, Ges dur 1829) oraz pierwsze Mazurki (G dur i B dur w r. 1825). Dane powyższe dowodzą nam jasno, że pierwszy impuls twórczy dała Chopinowi popularna nadzwyczaj w owej dobie u nas forma Poloneza;

w ten też sposób zaznaczył się zaraz z początku stosunek jego do muzyki narodowej, którą jak zawsze tak i w tym wypadku ściśle od ludowej odróżnić należy; pierwiastek czysto ludowy dopiero później ukazuje się w jego kompozycjach; pierwsze Polonezy i pierwsze Mazurki wzorowane są na rozpowszechnionych i popularnych niezmiernie w owych czasach utworach Ogińskiego, Elsnera, Stefaniego, Kozłowskiego, Kurpińskiego, nie licząc całej falangi przebrzmiałych już dzisiaj zupełnie nazwisk kompozytorów.

Swój kult dla narodowej muzyki objawiał po za tem Chopin — w myśl współczesnych mu idei i wzorując się na Elsnerze w zastosowywaniu rytmów ludowych do form jakie świeżo dawała mu szkoła. A więc po pierwszem Rondzie C mol (pisanym w 15-ym roku życia—i o charakterze międzynarodowym) powstaje w r. 1828 Rondo à la Mazur i w tym samym mniej więcej czasie Krakowiak: Grand Rondeau de Concert. O ile pierwsze Po-

lonezy, zwłaszcza wobec późniejszych, nieporównanych dzieł mistrza, nie przedstawiają głębszego znaczenia, o tyle pierwsze Ronda, a zwłaszcza Rondo á la Mazur posiada mimo młodzieńczości swego twórcy pierwszorzędne pomysły i obrobienie.

Nawet Rondo C mol op. 1 jest owocem nietylko poważnej umiejętności, która objawia się zupełną łatwością we władaniu formą, ale pod względem natchnienia posiada cechy indywidualnej kompozycji, fortepian zaś, jak słusznie pisze w swej książce o Chopinie Hugo Leichtentritt, traktowanym jest w tym utworze piętnastoletniego chłopca z doświadczeniem «starego praktyka». O Rondzie tem poświęconem M. Samuelowi Lindemu rektorowi liceum i przyjacielowi domu Chopinów pisał Robert Schumann w liście do profesora Wiecka, ojca swej przyszłej żony Klary: «Mam w ręku pierwsze dzieło Chopina (o którem nie wątpię, że jest dziesiątem); dama mogłaby powiedzieć, że jest ono wcale ładne, bardzo

pikantne, prawie że Moschelesowskie. *) Przypuszczam też, że Pan da go Klarze aby się nauczyła, bo jest tam dużo duszy a trudności nie wiele. Twierdzę jednak stanowczo, że pomiędzy tem dziełem a skomponowaniem opusu 2-go upłynęło najmniej dwa lata i dwadzieścia utworów przez ten czas napisanych zostało».

Owym 2-giem opus były Warjacje na temat «La ci darem za mano» z Don Juana. Dzieło to, które było także bezpośrednim owocem studjów nad kompozycją u Elsnera, wykazało już taką indywidualność młodego twórcy, że Robert Schumann nie wahał się nazwać go: gienjuszem. Cytowany niejednokrotnie artykuł Schumanna umieszczony w r. 1831 w założonym świeżo w Lipsku «Zeitschrift für die Musik» opisuje w wysoce poetycznym sposobie pierwsze wrażenia, jakie na młodych niemieckich muzykach, a zwłaszcza na pełnym entuzjazmu romantyku, jakim był Schumann zrobiło dzieło «drugie» nieznanego im zupełnie autora. W parę lat później niemiecki muzyk Franciszek Stoepel umieścił w «Paryskiej muzycznej gazecie» obszerny pochwalny artykuł (wraz z analizą) o warjacjach i koncercie E mol. W artykule tym, przedrukowanym w wychodzącym w Warszawie w r. 1836 «Pamiętniku muzycznym» daje autor pole następującym przypuszczeniom co do powstania Warjacji z Don Juana.

*) Moscheles Ignacy (ur. 1794 r. w Pradze † 1870 r. w Lipsku) był bardzo cenionym i modnym wirtuozem i kompozytorem od r. 1846 profesorem Lipskiego konserwatorjum.

«Pan Chopin» pisze F. Stoepel «wychowany pod okiem rodziców swoich w Warszawie, udał się w roku 1829 do Wiednia, starożytnej i sławnej stolicy muzykalnego świata. Tam on znalazł żyjącego w pamięci wielkiego Mozarta, nic zatem naturalniejszego, że młody nasz artysta chciał wzmocnić niejako pierwszy swój krok w nowym dla niego zawodzie, opierając się na jednej z najpiękniejszych melodji tego boskiego mistrza. Działo się to w czasie, kiedy we wszystkich towarzystwach słynęły obfite zbiory warjacji Czerne-

go, Moschellesa, Kalkbrennera i Herca, aby więc być przyjętym do tego, że tak powiem wybranych grona, widział się Pan Chopin zmuszonym prawie, pisać także warjacje, aby im wyrównać i przewyższyć jeśli podobna w sławie, jaką im powszechnie przyznawano».

«Sama introdukcja tej «drugiej» autora pracy już nie pozwala — pisze dalej autor artykułu—abyśmy z nim równali jego poprzedników; odrazu zapowiada wyższość natury mistrzowskiej i dokładność szczęśliwych pomysłów, a wyjąwszy kilka pasażów, gdzie czuć się daje pewien rodzaj przesady (?), utrzymuje się ciągle w granicach prawdy i prostoty».

Po dokładnej a nawet dość pedantycznej analizie warjacji, głównie ze stanowiska zawodowego pianisty traktowanej, pisze o Finale: «Co się tyczy finału alla pollacca, nie znamy nic równie wspaniałego, a wpośród mnóstwa pomysłów genjalnych, jakimi jest napełniony, przytaczamy szczególniej przejście na stronnicy 20 takt 8, zachwycające pięknością i uczone zara-

zem, jako i całe zakończenie począwszy od karty 23. Nie jest to wymuszony hałas, jaki powszechnie zakończa sztuki muzyczne, lecz rozwinięcie myśli, od dawna zajmującej wyobraźnię artysty, która nakoniec z całą jaśnieje dzielnością».

Pisał o warjacjach tych również z pochwałą, dosyć jednak wstrzemięźliwą, wspomniany już profesor Wieck, ojciec Klary Schumann—w czasopiśmie «Caecilja» (w r. 1832); głośny zato ówczesny niemiecki krytyk Rellstab odsądził je (podobnie jak zresztą wszystkie początkowe kompozycje Chopina) od wszystkich zalet.

Z naszego punktu widzenia przedstawia się opus 2-gi Chopina również zdumiewająco pod względem indywidualności stylu, mającej bardzo mało wspólnego z ówczesnymi podobnej formy utworami. Arabeski i ozdobniki tak właściwe pierwszemu okresowi twórczości Chopina wykazują w warjacjach z Don Juana niepospolite znawstwo efektów fortepianowych oraz pomysłowość wyrażającą się w zdumie-

wająco dojrzały jak na 18-stoletniego młodzieńca sposób.

Z powstałych po warjacjach op. 2 kompozycji w formie Ronda (do których charakterem chociaż nie budową zbliża się Fantazja na tematy polskie) najlepsze jest Rondo à la Mazur; pomysłem czysto zewnętrznym naśladującym podobnego tytułu kompozycję Elsnera jest utwór ten, jak słusznie pisał Schumann «durch ünd durch Chopinisch»; charakter tematów ludowych jest tu uchwyconym z najgłębszem odczuciem — sposób pisania płynny, potoczysty i jak Niecks pisze «niewypowiedzianie słodka, miło wpadająca w ucho płynność tonów», przytem charakter w dynamicznych zwłaszcza efektach kapryśny i zmienny nadają całości przy młodzieńczej brawurze i rozmachu — ton dojrzałego, bardzo artystycznego wykończenia.

Słabszem o wiele jest w formie Ronda utrzymany Krakowiak poprzedzony wstępem, niezbyt interesującem Rondo C dur na dwa fortepiany. Dla nas bardzo miłą - choć artystycznie nie zupełnie doskonałą jest Fantazja na polskie tematy; wszystkie te pierwsze kompozycje Chopina (z wyjątkiem Ronda C dur) pisane są na fortepian z towarzyszeniem orkiestry; rodzaj ten z czasem porzucił Chopin zupełnie, ograniczając się na twórczości wyłącznie fortepianowej; w dźwiękach na pozór tak jednostajnych wynalazł Chopin skarby przedziwnych kolorystycznych efektów — fortepian stał się jedynym powiernikiem jego natchnienia.

To zupełne porzucenie przez Chopina orkiestry łączy się w zastanawiający sposób z chwilą przybycia naszego mistrza do Paryża; mogłoby to być dziwnem z tego względu, że właśnie dopiero w Paryżu miał Chopin sposobność słyszyć wielkie i pierwszorzędne orkiestry i mógłby ich koloryt dowoli studjować, zwłaszcza, że na tem polu powstawał wtenczas we Francji ruch zupełnie świeży, w którym głównymi działaczami byli Meyerbeer a zwłaszcza Berlioz. Fakt, że stało się przeciwnie, każe się domyślać, że Chopin właśnie w zetknięciu się z nowoczesnym

pojęciem orkiestry zdał sobie dokładnie sprawę, że jest to środek ekspressji, obcy zupełnie jego twórczym pierwiastkom i z wrodzonym sobie krytycyzmem zaniechał wszelkich prób pisania na orkiestrę (nawet w formie akompanjamentu).

Do utworów z pierwszego okresu twórczości z towarzyszeniem orkiestry pisanych należą (prócz Grande Polonaise précedée d'un Andanto spianato, o którem później) koncerty fortepianowe E mol i F mol.

O dziełach tych rozpisywały się szeroko współczesne już Chopinowi krytyki; sprawozdanie z tych koncertów po ukazaniu się ich drukiem (I-szy E mol w 1833 r. — II-gi F mol w 1836 r.) — posłużyło R. Schumannowi do wystąpienia w «Neue Zeitschrift für Musik» *) z artykułem, w którym wypowiedział o Chopinie zdania pełne głębokich myśli oraz gorącego entuzjazmu, uważając go słusznie za jednego z najpierwszych rzeczników postępu i wodzów romantyzmu. Oczywiście natura tak silnie indywidualna jak Schumann odczuwając go, przedstawia jednak Chopina pod kątem swego osobistego punktu widzenia i przypisuje mu właściwości zupełnie naszemu mistrzowi obce. Pisze on np., że analogicznie jak Hummel ideję Mozarta, rozwijał Chopin ideje Beethowena; dalej, że «Chopin wprowadził ducha Beethowena do sali koncertowej».

*) Rocznik z 1836 r. w zbiorowych pismach Schumanna «Musik ü Musiker». T. I, str. 185. (Reclam).

Skoro się jednak wie, jak gienjusz twórcy IX-tej symfonji — mimo całego szacunku był Chopinowi wielbicielowi Mozarta i Belliniego obcym — jak mu jego twórcze koncepcje wydawały się (wspomina o tem Liszt w swej książce) w swym charakterze zbyt przygniatające—to nie łatwo skonstatować zupełną dowolność przypuszczeń Schumanna. Cały też przypisywany naszemu mistrzowi świadomy rewolu-

cjonizm *) jest obrazem wyłącznie z poetycznej fantazji Schumanna wysnutym; wystarczy zacytować zdanie z listu Chopina w 1830 r. do Wojciechowskiego pisane aby stwierdzić prawdziwy stan rzeczy; pod datą 22 września pisze Chopin: «Ja już drugi koncert skończyłem a jeszcze taki hebes jak przed zaczęciem poznawania klawiszy. To zabardzo oryginalne, na końcu już nie będę zdolny się nauczyć»...

Bardzo sympatycznym momentem w artykule Schumanna jest podniesie-

*) W artykule podpisanym «Euzebius» pisze Schumann: «wiedzę swoją czerpał on (t. j. Chopin) u najpierwszych: Beethowena, Schuberta, Fielda. Możemy przypuszczać, że pierwszy uzbroił ducha jego w odwagę, drugi dał sercu jego delikatność, trzeci wyrobił technicznie rękę. I tak pełen głębokiej wiedzy w sztuce—w samopoczuciu swej siły i odwagi usłyszał w r. 1830 głos ludów wołający z zachodu; na chwilę tę czekało setki młodzieży – a Chopin znalazł się pierwszy na wałach, za któremi pozostała tchórzliwa restauracja i skarłowaciałe filisterstwo — i począł rozdawać dzielne razy na prawo i na lewo»..

nie cech narodowych w jego muzyce. «Los zrządził—pisze autor w wspomnianym powyżej artykule,—że postać Chopina jest tem więcej interesującą z powodu jego silnie indywidualnej *) narodowości—mianowicie polskiej. A że ona teraz w żałobnych chodzi szatach, więc wzrusza nas tem więcej postać czującego artysty.

. . . . . .

«W tem jego pochodzeniu — w losach jego kraju—leży objaśnienie jego zalet i jego błędów».

Owa cecha narodowa, którą Schumann przypisuje wszystkim wcześniejszym dziełom Chopina, która sprawia według niego, że mazurki «są ukrytemi wśród kwiatów armatami» — w późniejszych utworach zaciera się jakoby i staje się słusznie według przekonań Schumanna: ogólno-światową. Jest to jeden z poglądów również nie zupełnie prawdziwe podstawy mających; «specjalna sarmacka fizjognomja» bowiem,

*) W tekście niem: «starke originelle Nationalität.

jak ją nazywa autor artykułu, jest wybitnem piętnem całej prawie twórczości Chopina.

Z innych współczesnych sprawozdań muzycznych o koncertach E mol i F mol wyróżnia się wspomniana już analiza F. Stoepela. *) Te dwie jedyne w swoim rodzaju kompozycje nazwane przez Liszta «des morceaux d'une surprenante grandeur» — są do dziś dnia, mimo zarzucanych im niedoskonałości formalnych, koniecznością repertuarową każdego wirtuoza. Wzorowane tak pod względem charakteru jak i roli jaką odgrywa fortepian na koncertach Hummla (jak to już wyżej było wspomniane), posiadają przecież dzięki gienjuszowi Chopina to niezniszczalne piętno natchnienia, które z martwego stylu wykrzesać potrafi cudowne skarby poezji i uczucia. Charakter formy Chopina różni się tem głównie od współ-

*) Przytoczona prawie w całości w mojej książce p. t. Chopin, Lwów. (Wydawnictwo Towarzystwa Nauczycieli szkół wyższych we Lwowie, T. X).

czesnych mu autorów, że tematy pierwszej części (obu koncertów) nie kontrastują ze sobą zbyt silnie, że raczej za bardzo piękne melodje, jak za tematа uważać je należy; skoro jednak Chopin, idąc za swem natchnieniem, odstąpił od panującego powszechnie szablonu, a pozostawił mimo to dzieła nieśmiertelnie piękne, to tem samem «sposób» swój w zupełności usprawiedliwił.

Budowa obu koncertów Chopina jest zupełnie analogiczna; tak pierwszy jak i drugi rozpoczynają się od tutti orkiestrowego, które w łagodny sposób zlewa się z solo fortepianowem.

Podkład orkiestrowy odgrywa zresztą rolę dosyć podrzędną—z chwilą kiedy fortepian wstępuje ogranicza się głównie do podtrzymywania harmonji, na której fantazja twórcy rozsnuwa cudnej piękności melodje lub kunsztowne arabeski pasażów. Część powolna koncertu E mol, której nastrój Chopin scharakteryzował sam w przytoczonem powyżej zdaniu oraz Larghetto koncertu F mol — pozostające podobno w związ-

ku z uczuciem pierwszej miłości Chopina, jaką wzbudziła w jego sercu urocza śpiewaczka Konstancja Gładkowska, są to utwory pierwszorzędnego natchnienia; ich charakter nokturnowy wyrażony przepiękną melodją jest skrystalizowaniem romantycznego piękna. Zamiłowanie i sprawność w traktowaniu formy Ronda okazał Chopin w obu ostatnich częściach koncertów fortepianowych; rytmika tematów (zabarwiona wybitnie charakterem ludowego tańca) oraz lekkość figur fortepianowych—nawet co u Chopina rzadsze: charakterystyczne pomysły w akompanjamencie orkiestrowym (doskonale użyte con legno t. j. akompanjament drzewcem smyczków w koncercie F mol) czynią, że Ronda te są wspaniałem dopełnieniem całości koncertów.

Nieśmiertelne pierwiastki piękna tkwiące w tych dwóch młodocianych dziełach Chopina — dziełach, wobec których, jak pisał Schumann, powinna zamilknąć wszelka krytyka («Czemże jest cały rocznik muzycznej gazety wobec jednego koncertu Chopina!») dają

im ten urok i czar, którego ani zmiany stylów, ani epok osłabić nie są w stanie.

Jedynie oryginalny akompanjament orkiestrowy, traktowany przez Chopina z pewną nieporadnością, zwykli zastępować pianiści uzupełnionemi (w każdym razie w myśl pierwowzoru) przeróbkami Klindwortha, Taussiga, Burmeistra etc.

Utworem charakterystycznym na owe czasy jest «Fantazja na temata polskie» op. 13 (z towarzyszeniem orkiestry); jest ona z jednej strony przykładem kierunku do jakiego dążyła narodowa muzyka — z drugiej przedstawia nam prawdopodobny typ — owych jedynie z opowiadania znanych nam improwizacji na zadane temata, jakie Chopin w pierwszych czasach swej wirtuozowskiej karjery tak często na koncertach uprawiał. Fantazja op. 13 jest oczywiście starannie opracowana — opatrzona akompanjamentem orkiestry, ale charakter «fantazjowania» w tem dziele był zapewne podobny do owych improwizacji (np. na temat piosenki «o

chmielu», którą Chopin porwał wiedeńską publiczność).

Introdukcja, Melodja: «Już miesiąc zaszedł, psy się uśpiły (z warjacjami), temat według Karola Kurpińskiego (Allegretto) oraz Kujawiak składają się na całość tej: «Grande Fantaisie sur des airs polonais». Leichtentritt robi słuszne spostrzeżenie, że niektóre ustępy tego dzieła zużył Chopin następnie w Berceuse (Introdukcja oraz 1-sza warjacja na temat: Już miesiąc zaszedł), w Preludjach Nr. 16 i 18 (Presto po temacie Karola Kurpińskiego) w Etiudzie C mol (Molto piu mosso przed Kujawiakiem).

Wyczerpawszy pewne typy kompozycji z pierwszego okresu twórczości Chopina, o innych z tegoż czasu będziemy mówili w związku z poszczególnemi grupami.

NOKTURNY.

Formą, którą Chopin przejął od słynnego w pierwszej ćwierci XIX-go wieku pianisty i kompozytora Johna Fielda — były Nokturny. Było to zupełnie

naturalnem, że dla młodego romantyka interesująca nazwa Nokturnu musiała otwierać światy fantastycznych wizji i natchnień; Field — w sposób zresztą dosyć prymitywny umiał utrafić pewną księżycowość nastroju — miejscami zbyt ckliwą i sentymentalną — na ogół dość płytką, Chopinowi wystarczało to jedno popchnięcie jego wyobraźni w rzeczonym kierunku, aby już dalej jego własna fantazja obrazy tworzyć poczęła; co do formy, w ścisłem znaczeniu, nie było dla kilkunastoletniego nawet kompozytora żadnych trudności — Nokturny bowiem Fielda odpowiadały budową swoją dokładnie temu, czego Chopin u Elsnera jako formy pieśni się nauczył. Najbardziej oddziałała też jak już wspomniałem — na naszego młodego mistrza nazwa, dająca pole do śpiewania tym cudnym, tęsknym melodjom, które grały w jego duszy — które wypływały z pod jego palców w jasne — księżycowe noce...

Wszystkie też prawie — o wolnem tempie kompozycje Chopina — czy to ustępy z koncertów, czy Etiudy, czy

Preludja mają ten «Nokturnowy» charakter; — pierwszy Nokturn, jaki Chopin w 19-tym (mniej więcej) roku swego życia napisał, dedykowany jest «siostrze Ludwice» dla wprawy, nim się zabierze do mego drugiego koncertu»; chodziło widocznie o przygotowanie do nokturnowych Kantylen Larghetta z koncertu F mol. Pierwszy ten, o ile się zdaje, utwór Chopina z tytułem i charakterem od Fielda zaczerpniętym, jest w tonacji Cis mol, a wydanym został dopiero w r. 1899 przez Gebethnera i Wolfa (wydawnictwo kasy pomocników księgarskich). Trzy Nokturny Op. 9 (B mol, Es dur, H dur) pisane były również przed wyjazdem do Paryża; wzorowanie się bezpośrednie na utworach Fielda znać tu we wszystkich rysach; w rodzaju melodji — w figurach akompanjamentu, w formie — w fortepianowych ozdobnikach; mimo to indywidualne rysy Chopina stawiają te utwory wyżej, niż ich pierwowzory, dzięki przedziwnej szlachetności pomysłów — oryginalności pewnych przejść harmonicznych

i poezji, która mdły nieco i akademicki sentymentalizm Fielda zamienia w żywem uczuciem drgający obraz. Wprawdzie słynny wróg Chopina znany krytyk niemiecki Rellstab zarzucał naszemu mistrzowi, że «tam, gdzie Field wzdycha, on... stęka» — ale Rellstab skądinąd utalentowany i poważny pisarz, co się tyczy Chopina, którego utwory uważał za «najodpowiedniejsze do palenia w piecu», cierpiał na jakiś niezrozumiały i nieuleczalny daltonizm.

Z trzech wymienionych młodzieńczych Nokturnów, z których 2 gi (Es dur) najbardziej może jest znanym a spopularyzowanym był zwłaszcza swego czasu w transkrypcji skrzypcowej przez Sarasatego, — najlepszym — najgłębszym jest trzeci (H dur). Wprowadza tu już Chopin w formie pewne innowacje, zestawiając kontrastujące z sobą pod względem nastroju dwie melodje; środkową część — żywszą, energiczniejszą (alla breve) w stosunku do pierwszej i ostatniej części ($^6/_8$) będącej jakby nieśmiałą a wdzięczną prośbą.

Znaczny stopień w rozwoju środków przedstawiają trzy Nokturny Op. 15, wydane w r. 1834 i poświęcone F. Hillerowi, znanemu niemieckiemu muzykowi, z którym Chopin w owych czasach w Paryżu bardzo przyjazne utrzymywał stosunki.

W utworach tych, o których pisał Schumann, że je uważa za «ideały swego rodzaju i za najbardziej serdeczne i natchnione kompozycje» odstępuje już Chopin od prostej formy Fielda, stosując ją wyłącznie do nastroju — jaki rządzi muzycznym pomysłem.

W Nokturnie F dur (Nr. 1) spokojną, płynną linję melodji na trójkowym (—jednostajnością swą charakterystycznym) akompanjamencie opartą. przerywa nagle odgłos burzy, kontrastującej szybkim ruchem szesnastek (Con fuoco) i tonacją F mol z nastrojem początkowym oraz zakończeniem, które przywraca spokój głównego motywu i jednostajnie kołyszący się ruch akompanjamentu.

Leichtentritt, który przyrównuje ten Nokturn do bardzo subtelnego rysunku

srebrnym ołówkiem, twierdzi, że nie ma on nic z nastroju nocy — że jest to raczej gorący dzień letni; — może i ma nieco słuszności, chociaż tego rodzaju osobiste wrażenia nie mogą stanowić kwestji spornej — i dlatego obraz łódki płynącej wśród letniej nocy spokojnie, z jednostajnym cichutkim pluskiem wioseł po kryształowej powierzchni jeziora — którego wodę za chwilę burza i wiatr zamieni na piętrzące się fale – może być równie dobrem tłomaczeniem Nokturnu.

To też rzeczą najważniejszą przy «anegdotyzowaniu» tego rodzaju nastrojowych utworów nie jest «utrafienie» rzeczywistości, jaka mogła być dla twórcy pobudką jego natchnienia — utrafienie takie bowiem jest w większości przypadków niemożliwością — ale należyta wrażliwość w ustosunkowaniu wzajemnych poszczególnych nastrojowych momentów utworu — oraz uchwycenie ich czysto muzycznego charakteru. Nokturn F dur może zupełnie dobrze i poetycznie zagrać równie ten, co wyobraża sobie upalne połud-

nie letnie jak i ten, komu się marzy noc na jeziorze; chodzi o to, aby charakter tak linji melodyjnej, jak akompanjamentu dawał obraz bezwzględnego spokoju, aby w trójkach nie było żadnego niepokoju — afektacji, aby łączenie nut melodji przez wskazane łuki legato doprowadzone było do możliwej doskonałości. — Poruszyłem w tem miejscu z umysłu nieco szerzej tę kwestję, aby zaznaczyć bezcelowość pokutującej jeszcze gdzieniegdzie — manji «rozumienia» Chopina jedynie pod kątem pewnych uświęconych tradycją anegdot; literackie tłomaczenie nastrojów należy traktować zupełnie indywidualnie, a przedewszystkiem w wykonaniu trzymać się podstawy czysto muzycznej charakterystyki.

Typową grę kontrastów w nastrojach przedstawiają Nokturny Fis dur i G mol = «wypowiedzenie wojny całej przeszłości», jak je nazywa Schumann. — Wytworny, marzący ton Nokturnu Fis dur przechodzi w namiętne pełne niepokoju frazy, które łączą się po stopniowem uspokojeniu z pierwszym motywem przy-

branym girlandami subtelnych fioritur. W Nokturnie G mol przeciwnie; melodja i akompanjament niespokojne — szarpane, a część środkowa rodzajem poważnego chorału kontrastuje z nastrojem początkowej melodji, która jednak już nie powraca: — zakończenie oparte na motywie części środkowej przechodzi w charakter elegijny. — Napisane w czasie pobytu w Paryżu — mniej więcej podczas krótkotrwałego narzeczeństwa z panną Marją Wodzińską — Nokturny C mol i Des dur (op. 27) uważane są za najwspanialsze Chopina w tym rodzaju utwory; są to w istocie dwa nastrojowe poematy — jak słusznie podkreślił J. Kleczyński*) już «o świat cały oddalone od Fielda» — nastrojem różnorodne, a równie silne i piękne. Nokturn Cis mol to według Leichtentritta — noc ciemna — bez gwiazd, bez księżyca; melodja senna - jakby ociężała w swych chromatycznych spadkach; dopiero część środkowa ożywia

*) J. Kleczyński «O wykonywaniu dzieł Chopina 1879, str. 18.

się namiętną frazą, która po dwakroć dochodzi do punktu kulminacyjnego, aby wreszcie za pomocą recitativu w najniższych basowych pozycjach powrócić do tęsknej, melancholijnej melodji, przechodzącej przy samym końcu w pogodne, uśmiechnięte prawie cis dur. Należy wogóle zwrócić uwagę, że Chopin w Nokturnach stale prawie trzyma się tego, epoki Bachowskiej sięgającego zwyczaju, kończenia utworów molowych w dur (czasem nawet przeciwnie jak Nokturn H dur op. 32, który zamyka się akordem H minor); u Chopina jednak nie jest to bynajmniej szablon — ale zawsze celowy wynik nastroju.

Nokturn Des dur to przeciwieństwo melancholji ponurej nocy — to wylew pogodnego, wniebowziętego uczucia w powtarzającej się kilkakrotnie przepięknej melodji za każdym powrotem przybranej w inne szaty leciuchnych perełkowatych ozdobników*). Obydwa utwory z op. 27 są to zasadnicze dwa

*) Nokturn Des dur transponowany do D dur jest często grywany w transkrypcji na skrzypce.

typy Chopinowskiego Nokturnu — tak rodzajem jak stylem od siebie się różniące.

Pierwszy Nokturn (H dur) z op. 32 rozsnuwa się na temacie pogodnym — dwu i trzygłosowo prowadzonym; nagle na jedenaście taktów przed końcem — nastrój się zmienia, jakaś groźba — czy złe przeczucie zdaje się szarpać duszę twórcy i frazą patetyczną, akordami przerywaną, kończy się Nokturn w tonacji minorowej. Spokojnie i miękko, mimo przyspieszonego charakteru środkowej części rozwija się Nokturn As dur.

I znowu dwa odmienne typy — choć formą zbliżone przedstawiają Nokturny op. 37 (G mol i G dur). Pierwszy elegijny, niby poemat lub ballada, w środkowej części rozbrzmiewa nutą uroczystego chorału, drugi w tempie żywszem rozbłyskuje wężowemi linjami w ciągłych tercjach i sekstach wijącej się melodji — w części środkowej przybierając jakiś sielankowy charakter*). — Kon-

*) Według Kleczyńskiego ma to być motyw zaczerpnięty z ludowej pieśni normandzkiej.

trasty światłocienia podniesione są jeszcze przez ciągłe zmiany harmoniczne, które sprawiają, że charakter głównej tonacji zaznaczonym jest jedynie na początku i na końcu; zjawisko dziś zwykłe, w czasach Chopina — niebywałe. Najbardziej dramatycznym — a jak Leichtentritt nazywa «eroica» pomiędzy Nokturnami — jest Nokturn C mol Nr. 1 op. 48; rodzaj rapsodu o marszowych od czasu do czasu rytmach — część środkowa, to jakiś hymn, który następnie przy chromatycznej figuracji w basie nabiera olbrzymiej — tytanicznej siły.

Nr. 2 tegoż opusu to znowu liryczny poemacik o słodkiej, wypieszczonej melodji, z którą kontrastuje część środkowa, rodzaj rapsodycznego recitativu — zakończenie w Fis dur.

Podobnie zbudowanym, ale w charakterze melodji głębszym i poważniejszym jest Nokturn F mol (1 Nr. z Op. 55); w utworze tym, jak wogóle już w kilku ostatnio wymienionych jest już Chopin — jak słusznie z powodu Nokturnów Op. 37 zauważył Schumann —

«inny — starszy»; lubi jeszcze zewnętrzne ozdoby («Schmuck») — ale używa ich tylko w tym celu, aby szlachetne linje poetycznych pomysłów tem lepiej się uwypukliły. «Trzeba mu przyznać jaknajsubtelniejszy smak»... W Nokturnie Nr. 2 tegoż opusu — w tonacji Es dur stosuje Chopin nadzwyczaj świetnie problem ścisłej trzygłosowości, prowadząc w prawej ręce przy akompanjamencie szeroko rozłożonych powolnych pasaży duet, w którym główna melodja ukazuje ją prawie bezustannie z drugą, dopełniającą ją w nader kunsztowny sposób. Ostatnie Nokturny (Op. 62) traktuje Chopin pod względem formy w podobny sposób — tylko w szczegółach znać chęć wprowadzenia coraz to nowych kombinacji harmonicznych i polifonicznych — czuć tę niesłychaną umiejętność wydobywania nowych barw w fortepianowym kolorycie.

I pod tym względem trudno się zgodzić z Schumannem, który twierdził (w artykule o Nokturnach Op. 37), że Chopin mimo widocznego pomnożenia środków wyrazu, wewnętrznie pozo-

staje jednakowym — tak, że należy się obawiać, że już dalej w rozwoju swym nie pójdzie... Zapewne, że między później komponowanymi Nokturnami znajdują się różnej wartości utwory — czasem ustępujące dawniejszym — nie można tego jednak pod żadnym warunkiem stosować do całokształtu twórczości Chopina, która między 1840—46 rokiem wydaje najpotężniejsze jego Polonezy, Sonaty, Fantazję F mol etc.

ETIUDY.

Etiudy Chopina mają nietylko w historji techniki fortepianowej epokowe znaczenie; z rodzaju kompozycji wyłącznie cele pedagogiczne mających na względzie, w które epoka młodości naszego mistrza obfitowała nieporównanie więcej, niż dzisiejsza — stworzył Chopin najcudniejsze dzieła sztuki; szukając nowych — czysto technicznych fortepianowych efektów ubierał swe myśli w wytworne szaty muzycznych poematów — tworzył etiudy i dla palców i dla ducha.

Jeden z komentatorów etiud Chopina Albert Maeklenburg*) — takie ujęcie rodzaju etiudy przez Chopina tłomaczy jego «romantyzmem», który każde tworzone dzieło sztuki poddawał wyłącznie pryzmatowi własnego «ja», dla którego subjektywizm był koniecznością twórczą. Jest to uwaga bardzo racjonalna tylko z zastrzeżeniem, że nie subjektywizm autora, lecz siła jego talentu, natura bogata w natchnienia twórcze, w nieprzebrane skarby melodji i harmonji sprawiły, że nawet w «Etiudach» przemawiał on czarami najczystszej poezji. W wielu zresztą wypadkach przypuszczać należy, że tytuł «Etiudy» dodany został przez Chopina później do już napisanego utworu; warunki, w jakich powstała w Stuttgardzie — jak z bloku granitowego od jednego zamachu wykuta — Etiuda C mol (tak zwana «rewolucyjna»), wzbudzają wątpliwość, czy Chopin przetapiający swe straszne zwątpienia i trwogi na wieść o wzięciu

*) «Die Klavieretüden Chopins». Eine Studie von Albert Maeklenburg Musik. Zeszyt 10. luty 1910.

Warszawy — w potężne rytmy i passaże mógł myśleć o pisaniu «Etiudy»; stworzył utwór, któremu następnie dał na imię: Etiuda.

I tak zdarzało się pewno częściej — z wyjątkiem tych etiud, które wyraźnie wskazują — mimo poetycznej formy i treści — na systematyczne przeprowadzanie jakiegoś technicznego a zarazem najczęściej nowego fortepianowo-kolorystycznego problemu.

Oczywiście jak we wszystkiem prawie tak i w etiudach rozpoczął Chopin twórczość, wzorując się na już gotowych przykładach. A było tych przykładów w owej epoce — jak to już wspominałem — poddostatkiem; prócz suchych przeważnie klasycznych studjów Clementiego (1752—1832) Cramera (1771—1858), Czernego — ukazywało się mnóstwo etiud Moschelesa, Herza, Kesslera, L. Bergera, Pradhera etc.; w pierwszych swoich etiudach (Nr. 1 i 2 ze zbioru pierwszego Op. 10) wzoruje się jeszcze Chopin widocznie na utworach klasycznych — fortepian traktując głównie za przykładen Hummla

(jest to mniej więcej czas, w którym powstają również i koncerty). W pierwszej problem łamanych akordów, w drugiej gam chromatycznych przeprowadzony jest z klasyczną nieomal ścisłością; a jednak już i te dwa utwory żyją swoją wewnętrzną treścią — w zwrotach harmonji, w ogólnym rzucie kompozycji znajdujemy tu wyjątkowy smak artystyczny, różniący je bardzo od pozornie podobnych współczesnych etiud.

Etiuda Nr. 3-ci przenosi nas odrazu w inne światy; nazwa etiudy jest tu albo czystą formalnością — albo zostaje podniesioną do godności «wprawiania się» w wzlatywaniu ku najszczytniejszym poetycznym wyżynom; tak też może w istocie sam Chopin myślał, dając melodji «najpiękniejszej, jaką skomponował» (według własnych słów) nazwę etiudy; a jeżeli prawdziwem jest opowiadanie Gutmana, że Chopin, słysząc raz ten utwór, nie mógł się powstrzymać od pełnego tęsknoty i smutku wykrzyku: «O, moja ojczyzno»! — to możemy sobie przedstawić, że źródłem natchnienia, z którego się narodził ten przepiękny

poemat, było dalekiem od poszukiwania nowych technicznych problemów.

Prawdziwie etiudowy charakter posiadają czwarta i piąta (Cis mol i Ges dur) kompozycja ze zbioru Op. 10; wielkie wymagania techniczne (opanowanie zupełne mechaniki palcowej), nie grają jednak i tu wyłącznie dominującej roli — etiudy te możnaby raczej nazwać «Kaprysami» ze względu na ich lekką, wdzięczną konstrukcję — i takąż treść muzyczną. Etiuda Es mol (andante) należy do najpiękniejszych pomysłów Chopina; problem techniczny zdaje się być widocznym: równoczesne prowadzenie trzech (miejscami czterech) głosów — każdy o odrębnym charakterze — całość jednak każe zapominać zupełnie o tego rodzaju celowości etiudy; jest to obraz bezbrzeżnego smutku i melancholji — jak Maeklenburg (we wspomnianym już artykule) słusznie powiada jeden z najsilniejszych wyrazów — tego uczucia, które, według Liszta, było najistotniejszą treścią jego duszy, uczucia, które tylko w polskim języku ma nazwę: żal. «Jest to poezja bólu» — pisze Maeklenburg — która porusza nasze najgłębsze uczucia — i której z niczem porównać nie można».

Przeglądając dalsze etiudy op. 10 znajdujemy w 7, 8, 9, 10 i 11-ej zastosowania najprzeróżniejszych specjalnie Chopinowskich technicznych efektów do utworów, z których każden posiada swoją własną poetyczną fizjognomię. I tak w Etiudzie Nr. 7 (C dur) (ćwiczenie w szybkiem przekładaniu pierwszego i wskazującego palca prawej ręki) w jej dzwoneczkowatych, błyskotliwych efektach dopatruje się Hösick nie bez pewnej racji obrazu «kibitki», pędzącej po śnieżystym stepie — Nr. 9 (As dur) wymagająca ogromnego rozpięcia lewej ręki i dużych skoków w piano przypomina charakterem swym prząśniczkę — i to w guście mendelsohnowskich «Pieśni bez słów»; etiuda 11-a Es dur jest równie trudnym jak popularnym popisem wirtuozów; w bardzo wdzięcznej i poetycznej formie rozwiązuje Chopin problem arpeggia o bardzo szerokiem rozpięciu — efekt przed nim w tym stopniu nie znany.

Ostatnią z dwunastu w pierwszym zeszycie Etiud jest wspomniana już powyżej etiuda rewolucyjna — jeden z utworów Chopina o najpotężniejszej skali natchnienia.

W roku 1837 ukazał się drugi zeszyt, zawierający również dwanaście etiud (op. 25), poświęcony hrabinie d'Agoult — znanej przyjaciółce Liszta, któremu dedykowany był — w serdecznej formie: a men ami F. Liszt — pierwszy zbiór etiud.

Schuman, który niektóre z tych kompozycji słyszał w wykonaniu samego Chopina — jeszcze przed ich ukazaniem się w druku, nie znajduje wobec nich (w sprawozdaniu w Neue Zeitschrift für die Musik) dosyć słów zachwytu. Wspominając o pierwszej (As dur), powiada, że słysząc ją ma się wrażenie «jakiegoś cudownego zjawiska, widzianego we śnie, któreby się nawpółprzebudzonym napróżno uchwycić chciało» — «jest to — pisze w innem miejscu autor Manfreda — więcej poemat jak etiuda». Chopin miał ją grywać w ten sposób, że wszystkie małe nutki w łamanych akordach stanowiły jakby rodzaj mgły, otulającej pojedyncze nuty melodji; był to zupełnie nowy, czarujący efekt.

Druga etiuda (F mol) bardzo często grywana przez pianistów wirtuozów — według Schumanna tak «urocza, marząca i powiewna jak śpiew dziecka wśród snu» posiada równy pierwszej wdzięk i poetyczność; przytem w ściśle przeprowadzonej dwugłosowości (prawa ręka snuje nieprzerwaną nić melodji trójkami — lewa prowadzi rysunek harmoniczny ćwierciami) jest zdumiewająca pełnia dźwięku.

Trzy następne etiudy posiadają każda swoją odrębną fizjognomję techniczną, ale charakterem ogólnym — lekkością scherzandową zbliżone są nieco do siebie. Nr. 6 jest to słynna etiuda tercjowa – śliczny poemacik na tle bardzo interesującego a nadzwyczaj trudnego technicznego efektu — nieprzerwanego łańcucha tercji w prawem ręku.

Powolna etiuda Cis mol (Nr. 7 Lento) przypomina nieco nastrojem Etiudę Es mol z op. 10; jest to cudownie prze-

prowadzony duet w dwóch głosach: basie i sopranie z akompanjamentem umieszczonym w pośrodku. Pokrewną charakterem do tercjowej, ale sekstami prowadzoną, jest etiuda Des dur (Nr. 8); następna oktawowa (Ges dur) należy do najbardziej znanych i bardzo efektownych koncertowych utworów.

Również oktawową, ale w zupełnie odmiennym — burzliwym stylu jest etiuda 10-ta (H mol); Nr. 11 ty A mol przypomina nastrojem etiudę rewolucyjną (C mol z op. 10) — na tle marszowego, patetycznego motywu w lewej ręce przewija się istny huragan pasażów i biegników, który następnie przenosi się na chwilę do basu i znowu powraca do wiolinu, aby z kolosalną siłą skoncentrować się w uroczystych końcowych akordach, rozpływających się znowu w błyskawicowej gamie przez całą omal klawiaturę.

Ostatnia z etiud op. 25 C mol to znów jakiś namiętny wybuch wzburzonego uczucia — fale istne przelewających się arpegiów — z pośród których wyłania się od czasu do czasu linja motywu.

«Ale czemże są słowa opisujące — ma się ochotę zawołać z Schumannem — wobec tych dzieł śmiałej, twórczej potęgi — tak poezji pełnych — w szczegółach może nie bez usterek*), ale w całości potężnych i porywających».

Trzy etiudy (F mol, As dur i Des dur) wydane w r. 1840 a pisane dla «Metody metod Moschelesa i Fetisa»**) są bardzo interesujące, ale pod względem poetycznej wartości nie dadzą się porównać z poprzedniemi.

BALLADY, SCHERZA, IMPROMPTU.

Typ kompozycji Ballady był przed Chopinem zupełnie nieznanym; nie można jednak twierdzić (jak to często się słyszy), aby Chopin stworzył tu jakąś nową muzyczną formę; dziełem jego było przedewszystkiem szczęśliwe zastosowanie tytułu wziętego z poezji romantycznej — bezwątpienia od Mic-

*) Dosłownie «ohne kleine Flecken» — «bez małych plamek».

**) Etudes de Perfection de la Methode des Methodes de Moscheles et Fetis.

kiewicza — do rozszerzonej i fantastycznie urozmaiconej — czasami na sonatową zakrawającej formy ronda, w której, jak to już wiemy, Chopin był mistrzem i bardzo chętnie się nią posługiwał. W myśl charakteru balladowego — opowieściowego*) stosuje Chopin w swych utworach bardzo szczęśliwie takt $^6/_4$ lub $^6/_8$, który muzycznie ten właśnie nastrój doskonale wyraża. Prócz tego możemy się domyślać — choć ściśle pozytywnych danych nie mamy — że Chopin muzykę swoich Ballad łączył z jakiemiś programowemi podkładami; świadczy o tem choćby wiadomość — czerpana wprost z ust autora przez Schumanna — «że pomysły do owych Ballad czerpał z Mickiewicza».

Pierwsza Ballada G mol (op. 23) napisaną była jeszcze w czasie przed przyjazdem do Paryża — i nowym swym typie przedstawia się odrazu jako doskonałość. Nastrój dramatycznego, patetycznego opowiadania uchwyconym

*) Schumann słuszną robi uwagę, że «poecie powinno być nietrudno znaleźć słowa do Ballad Chopina»...

tu jest znakomicie — motywy pierwszorzędnej piękności, a harmonje pełne śmiałych i nadzwyczaj oryginalnych zwrotów — jak najśmielszą a tak Chopinowi właściwą jest (według Schumanna) cała Ballada. Nie wiem skąd zaczerpnął Leichtentritt wiadomość, że utwór ten powstał pod wrażeniem ustępów z Konrada Wallenroda Mickiewicza; niektóre momenty ballady mogą istotnie przywieść na myśl pełne dramatycznej potęgi słowa Konrada — w chwili kiedy «mistrza płaszcz na ziemię miota»:

„Słyszycie wicher? — pędzi chmury śniegów
„Tam marzną waszych ostatki szeregów...

To też niemożliwem to nie jest — wymagałoby jednak jakiegoś pozytywnego dowodu, który dla wykonawczej strony Ballady nie miałby zresztą żadnego znaczenia.

W czasie pobytu na Majorce ukończona, a w 1840 roku jako Op. 38 wydana Ballada F dur — była zaczętą, a raczej naszkicowaną wiele wcześniej —

ponieważ w innej nieco formie («bez ustępów namiętnych i burzliwych oraz zakończoną w F dur») słyszał ją R. Schumann (któremu jest dedykowaną) już w r. 1835-ym. Owe ustępy «namiętne i burzliwe», które przybyły później dopiero przy wykończaniu całości stanowią znakomity kontrast z pełnym sielankowej prostoty głównym motywem. Jak dowolnie i subjektywnie można komentować «programowość» u Chopina dowodem jest ta właśnie oraz trzecia as dur Ballada; tak jedna jak druga podawaną jest za illustrację «Świtezianki» Mickiewicza, a w dodatku tak jedni jak drudzy komentatorowie mają trochę racji, którą, z dobrą wolą szukając, w obu utworach odnaleźć można.

Moje osobiste wrażenia przemawiałyby jednak za Balladą as dur, której cały charakter i pojedyncze momenta oddają w sposób stosunkowo dosyć wierny Mickiewiczowską opowieść; wogóle zaś trzecia Ballada jest - jak słusznie twierdzi Leichtentritt — «jednym z najświetniejszych utworów całej fortepianowej literatury»; nie ma też mniej

lub więcej sławnego pianisty, któryby jej nie miał w swym repertuarze.

Ostatnia Ballada F mol, utrzymana w nastroju więcej spokojnym, jednolitym, formą najwięcej zbliża się do Ronda — i obfituje w różnorodne nadzwyczajnej piękności szczegóły w coraz to innem urozmaicaniu głównego motywu.

b) Scherza.

«Jak ma wyglądać powaga skoro żart w tak ciemne szaty odziany» — napisał Schumann z powodu pierwszego Scherza H mol — charakteryzując doskonale to przeciwieństwo, jakie we wszystkich czterech pod tą nazwą wydanych utworach Chopina — zachodzi między tytułem, a treścią wewnętrzną.

Z formy Scherza, którą szeroko rozwinął po raz pierwszy w Symfonjach swoich Beethoven, zachował Chopin jedynie... takt na $^3/_4$ — oraz ruch żywy, nieco kapryśny, fantastyczny; ale napróżnobyśmy tu szukali tej typowej w utartem pojęciu fantastyczności Scherza (scherzanda), której tak świetnym

przykładem jest Scherzo ze «snu nocy letniej» Mendelsohna; Chopin w swoich utworach snuje dziwne, straszne czasami fantazje; to też jeżelibyśmy mogli gdzie doszukać się wpływu Beetthovena na Chopina, to jedynie w sposobie, w jaki traktuje autor Fidelja — Scherzo np. w swej V-tej Symfonji. Rodzaj naszego mistrza jest zupełnie odmienny, ale samo nadanie tej części symfonji pewnego niesamowitego charakteru, mogło pobudzić w Chopinie ideję dramatycznego Scherza.

Typ budowy klasycznego Scherza — powstałego jak wiadomo na miejsce (i na wzór) Menueta, charakterystyczny przez wyodrębnioną zupełnie część środkową, zwaną Trio — w Scherzach Chopina z trudnością odszukać się daje; znajdujemy wprawdzie we wszystkich jego czterech utworach część środkową, różniącą się celowo charakterem od pierwszej i ostatniej; sposób jednak, w jaki Chopin wprowadza owe nowe motywy, jak je kojarzy i obrabia (traktując je raczej jak Sonatę lub Rondo) — sprawia, że utwory te posiadają zupełnie

odrębną fizjognomję — i świadczą, że Chopin posiadał nietylko w wysokim stopniu zmysł formy (czemu przez długi czas starano się zaprzeczyć), ale i umiejętność w jej rozszerzaniu i rozwijaniu.

Pierwsze Scherzo H mol op. 20 należy do wcześniejszych utworów i powstało przed przyjazdem do Paryża — może w Wiedniu w czasie, kiedy pierwszy raz poza domem, zdala od wszystkich ukochanych — spędzał nasz artysta święta Bożego Narodzenia; tęsknota za rodziną — za ideałem lat młodzieńczych*), budziła w jego sercu burze i melancholje naprzemian; wtedy wracał do domu i «piorunował na fortepianie» (jak pisze w jednym z listów); a w wieczór wigilijny może snuły mu się w głowie dźwięki naszej kolendy — «Lulajże Jezuinu, lulajże, lulaj» — którą wyśpiewał tak czule, tak serdecznie w środkowej części tego «burzliwego» Scherza; — pod względem harmonicz-

*) Konstancją Gładkowską, śpiewaczką opery warszawskiej.

nym jest to nietylko w stosunku do czasu powstania (Chopin mógł mieć zaledwie skończone lat 20) utwór pierwszorzędnej wagi; sam początek — śmiało atakujący dyssonansem w odległej dosyć tonacji — oraz punkt kulminacyjny Scherza — owe «pioruny na fortepianie» — dziewięćkroć w potrójnem forte powtórzony akord przejmujący swą siłą i jaskrawością ścierających się z sobą dyssonansów, są to śmiałości harmoniczne, ówczesnej muzyce fortepianowej obce zupełnie.

Drugie Scherzo B mol op. 31 (wydane w r. 1838) — «równające się» według Schumanna — «jakiemuś poematowi Byrona» jest mistrzowskiem pod względem plastyki motywów i czarujących melodji.

Początek Scherza może być słusznie uważany za szczyt fantastyczności muzycznego motywu, na którego utrwalenie, a raczej wypowiedzenie znakami muzycznemi tylko tak gienjalna twórcza władza, jak Chopina zdobyć się mogła.

Scherzo należy do najbardziej przez wirtuozów granych i lubionych utwo-

rów. Echami wrażeń z pobytu w dawnym opustoszałym klasztorze kartuzów na wyspie Majorce — rozbrzmiewa Scherzo Cis mol (op. 39); szarpiące i niespokojne rytmy i harmonje (część pierwsza) kontrastują wymownie z poważnymi, organowymi głosami chorału (część II-gą), któremu towarzyszą subtelne odgłosy, jakby poruszonych przez powiew wiatru strun arfy eolskiej. Nadzwyczaj pięknym harmonicznie zwłaszcza jest przejście do początkowego motywu; cała budowa zresztą tego o sporych rozmiarach utworu polega na kilkakrotnem zestawieniu tych dwóch sprzecznych motywów.

Kompozycją, charakterem swym najbardziej zbliżającym się do pojęcia Scherzo jest Nr 4 op. 54; motyw jasny, pogodny — swawolny niemal — harmonicznie stosunkowo prosty — dominuje w całym tym szeroko tematycznie przerabianym utworze, o brawurowem, bardzo efektownem zakończeniu.

c) Impromptu.

Utwory fortepianowe pod nazwą Impromptu wprowadził do literatury muzycznej F. Schubert — prawdopodobnie więc Chopin, który zresztą muzą Schuberta specjalnie się nie zajmował (nie mamy przynajmniej na to żadnych dowodów), ale niewątpliwie znał dobrze jego kompozycje, od gienialnego niemieckiego pieśniarza zaczerpnął pomysł do swych czterech pod tym tytułem skomponowanych utworów. Pomysł ten — podobnie jak w innych analogicznych wypadkach — ograniczał się jednak głównie do—tytułu; formę bowiem a nawet charakter utworów tych urobił Chopin po swojemu. Odstąpił od prostej pieśniowej formy, używanej przez Schuberta i zamienił ją na typową — podstawową formę wszystkich swoich różnorodnych kompozycji — a mianowicie wprowadził dwa kontrastujące z sobą motywy. Jak słusznie zwraca uwagę Leichtentritt, jest Impromptu Chopina odwróconą formą jego Nokturnu; w Nokturnach po pierwszym motywie wolnym — następuje zwykle w części środkowej szybszy — w Impromptu przeciwnie. *) Przytem stwarza Chopin pewien charakter muzyki tak specjalny — iż Schumann, pisząc o pierwszym Impromptu As dur, nie znajduje innych słów określenia jak te, że jest to «so ein eigentliches Impromptu, nichts mehr und nichts weniger» («jest to właściwe Impromptu — ani więcej — ani mniej»). W tymże utworze rozwiązuje Chopin (podobnie jak w Etiudzie F mol op. 25) w przedziwny sposób problem ścisłej dwugłosowości, której rezultatem jest podziwienia godna pełnia dźwięku.

Drugie Impromptu Fis dur należy do najpiękniejszych — najpoetyczniejszych kompozycji Chopina; muzyka przesuwa przed oczyma szereg improwizowanych obrazów, różnego nastroju czarującej piękności; spokój idylliczny pierwszego

*) Liechtentritt robi w tem miejscu bardzo interesujące zestawienie z znaną z historji muzyki w XVIII w. formą dwóch uwertur: włoskiej i francuskiej — które podobne wykazywały różnice.

tematu (z Bachowską konsekwencją prowadzonego trzygłosowo) — przerwany 2-gim motywem jakby niewidzialnym chórem dobrych duchów — kontrastuje z poważnym, marszowo-uroczystym motywem, części środkowej; powtórzenie pierwszego tematu (harmonicznie nadzwyczaj interesujące) wśród coraz bardziej się rozdrabniających rytmów — (od tryolek aż do 32-ich) — rozwiewa się w niewidzialnej prawie mgle drobniutkich perlistych kropelek— aby zakończyć się owym niewidzialnym chórem — wywołującym uczucie i tęskne i szczęsne zarazem...

Impromptu Ges dur op. 51 charakterem swym zbliżone do pierwszego— w linji giętkiej — szlachetnej i przemiłej zarazem. Bardzo ulubionej, popularnej i często grywanej Impromptu-Fantazji (Cis mol) nie chciał Chopin publikować — uważał ją czy za niedość wykończoną—czy też nie dosyć siebie godną; uczynił to przyjaciel jego Fontana — wydając ją jako dzieło pośmiertne op. 66. Niema tu istotnie głębi wielu innych kompozycji Chopina; jako

utwór pełen elegancji i błyskotliwej (w najszlachetniejszem rozumieniu) wirtuozerji ma jednak ta Fantaisie-Impromptu swoje niepospolite znaczenie— czego dowodem choćby jej popularność pośród pianistów.

PRELUDJA.

Kiedy Chopin w czasie swego dwumiesięcznego pobytu w Stuttgardzie otrzymał wiadomość o wzięciu Warszawy — ogarnęła nim taka bezsilna, straszna rozpacz, że zdawało się, iż wątła natura jego nie zniesie takich męczarni *). Wtedy to powstała Etiuda C mol tak zwana «rewolucyjna» oraz dwa małe utwory w tonacji A mol i D mol. Dwie te kompozycje spoczywały w tece aż do czasu, kiedy takich bezpośrednich impressji pod wpływem silnych wrażeń czy nastrojów nazbierało się więcej: dostarczył ich pobyt na Ma-

*) Pozostał z owych czasów własnoręczny Pamiętnik Chopina opublikowany po raz pierwszy przez hr. St. Tarnowskiego w r. 1871.

jorce (w r. 1839) — i wtedy powstał zbiór 24 Preludjów, jedynych w swoim rodzaju o miniaturowej prawie formie kompozycji, posiadających tyle głębokiej a nieraz wysoce dramatycznej treści, że wprost zadziwiają tym stosunkiem prostoty do głębokości. W utworach tych nie istnieje prawie zupełnie dla słuchacza cała formalna strona kompozycji, mimo że są one w swych małych rozmiarach zupełną doskonałością i podobne jako doskonałość koncepcji robią wrażenie, jak np. I-sza część V symfonji Beethowena lub wstęp do «Trystana i Izoldy». Należą do rodzaju tych dzieł (jest ich zresztą u Chopina więcej), które wydają się nie «sztuką» — nie czemś, stworzonem przez wysiłek ludzkiego mózgu i uczucia — lecz czemś, co istniało poza naszą świadomością zawsze — od początku bytu, istnienia i objawiło się naraz w całej doskonałości, jakąś potężną siłą wywołane z chaosu. I jak zdumiewającym przytem wydaje się ten, niewiadomo zresztą czy a priori przez Chopina powzięty, plan pisania Preludjów tak, aby

całość ich obejmowała kolejno wszystkie krzyżykowe i bemolowe — majorowe i minorowe tonacje; przykład zaczerpnięty bezwątpienia z Woltempreriertes klavier Jana Sebastjana Bacha. Mimo tego planu i systematycznego tonacjami układu Preludjów niepodobna wyobrazić sobie, aby Chopin tworzył je kolejno i przy każdem pojedynczem Preludjum o takim układzie myślał; najlepszy dowód, że zaczął od tonacji A mol i D mol już w r. 1831. Bliższych też chronologicznych danych co do powstawania ich kolejnego nie mamy. Gutman, uczeń Chopina, twierdził że Preludja pisane były przed wyjazdem na Majorkę — nie jest to jednak informacja dokładna, bo same listy Chopina i świadectwo pani Sand temu przeczą.

Najlepiej zaś historję powstania Preludjów określa ich charakter, dając nam naprzemian momenty przedziwnego liryzmu i pogody — namiętności i skargi — dramatyczności, lub tragicznego spokoju.

Jakiś piękny słoneczny poranek —

BIBLJOTEKA KURJERA CZERWONEGO
P.M.S.
dla NAUCZYCIELI LUDOWYCH

szmer strumyka — śpiew ptaków lub czar księżycowej nocy (w Preludjach Nr. 3, 7, 10, 13, 21, 23); szum wichru i morza — rozpasanie żywiołów — burze i grzmoty (Nr. 8, 14, 15, 16, 18, 19) — widziadła duchów wśród opuszczonych klasztornych murów — godziny niepokojów i tragicznych przeczuć (Nr. 4, 9, 20, 22) wreszcie znany z opowiadania pani Sand ów Prelud H mol (Nr. 6) poczęty w chwili jakiegoś wizjonerskiego zahypnotyzowania jednostajnym odgłosem spadających kropli deszczu.

Pani Sand, która w pamiętniku swoim p. t. «Un hiver a Majorque» zostawiła dużo wspomnień tyczących się Chopina, tak opisuje powstanie tego Preludjum — będące przykładem jak twórczość naszego mistrza z żywiołową omal siłą wydawała z siebie genjalne pomysły.

«Wyszłam jednego dnia z Maurycym *)—pisze pani Sand—dla różnych sprawunków zostawiając Chopina zu-

*) Maurycy syn pani Sand.

pełnie zdrowym. Nagle nadszedł deszcz, woda płynęła potokami, potrzeba nam było sześciu godzin, aby przebyć trzy maleńkie mile, brodząc w wodzie i przybyliśmy w nocy boso, opuszczeni przez naszego przewodnika, wśród niezmiernych niebezpieczeństw. Szliśmy prędko, przewidując niespokojność naszego chorego—i była ona w istocie niezmierną, straszną w końcu zaś przeszła w spokojną rozpacz; i wówczas to utworzył swoje cudne Preludjum. Kiedyśmy weszli, wydał okrzyk zadziwienia, a potem rzekł do nas tonem dziwnym i obłąkanym: «Ach ja wiedziałem dobrze, żeście umarli!» Kiedy przyszedł do siebie i zobaczył, w jakim stanie byliśmy, zachorował z samego wyobrażenia sobie naszych niebezpieczeństw, a następnie wyznał mi, iż w długiem swojem oczekiwaniu widział to wszystko, jakby we śnie, a nie mogąc już rozróżnić tego snu od rzeczywistości, uciszył się niejako i uśpił wśród grania, z najzupełniejszem przekonaniem, że sam był umarły. Zdawało mu się, że zatonął w jeziorze, ciężkie i zimne krople spa-

dały mu zwolna na piersi, a kiedy zwróciłam jego uwagę, że istotnie takie krople spadały na dach, zapewniał mnie, że ich nie słyszał i gniewał się nawet, że śmiałam użyć wyrazu harmonja naśladownicza, którą upatrywałam w jego utworze...» Preludjum jego z tego wieczoru pełne było kropel deszczu, które odbijały się na dachówkach metalowych klasztoru, ale one przyszły do jego wyobraźni i przeszły w śpiew przez łzy, spadające wprost z nieba w jego serce».

To opowiadanie pani Sand — po za całym literackim haftem — przedstawiające bezwątpienia sam fakt w sposób prawdziwy, rzuca bardzo charakterystyczne światło na twórczość Chopina. Jego subjektywizm był tak silnym, że w pewnych wypadkach negował nawet możliwość przejęcia się wrażeniami zewnętrznemi; to też o jakiejś planowej—objektywnej programowości nie było tam z pewnością mowy; wrażenia, jakie Chopin czy z zewnątrz czy z wewnątrz odbierał, zapadały mimowiednie w jego duszę bez śladu celowego ich

«przetapiania na mowę tonów»; proces ten odbywał się po za wolą i mózgiem autora, wytwarzając najcudniejsze kwiaty muzycznej twórczości.

To też Preludja Chopina, to najczystszej wody i w najszlachetniejszem pojęciu odczuty nowoczesny impressjonizm muzyczny — to prawdziwy «krzyk nagiej duszy»... Schumann pisząc o Preludjach nazywa je «dziwnemi» («merkwürdig»); spodziewał się, że będzie to rodzaj szeroko przeprowadzonych etiud, a tymczasem znalazł wprost przeciwnie: «są to—pisze—szkice, początki etiud, lub jak kto chce — ruiny — pojedyncze orle skrzydła — wszystko pomieszane w chaosie jedno przez drugie. Ale w każdym ustępie można czytać drobnemi, perełkowatemi literami: «pisał Fryderyk Chopin»; w pauzach poznać go po potężnym oddechu. Jest on i zostanie najśmielszym i najdumniejszym duchem poetycznym doby obecnej.» Nieubłagany dla wszystkiego, co płaskie i pospolite — entuzjasta wobec wszystkiego, co w sztuce szczere i głębokie, pisze dalej Schumann: «Jest

też w tym zeszycie coś chorobliwego, gorączkowego i odpychającego; niech jednak każdy sobie tam szuka co mu najlepiej odpowiada, tylko zdala niech zostanie: filister.» I cytując znaną apostrofę do znienawidzonego filistra, który jest:

Ein hohler Darm
Von Furcht und Hoffnung ausgefüllt
Dass Gott erbarm!

Kończy pięknie do Chopina — jako do gienjusza zastosowanym wyjątkiem z Schillera—owemi klasycznemi słowy: «Co ty czynisz, co się tobie podoba— jest prawem.»

Ładną analizę Preludjów Chopina, które jako ściśle muzyczna forma żadnego pokrewieństwa ze znanemi dawniej pod tym tytułem utworami muzycznemi nie wykazują, podał w swej książce Leichtentritt; oparta przeważnie na osobistej obserwacji, stoi ta analiza o wiele wyżej od umieszczonego w drugim, poświęconym Chopinowi zeszycie miesięcznika «Musik» artykułu o Preludjach pióra Dra J. Kappa, który ogłasza charakterystykę oraz objaśnienia wszystkich 24 Preludjów na podstawie zebranych przez panią Rappoldi-Kahrer wskazówek Liszta, Hansa Bülowa, Lenza i pani Muchanow. — Z umysłu zwracam na tę sprawę baczniejszą uwagę, ponieważ powoływanie się na tak słynne nazwiska oraz na tradycje wprost od Chopina idące (wiadomo że Lenz i pani Kalergis-Muchanów byli uczniami Chopina) mogłyby wspomnianym objaśnieniom nadać cechę rzetelniejszej wartości. Tymczasem rzecz się ma przeciwnie, o ile nie chodzi o mniej lub więcej zajmujące dziennikarskie wspomnienia.— O charakterze owych, «objaśnień» najlepiej powiedzą przykłady; przedewszystkiem każdy Prelud dostaje swój tytuł i tak: I. «Znowu połączeni» («Wiedervereinigung»). II «Przeczucie śmierci» («Todesahnung»). III. «Ty jesteś jak kwiat» («Du bist wie eine Blume» Heine). IV. «Atak duszności» («Erstickungsanfall»). V. «Zwątpienie — Niepewność» («Zweifel-Ungewissheit»). VI. «Dzwonek śmierci» («Sterbeglöcklein»). VII. «Polska Tancerka».

VIII. «Zwątpienie» («Verzweiflung»). IX. «Wizja.» X. «Ćma» («Nachtfalter»). XI. «Libella». XII. «Pojedynek» («Duell»). XIII. «Strata» («Verlust»). XIV. «Strach» («Furcht»). XV. «Krople deszczu». XVI. «Piekło». XVII. «Scena na placu Notre Dame w Paryżu.» XVIII. «Samobójstwo.» XIX. «Wewnętrzne szczęście» («Inneres Glück»). XX. «Marsz żałobny». XXI. «W niedzielę». XXII. «Brak odwagi» («Unmut»). XXIII. «Przejażdżka na łodzi» («Vergnügungs-schifflein!»). XXIV. «Burza».

Trudno sobie wyobrazić większy brak odczucia na samą ideję twórczości — jak sprowadzanie duchowej treści Preludjów do tej realistyczno anegdotycznej sfery, która przypomina illustracje z «Gartenlaube», niemca w haftowanych pantoflach i poduszkę z napisem «Nur ein Viertelstündchen»...; być może, że Liszt, że czasami w dobrym humorze Chopin, a przedewszystkiem znany gaduła Bülow, mogli przy lekcjach wymyślić jakieś doraźne realistyczne objaśnienie tego lub owego Preludjum, aby uczniowi najczęściej w formie żartu

poddać nić do snucia własnej fantazji; ustalanie jednak takich przygodnych uwag w formuły mające być kluczem do odczuwania ducha utworu jest dowodem zupełnego braku rozumienia sztuki wogóle, a sztuki Chopina przedewszystkiem. Aby dać przykład bezgustu «objaśnień» pani Kahrer przytoczę dla porównania krótką a tak przekonywującą charakterystykę znanego IV-go Preludjum E mol zaczerpniętą z książki Leichtentritta — oraz historję, którą niewiadomo dzięki jakim tradycjom przekazała nam autorka artykułu w «Musik»—nadając temuż Preludjum tytulik: atak duszności.

Oto co pisze Leichtentritt:

«Prelud Nr. 4 (E mol). Szeroka skrzypcowa melodja; chromatycznie zstępujące Trystanowskie akordy—tęsknota, gdzieś głęboko wewnątrz tlejący żar. Jakby Prolog do tragedji». — Trudno rzeczywiście w bardziej treściwych słowach dać obraz tego przecudnego utworu. Posłuchajmy «tradycji» pani Kahrer:

«Nr. IV (C mol) Atak duszności. Jest to obraz jednego z tych ataków, jakie często nawiedzały cierpiącego na piersiową chorobę Chopina. W nutach lewej ręki słychać ciężki oddech — prawa oddaje skargi i jęki, które się wydobywają z jego piersi. W takcie 12-ym przewraca się (Chopin) na drugą stronę (sic!). Ale zaduszenia wzmagają się bez przerwy, w miejscu gdzie: stretto wzdycha głośno. Puls zaczyna bić dwa razy szybciej — zdaje się być blizkim uduszenia... Ku końcowi zaczyna znowu spokojniej oddychać (Akordy w lewym ręku muszą być grane jak westchnienia). Coraz wolniej i słabiej bije serce—przy akordzie sekundowym stanęło nagle. (Należy wyraźnie liczyć cztery ósemki na każdą półnutę, aby uderzenia pulsu—chociaż nie słyszalne—przecież czuć było). Ostatnie akordy wskazują, że chory śpi».

Każdy chyba przyzna, że trudno o objaśnianie muzyki w więcej niesmaczny a w dodatku najzupełniej nietrafny sposób. Nie przypuszczam aby komuś znającemu bardzo dobrze wszystkie Preludja—

przeszło przez myśl słysząc opisywany ten szpitalny epizod zastosować go do tej cudownej kantyleny.—W tym stylu są mniej więcej wszystkie opisy. Przytem Prelud VIII Fis mol zatytułowany: «Zwątpienie» stosuje pani Kahrer nie wiadomo na podstawie jakich tradycji do opowiedzianej wyżej przez panią Sand historji, tyczącej wyraźnie Preludju «pełnego kropel deszczu», co do którego (podobnie jak się rzecz ma z Balladą Świtezianką) są podzielone zdania; niektórzy twierdzą, że jest to Nr. VI — inni że XV-y (Prelud Des dur). W gruncie rzeczy jest to obojętne — ale tego rodzaju obniżanie intencji autorskich, jak to kilkakrotnie czyni pani Kahrer, o ile nie ubliża wprost dziełu sztuki—to może wpływać ujemnie na poziom kulturalny przeciętnej publiczności, która wierząc w tradycje i nazwiska, na jakie się powołuje autorka — będzie sobie koniecznie wyobrażała muzykę Chopina — a wreszcie i muzykę wogóle, jako realistyczną ilustrację różnych mniej lub więcej ważnych zdarzeń życia jak: łapanie

ćmy latającej po pokoju (Prelud X) — pojedynek (w którym rannego Chopina wynoszą wśród ogólnego zamieszania!) i t. p.

I jeszcze raz powtarzam, że nie chodzi koniecznie o to, aby ktoś pragnący w mniej lub więcej poetyczny sposób objaśnić słowami utwór muzyczny musiał utrafić bezwarunkowo w sferę literackiej wyobraźni kompozytora *) (bez względu czy ona współdziałała czy nie przy tworzeniu utworu); dlatego też można się dziwić ale nie robić poważniejszego zarzutu tejże pani Kahrer, że ostatnie — w Stuttgardzie powstałe Preludjum — zakończone jak wiadomo dzięki przekazanej tradycji «Trzema wystrzałami armatniemi» — illustruje nie

---

* Jako przykład dowolności w tym kierunku może posłużyć próba następująca: Zwrócono się raz do mnie z prośbą o dobranie muzyki do żywych obrazów «Lituanji» Grottgera — które miano przedstawiać na tle bardzo udatnie skomponowanych wierszy; dobrane odpowiednio Preludja Chopina tak znakomicie odpowiedziały celowi, iż zdawało się chwilami iż Grottger pod wpływem Preludjów tworzył swoje obrazy.

jako straszną walkę na śmierć i życie lecz jako gwałtowną burzę z piorunami, grzmotami i wichrem.

Chodzi o to aby nie sprowadzać sztuki poważnej — muzyki natchnionej, która właśnie wyraża to, czego słowa wyjawić nie są w stanie, do poziomu realistycznej zabawki — jakiegoś tonalnego wolapüku, którego każda nuta ma koniecznie oznaczać jakiś fakt z realnego życia.

Preludja Chopina są to przecudowne liryczne poemaciki—kto nie jest w stanie wyczuć duszą całej ich siły i poezyi bez tłomaczenia sobie na mniej lub więcej udatne obrazki z życia, ten niech od tych utworów tak jak filister Schumanna — «zostanie daleko».

SONATY.

Dzięki tradycyi sięgającej czasów Schumanna i Liszta, utarło się przekonanie, któremu pierwszy starał się do pewnego stopnia zaprzeczyć Niecks w swej książce o Chopinie — jakoby

największe formą dzieła jego, zwłaszcza Sonaty (B mol i H mol) nie stały na wysokości innych, drobniejszych rozmiarami utworów. Na tę opinię powołuje się również w swoim pięknym szkicu St. hr. Tarnowski—pisząc: «wogóle przeważa między muzykami zdanie, że talent ten nietylko swobodny, ale samowładny w mniejszych i ciaśniejszych formach muzykalnych, nie był w zupełności panem form największych i mistrzem w takich formach i cenią w przecięciu jego koncerty, jego sonaty niżej— aniżeli mazurki i nokturny, preludja i etiudy, ballady i polonezy!

«Tłomaczą nam to muzycy na przykładach i mówią, że jak Byron nie byłby potrafił napisać «Pana Tadeusza» albo Słowacki «Wallansteina» tak Chopin nie mógł równie dobrze skomponować Sonaty, jak komponował utwory, mniejsze rozmiarem i tonem» ..

Zapewne że pierwsza Sonata Chopina C mol (op. 4) nie może być stawianą pod względem artystycznej doskonałości na równi z komponowanemi współcześnie innemi utworami; wyżej

od niej stoi Rondo à la mazur—ówczesne nokturny i mazurki; tak pod względem formy jak inwencji nie dorównuje ona tym innym utworom «mniejszym rozmiarami i tonem» — chociaż w stosunku do ówczesnego Sonatowego stylu odznacza się wybitną indywidualnością. Co się tyczy jednak Sonat B mol i H mol — to doprawdy tylko nie wgłębiwszy się w ich ducha można wydać ten stereotypowy, jedynie za echem tradycji powtarzany sąd o niedoskonałości ich formy i wogóle niejednolitości lub niższości pomysłów.

Chopin, komponujący w r. 1839 Sonatę B mol, stał na takiej wysokości rozumienia i odczuwania formy Sonatowej, że umiał ją znakomicie przetopić na swój indywidualny ton i stworzyć dzieło, nie ustępujące dawnym i dzisiejszym tego typu utworom.

Dziwnem jest, że nawet Nieckd — oddający sprawiedliwość Sonacie B mol, którą gigantyczną nazywa — waha się jednak, czy te «pełne siły, oryginalności i interesujące cztery części, razem wzięte, sonatą nazwać można»—i idzie

tu do pewnego stopnia za Schumannem, nie zupełnie umiejącym zorjentować się w tem dziele Chopina*).

Jedynie też pewnemu jednostronnemu zapatrywaniu się na pojęcie sonaty, które nie tylko za czasów Schumanna, ale do dziś dnia u starszej daty muzyków związanem jest ściśle z pojęciem Beethovenowskiego stylu, a nawet jego indywidualmości — przypisać należy to zdanie wielkiego niemieckiego romantyka, iż «nazwa Sonaty była tu raczej kaprysem, jeżeli nie śmiałością bez granic, żeby czworo szalonych dzieci razem połączyć i przeszwarcować je pod tem imieniem tam, gdzieby się nigdy pewno nie dostały».

Chopin wziął od Mozarta i Beethowena zasadniczą formę, którą wprawdzie, jak świadczą obie Sonaty, według własnych intencji modyfikował, pozostając najzupełniej w jej ramach; nie

*) Schumann uważa, że zamiast Marsza żałobnego, który ma w sobie według niego coś «odpychającego» (etwas abstossendes) byłoby więcej na miejscu «jakieś Adagio przypuśćmy w des dur».

brał zaś stylu, ponieważ posiadał swój własny i czuł, że formę Sonaty do niego śmiało przystosować może.

Zmiany jakie w formie sonaty poczynił Chopin są bardzo z jego punktu widzenia logiczne; najcharakterystyczniejszem jest to, że w obu Sonatach — w budowie pierwszej części unika on po tak zwanej przeróbce (Durchführung) powtarzania I go tematu przechodząc odrazu do II-go; odstąpienie od tego utartego szablonu było prawdopodobnie logiczną konsekwencją operowania w przeróbce przeważnie tym I-ym tematem; powtarzanie go raz jeszcze w całości wydawało się Chopinowi zupełnie zbytecznem.

Niezrozumiałymi wydają mi się owe przez Schumanna a potem przez wielu innych czynione zarzuty: niejednolitości czterech części w Sonatach Chopina; Leichtentritt — ostatni, który w Niemczech o Chopinie pisał — twierdzi iż: «pojedyńcze części nie koniecznie należą do siebie, są to raczej cztery osobne utwory — jak jeden w czterech częściach». A przecież tylko wgłębienia

się w dzieło i zrozumienia go potrzeba aby wyczuć to pokrewieństwo, to stopniowanie nastrojów, zmierzających ku punktowi kulminacyjnemu Sonaty, jakim jest «Marsz żałobny», który istniał przed powstaniem całości*) i był prawdopodobnie owem jądrem idei, podstawę dzieła całego stanowiącej.

Enigmatyczny wstęp (Grave), pełen niepokoju, urywany charakter pierwszego tematu, groźnemi rytmami tętniące Scherzo, z tą niby powiewną i lekką a jednak beznadziejnym smutkiem tchnącą kantyleną środkowej części, która jakby wizja przedzgonna w samym końcu się jeszcze powtarza, to wszystko nastrojem swym i muzyczną treścią wiąże się bezpośrednio z Marszem żałobnym — jest jego naturalnym i logicznym wstępem, jest przygotowaniem do

*) W liście Chopina z r. 1839 z Hohant do Fontany pisanym znajdujemy następującą wiadomość: «Ja tu komponuję Sonatę si bemol minore... Marsz żałobny, którego masz już egzemplarz... i Finałek nie długi, może ze trzy stronice. Lewa ręka unisono z prawą, ogadują po marszu...

tej chwili, która była założeniem i poczęciem samej Sonaty — chwili, która poczęła w świętem natchnieniu ponure, żałobne dźwięki, tak pięknie określone przez Liszta: «wszystko, coby było uroczystego i rozdzierającego w orszaku żałobnym całego narodu, patrzącego na swój własny pogrzeb, to się słyszy w głosie tych dzwonów...

Aż wreszcie po ostatnich żałobnych jękach Marsza to dziwne, jako unicum w literaturze fortepianowej uważane finale—to «ogadywanie po marszu», jak je nazwał sam Chopin, a w istocie jakaś rozpaczna plątanina myśli, której wątku uchwycić prawie niepodobna, komentowana w najrozmaitszy sposób*) jest genjalnem i w najwyższym stopniu indywidualnem dopełnieniem Sonaty, jako niezmiernie w swym nastroju jednolitego dzieła.

Śledząc za tą jednolitością, nadaremniebyśmy szukali jakiegoś programowego podkładu, który może gdzieś się

*) Rubinstein nazywał ją: «wichrem nad grobami».

snuł w najtajniejszych głębinach duszy twórcy—dla nas ujawnił się on tylko w nastroju, jaki, przechodząc różne skale uczucia, wiąże się w czterech częściach w jednolitą całość, o której możnaby powiedzieć to, co napisał Schumann o części ostatniej: «wieje od niej niesamowita, ponura potęga ducha, która wszystko, coby jej się oprzeć śmiało, zmiażdży potężną dłonią tak, że jak skrępowani, bez szemrania aż do końca słuchać jej musimy»...

Wprawdzie pisze bezpośrednio Schumann dalej — zawsze odnośnie do Finału: «słuchać musimy, lecz bez pochwały—bo muzyką to nie jest»... powiedzenie to wszakże przyjąć można tylko jako retoryczną figurę tem bardziej, że samo zakończenie recenzji ma w sobie myśl piękną, ale niezbyt trafną: «tak się kończy ta Sonata jak się zaczęła: zagadkowo niby Sfinks z szyderczym uśmiechem».

Trudno pojąć, czemu dla duszy romantyka, tak na fantastyczność piękna i tragizm wrażliwej, miała Sonata B mol być tak zagadkową.

I druga Sonata (H mol, op. 58) w dotychczasowej ocenie doznawała zarzutu niejednolitości—tak od Niecksa, jak od stawiającego ją zresztą bardzo wysoko między utworami Chopina Leichtentritta. Faktem jest, że część jej pierwsza posiada poza momentami pierwszorzędnej piękności i siły natchnienia (zwłaszcza w tematach), ustępy nie tłomaczące się zbyt jasno, robiące wrażenie jakiegoś zapamiętałego zagłębiania się w metafizycznych idejach, do których klucz odnaleźć nam trudno — ną czemby jednak niejednolitość wszystkich czterech części względem siebie polegać miała—dopatrzeć a raczej dosłuchać się niepodobna.

I tak, jak słusznie Niecks nie godzi się na zdanie Liszta, ogólnikowo pod adresem większych formą utworów Chopina podane: «plus de volonté, que d'inspiration», tak samo nie słuszną jest parafraza tego zdania przez Niecksa: «plus de volonté, que de savoir-faire».

Zapewne że Chopin nie umiał «robić» kompozycji, bo wogóle dla niego «składanie tomów» jako pojęcie muzy-

ki, było rzeczą najzupełniej obcą; u niego pomysły tematów były owocem żywiołowego natchnienia — nie miały w sobie nic z mozajkowej, refleksyjnej roboty; opracowywanie utworów, któremu jak wiadomo bardzo dużo czasu i niesłychanie wiele krytycyzmu poświęcał, wpływało tylko na zmianę lub usubtelnianie szczegółów i było prostym wynikiem jego artystycznej sumienności— nie było jednak tą «robotą», bez której muzycy pewnego typu nie umieją sobie wyobrazić twórczości symfonicznej lub sonatowej, zapominając, że największy jej przedstawiciel, Beethoven, najwspanialsze z swoich Symfonji i Sonat też «tworzył» a nie «robił»; to znaczy: używał danych tematow w najrozmaitszych ich przemianach, jako środków do wyrażania swych uczuć, swego natchnienia, a nie jako celu samego w sobie, aby muzyczną, zapomocą mózgowych kombinacji zbudowaną, utworzyć formę.

Te pewne niejasności—a raczej trudniejsze do rozwikłania i zrozumienia ustępy, które Niecks nazywa trostlose Wüstenei, nie zagłębiając się prawdopodobnie w ich ukrytą treść (np. początek przeróbki) znalazłyby swoje analogie również w ostatnich kwartetach lub Sonatach Beethovena; harmoniczne zaś piękności i pomysły, które posiada H mol Sonata, były, jak cała zresztą twórczość Chopina, podstawą dla rozwoju najbardziej nowoczesnych efektów harmonicznych — od Wagnera począwszy.

Budowa obydwóch Sonat, jak już wyżej było wspomnianem, jest analogiczna; nie jest to jednak bynajmniej szablon wyrozumowany, czy też ze znanych już wzorów ukuty; Chopin rozwija swe myśli pod dyktandem natchnienia, które stwarza różnorodne od nastroju i charakteru tematów zależne formuły. I tak w pierwszej Sonacie część zwana przeróbką budowaną jest przeważnie na temacie pierwszym oraz—co stanowi oryginalną własność Chopina—na krótkim ale charakterystycznym motywie stanowiącym ów enigmatyczny wstęp; kantylena tematu drugiego występuje tu fragmentarycznie.

W przeróbce drugiej Sonaty z początku również pierwszy temat głównie występuje, w zupełnie jednak odmienny sposób, niż to miało miejsce w pierwszej Sonacie—śpiewny zaś temat drugi o wiele ważniejszą następnie odgrywa rolę.

Obie Sonaty złożone są z czterech części; w Sonacie H mol po Scherzu następuje Largo — wzniosłością natchnienia równe Beethovenowskim Adagiom a jednak czysto indywidualnie Chopinowskie — kończy zaś Sonatę Finale w formie Ronda będące arcydziełem plastyki tematów i formy—a pełne poezji i namiętności.

Z powodu tych dwóch Sonat Chopina nasuwa się też mimowoli uwaga, że nasz mistrz mało bardzo miał wspólnego z współczesną sobie francuską muzyką; nadaremniebyśmy bowiem szukali w ówczesnej muzycznej francuskiej literaturze Sonat fortepianowych już nie natchnieniem lub inwencją równych, lecz choćby formą zbliżonych.

Do rzędu wielkich Sonat Chopina należy również w 1847 roku wydana (jako op. 65) słynnemu wiolonczeliście i przyjacielowi Franchomme poświęcona Sonata wiolonczelowa. Wiolonczela była o ile się zdaje po fortepianie — i głosie ludzkim najmilszym Chopinowi instrumentem; na zamiłowanie to wpłynęło prawdopodobnie zbliżenie się już w młodych latach z doskonałym wiolonczelistą Księciem Antonim Radziwiłem oraz osobista predylekcja do instrumentu, którego ton pełen melancholijnej śpiewności tak odpowiadał charakterowi Chopinowskiej melodji.

Sonata wiolonczelowa, również jak fortepianowa z czterech części złożona, była ostatniem dziełem wydanem za życia Chopina. Jako napięcie natchnienia nie przedstawia ona dzieła jednolitego—czuć w niej chwilami jak gdyby odbicie owego fizycznego wyczerpania, które musiało nieraz gnębić silnego ruchem ale w owych latach ciałem słabego Chopina. Mimo to w całym sposobie traktowania harmonji—i polifonji znać w tem dziele ów ciągle do dalszego postępu i rozwoju dążący gienjusz Chopina, który w ostatnich swo-

ich dziełach stwarzał coraz to nowe subtelności i odsłaniał coraz to dalsze, niestety zbyt wcześnie dla potomności zagasłe horyzonty.

FANTAZJA F MOL, BERCEUSE, BARKAROLLA.

«W Fantazji przemawia do nas znowu ten górny i chmurny*) poeta w podobny sposób, jak to już nieraz bywało; mnóstwo tu gienjalnych pojedyńczych rysów, chociaż całość w niezupełnie piękną ubrana formę. Jakie obrazy mogły majaczyć w duszy Chopina kiedy pisał tę Fantazję — domyślać się tylko możemy; w każdym razie nie były to obrazy radosne». Temi słowami scharakteryzował Robet Schumann dzieło, które w twórczości Chopina zajmuje pewne odrębne stanowisko; jest to przedewszystkiem jedyna jaką Chopin napisał — w całem tego słowa znaczeniu Fantazja. Zarzut co do formy, jaki robi Schumann—jaki powtarzają szerzej

*) W oryginale «der Kühn stürmende Dichter».

motywując Niecs i Leichtentritt, streszcza się w słowach: «brak logiki w ciągłości budowy»; Leichtentritt uzasadnia swoją krytykę uwagą, że «nowe myśli, jakie zjawiają się niespodzianie od czasu do czasu znikają równie prędko aby już nigdy się nie zjawić». Dalej podając za przykład Bacha i Beethovena, którzy z największą starannością każdą myśl odpowiednio rozwijają — zarzuca Chopinowi, że się «o to za mało troszczy». «Wielka forma — pisze dalej — jest u niego za mało uduchowiona i ożywiona» («nicht durchgeistigt und belebt»). Pomimo że przedmiot ten poruszałem już mówiąc w poprzednim rozdziale o Sonatach Chopina — raz jeszcze muszę zaznaczyć fałszywe stanowisko niemieckich muzycznych krytyków i estetyków. Jest to sprawa bardzo ważna i tycząca wogóle najbardziej zasadniczych pojęć o sztuce—a równocześnie z powodu abstrakcyjności swych czynników bardzo trudna do uchwycenia. Ze słów Leichtentritta, który podobnie jak inni niemieccy autorzy za jedyny punkt wyj-

ścia uważa formę stworzoną przez gienjuszów niemieckiej muzyki—wynikałoby, że uduchowienie formy zależy w pierwszej linji od możliwie starannego rozwinięcia myśli muzycznych; a więc innemi słowy strona duchowa ma być w ścisłym związku z czysto muzycznym procederem -- przerabiania tematów; jakże to pogodzić z następnem zdaniem Leichtentritta, który «muzyczną treść tej Fantazji nazywa jednak wartościową («köstlich»); a pisze dalej, że jest to jeden z najnamiętniejszych, najpłomienniejszych utworów całej fortepianowej literatury». To też te wszystkie zarzuty wydają mi się przedewszystkiem nie na miejscu wobec kompozycji pod tytułem «Fantazja», która przedewszystkiem daje swobodę w traktowaniu formy — i pozwala na dowolne ukazywanie się i znikanie motywów bez dalszych konsekwencji; po zatem, jak z powyższego zestawienia wynika, kwestję umiejętnego rozwijania i wyzyskiwania motywów można tylko z wielkim zastrzeżeniem łączyć z «duchową wartością» kompozycji. Zapewne że ta granitowa konstrukcja, jakiej wrażenie dają nam symfoniczne dzieła Beethowena, jest równocześnie ożywiona jednolitością myśli, uduchowiona potęgą natchnienia twórczego, też same jednak tematy Beethowena bardzo wzorowo obrobione i wyzyskane przez jakiegoś niemieckiego majstra formy w guście Rusta lub Bargiela — czyżby mogły się pod duchowym względem równać z niewyzyskaną w swych tematach Fantazją Chopina? Z drugiej jednak strony, dzieło sztuki muzycznej—nie może być istotnie doskonałem, o ile nie jest wyrażonem doskonałą formą. Jakież zatem wyjście z tego zaczarowanego koła? Nie tak trudne, jak by się wydawało: pojęcie formy muzycznej stworzonej przez gienjusz niemiecki nie jest bezwzględnem; muzyka wielkich—pierwszorzędnych twórców nie jest, nie może być jakąś czysto objektywną, kosmopolityczną sztuką; Chopin rządzący się idealną formą Mozarta lub Beethowena przestałby być Chopinem; jego in-

dywidualności odpowiadało w danym wypadku nie wyzyskiwanie skrupulatnie każdego motywu, lecz zestawienie z sobą w wysoce artystyczny i duchowo zupełnie logiczny sposób szeregu tematów tworzących Fantazję F mol. Chopin nie idąc za wzorem formy niemieckiej, stworzył własną, która musiała jednak być w tym wypadku doskonałą, skoro stworzyła dzieło o jakim sam krytykujący się wyraża, że jest muzycznie wartościowe, a wiadomo jakie potężne zawsze robi wrażenie. Słuchając tego — jak Leichtentritt słusznie mówi—najnamiętniejszego—najpłomienniejszego z utworów całej fortepianowej uwertury, mimowoli przychodzą na myśl słowa*) Przybyszewskiego: «Trzeba pamiętać o tem, że każdy ton Chopina, to nie oderwany symbol muzyczny, ale obnażone serce, bijące, żywe, z piersi wyrwane...»

Każdy ton tego utworu, fantazjującego na temat jakiegoś programu psycholo-

*) St Przybyszewski: Szopen.

gicznego, którego literackie zrozumienie zupełnie nas zresztą nie obchodzi idzie wprost z serca do serca, każe istotnie odczuwać: «muzykę poza muzyką, odczuwać metamuzycznie».

W przewijających się przed nami obrazach, które jak słusznie pisał Schumann bynajmniej nie są «radosne» czujemy pewne ciągłe dążenie do kulminacyjnego punktu i stopniowe uspakajanie podnieconych jakiemiś fantastycznemi wizjami zmysłów.

Leichtentritt zalicza Fantazję do poematów «narodowych» — w czem bezwątpienia ma rację; — rytmy to żałobnego, to wojennego i tryumfalnego marsza, chwile ekstazy, dźwięki modlitewnego chorału, a wreszcie elegijna zaduma, są to pierwiastki nie pozostawiające żadnej wątpliwości co do uczuć, na jakich tle powstała całość tego arcydzieła.

Berceuse. Op. 57.

Kontrastem do Fantazji F mol jest ten klejnocik Chopinowskiego natchnie-

nia; — spokój duszy — cisza — błogość, stanowią tu podstawę nastroju, a muzyczna budowa wprost przeciwnie jak w Fantazji polega nie na zszeregowaniu różnych motywów ale na powstawaniu jednego i tego samego tematu — a raczej uroczego czterotaktowego temaciku, który wyzyskany jest w najprzedziwniejszy sposób—aż siedemnaście razy. Nie jest to oczywiście ten sposób «wyzyskania» o jakim myślał Leichtentritt robiąc przytoczone powyżej zarzuty,— Chopin bowiem nie «przerabia» swego motywu na symfoniczny sposób — co zresztą w utworze tak drobnym nie miałoby najmniejszego sensu — ale podaje go kilkanaście razy z rzędu zawsze w odmienny sposób — to w girlandach leciuchnych pasażów—to w gamach chromatycznych — wogóle w tak przedziwnych, czarujących figurach fortepianowych, że efekt brzmienia instrumentu doprowadzonym tu jest do niesłychanej, bajecznej subtelności.

To też trudnoby było mówić wobec Berceusy o nieumiejętności Chopina w wyzyskiwaniu kolorystycznem mo-

tywów; rozmaitości śpiewnego motywu przeciwstawioną jest kołysząca się z nieubłaganą jednostajnością figura akompanjamentu powtórzona w tej samej formie i tonacji aż 67 razy z rzędu; bas ten stanowi podstawę jednolitości nastroju i charakteru Berceusy, utrzymując niejako w karbach te setki drobnych nutek rozpryskujących się podobnie jak z cichym szmerem spadające kaskady wód mieniących się opalem i szmaragdem.

Charakterem swym analogiczna jest Barcarolla op. 60 (Fis dur) - tylko tu już forma utrzymana jest w szerszym stylu—omal poemat stanowiącym. Podstawą jest podobnie jak w Berceuse—kołyszący się subtelnie ruch basu, który jednak od czasu do czasu zmienia swój charakter. Subtelności dźwiękowe podobnego typu jak w Berceuse; wstęp zbudowany na dominancie o cudownych efektach harmonicznych.

WALCE.

Formę tańca niemieckiego, który do literatury fortepianowej wprowadzili Schubert i Weber polubił Chopin jeszcze w młodzieńczych latach; w posiadaniu rodziny Elsnera znajdowały się (wydane w r. 1904 przez Breitkopfa i Härtla w Lipsku oraz Hösicka w Warszawie) dwa walce Es dur i As dur, należące do bardzo wczesnych jego utworów.

Niecks zauważył trafnie, że «uważając nazwę Scherza nie jako formę muzyczną lecz pewien stan umysłu, moglibyśmy właściwie walce Chopina nazwać jego Scherzami». I rzeczywiście mistrz nasz nadając charakterowi walca wytworność i salonowość nieznaną przedtem — (Schumann twierdził że takie walce*) hrabianki jedynie powinny tańczyć) — pogodne — wesołe, czasami wprost żartobliwe z małymi wyjątkami, wyrażał w nich nastroje; uczucia które

*) Z powodu walca As dur.

najgłębiej, najsilniej obejmowały jego duszę: tęsknota za ojczyzną i rozpacz po jej utracie — uczucia te nie pobudzały natchnienia Chopina w kierunku walcowych rymów...

Nie wszystkie ze znanych walców Chopina ukazały się za jego życia; czy nie przykładał do tych kompozycji większej wagi—czy też myślał jeszcze nad ich przerobieniem, niewiadomo; dość że takie arcydzieło lekkości—dystynkcji i humoru jak znany walc Ges dur skomponowany w roku 1836 ukazał się w druku dopiero w roku 1855 jako Nr. 1 op. 70. (w wydaniu Fontany). Również znany bardzo walc E mol (bez liczby porządkowej, ani liczby dzieła t. zw. Opus) znajduje się w zbiorowych wydaniach jako oeuvre posthume—podobnie dwa tak popularne utwory jak walc As dur pisany na pożegnanie panny Marji Wodzińskiej w Dreźnie w r. 1836, oraz jeszcze przed wyjazdem z Warszawy skomponowany melancholijny walc H mol stanowią pośmiertne Opus 69.

Ze zbioru trzech walców (op. 70) zawierającego wspomniany już walc Ges dur—trzeci również jeszcze z warszawskich datowany czasów — i podobno wiąże się z historją uczuć miłosnych Chopina do Kostancji Gładkowskiej.

Pierwszy przez Chopina wydany jako op. 18. Walc Es dur—znany i bardzo popularny, skomponowanym był jeszcze przed wyjazdem z Warszawy— a jakie wrażenie wywołał w Niemczech, świadczyć może nadzwyczaj interesujący artykuł Schumanna, który ukazał się w Neue Zeitschrift für Musik (w r. 1837) pod tytułem: «Bericht an Jeanquirit in. Augsburg über den letzten kunsthistorischen Ball beim Redacteur». («Sprawozdanie o ostatnim artystyczno-historycznym balu u redaktora pisane do Jeanquirit*) w Augsburgu). Jest to w zgrabnej literackiej formie żywe i zabawne opowiadanie o zmyślonym (oczywiście!) balu u redaktora Neue Zeitschrift für Musik, którym był sam Schumann; bo ten doroczny bal — jak

*) Pod tym przezwiskiem należał do tak zwanych Davidsbündlerów: Stefan Heller.

pisze ów sprawozdawca — jest właściwie tylko pretekstem do poznania szeregu nowych kompozycji tanecznych — co w przenośni znaczy, że ten artykuł był właśnie pretekstem do interesującego omówienia szeregu nadesłanych do redakcji dla sprawozdania tańców. «Porządek tańców» podaje Schumann następujący:

CZĘŚĆ I.

Wielki Polonez patetyczny	I. Nowakowski op. 11
Walc op. 18	Chopin
Cztery Mazurki op. 8	Brzowski
Sześć Walców na cztery ręce	C. H. Zöllner
Wielki Polonez op. 174	F. Ries
W pauzie: Bolero op. 19	Chopin

CZĘŚĆ II.

Trzy Polonezy na 4 ręce	C. Krägen
Wielki Walc brawurowy	F. Liszt
Cztery Mazurki	E. Wolff
Polonez op. 22	Chopin.

W zestawieniu tych kompozycji uderzającą jest ilość utworów polskich — oraz tańców polskich (Polonezów) przez Niemców pisanych. Cały opis rzekomego balu służy przeważnie do wy-

rażenia zachwytu nad... Chopinem, tak osobistym piszącego — jak włożonym w usta tancerki, którą samo wymówione nazwisko Chopina wprost oszałamia — równie jak muzyka tego: «na ciemnych falach ciało i duszę w górne przestworza unoszącego walca». Jest istotnie w tym walcu — słusznie nazwanym przez autora: «Grande Valse Brillante» nadzwyczajna wirtuozowska brawura i różnolitość pełnych temperamentu i rozmachu tematów. Artystycznie wyższym od walca Es dur a pod względem wymienionych przed chwilą właściwości równym jest walc As dur pierwszy ze zbioru op. 34, który ukazał się w r. 1838; jest on słusznie uważany za jeden z najlepszych walców Chopina, który — jak powiada Schumann — «podnosząc swym utworem tłum tańczący patrzy nań wzrokiem wielkiego artysty—a myślą ulatuje daleko». To ostatnie powiedzenie — dałoby się zwłaszcza zastosować do walca A mol (Nr. 2 op. 34) — walca — który dał prawdopodobnie początek przeróżnym «smutnym» lub «melancholijnym» walcom (jak np. Valse triste Czajkowskiego i wiele podobnych). Leichtentritt pisząc o tym walcu odnajduje w nim obrazek wiejskiej sceny i wybitnie słowiański charakter; jest też bezwątpienia w tym kołyszącym się rytmie jakaś słowiańska melancholja; — wiejskości czy ludowości jednak doszukać się w nastroju tej kompozycji niepodobna. Więcej może też nawet zacięcia — nietylko słowiańskiego lecz wprost polskiego posiadają ustępy wspominanego już pierwszego walca ze zbioru op. 34—zwłaszcza od harmonji dominanty tak pięknie rozpoczynająca się część Des dur.

Trzeci walc z tego samego zbioru jest pod każdym względem kontrastem z walcem A mol. Wijące się perełkowate figury — głównej melodji — wstęp traktowany w guście fanfary—oraz w figlarnym niemal tonie utrzymane zakończenie składają się na całość pełną brawury i humoru zarazem.

Bardzo znane i przez wirtuozów nadzwyczaj lubione są walce As dur op. 42 oraz Des dur op. 64; w pierwszym,

w mistrzowski i przedziwnie wytworny sposób połączył Chopin rytmikę $^6/_8$ prawej ręki z konsekwentnie przeprowadzonym akompanjamentem na $^3/_4$ w lewej — w drugim (zwanym popularnie walcem minutowym) przetopił rytm walcowy na jakieś misterne perpetuum mobile — filigranową kanwę snującej się bez końca omal figury melodyjnej; jedynie część środkowa koncentruje się na chwilę w powiewną i uroczo-taneczną melodję.

Dwa walce Cis mol i As dur z op. 64 może nieco mniej powszechnie grywane, posiadają również właściwe Chopinowi niepospolite piękności—to w cudnej — potoczystej kantylenie to w brawurowych pełnych poezji i uroku pasażykach.

POLONEZY.

Tańce polskie — a przedewszystkiem Polonezy były pierwszą formą muzyczną, która poruszyła drzemiące w młodziutkiej duszy kilkonastoletniego chłopca popędy twórczości muzycznej. Jak

wspominałem w pierwszym rozdziale, już w jedenastym roku życia pisze «Frycek» poloneza (As dur), dedykując go swemu profesorowi Żywnemu; w szeregu następnych lat (do roku 1829) powstawało ich pewno, czy to w formie szkicu czy improwizacji wiele więcej — ale dochowało się do naszych czasów tylko kilka tęgich, zamaszystych Polonezów, któreby mogły być ozdobą twórczości Orłowskiego lub Nowakowskiego; dla Chopina były to tylko próby — preludja polonezów. Nawet jako op. 23 wydany «Grande Polonaise précedée d'un Andante spianato» należący do grupy fortepianowych utworów Chopina z orkiestrą—a napisany być może na wzór podobnie ułożonego Poloneza Hummla, nie posiada mimo wybitnych już cech szopenowskich głębszej, ciekawszej treści.

Dopiero Polonezy Cis mol i Es mol op. 26, wydane w r. 1836 rozpoczynają szereg tych wielkich poematów, które osnute na rytmice tańca polskiego podobało się Chopinowi nazwać poprostu Polonezami; wychodzą one bowiem tak

daleko poza taneczną formę utworów Ogińskiego lub Elsnera, że stały się właściwie nowym typem kompozycji, której nazwa pozostała tylko jako tradycyjne określenie zasadniczego rytmu kompozycji.

Rytm ten, odpowiednio zresztą do swej natury, pobudzał zawsze fantazję Chopina w kierunku siły, energji, wspaniałych pochodów, czy zapasów na śmierć i życie.

Sam początek Poloneza Cis mol, szereg energicznych, urywanych uderzeń, jakby jakieś potężne rycerskie stąpania, po których motyw Poloneza niby liryczny a pełen namiętności i ciągłego niepokoju stwarzają jakiś bohatersko-tragiczny rapsod, który dopiero w drugiej części przetapia się w poemat o spokojniejszym — kojącym nastroju. W tym Polonezie odstępuje też już Chopin od utartej formy tanecznej — nie powracając po części środkowej (t. zw. Trio) do początkowego motywu — tylko na tej drugiej właśnie części budując całe zakończenie. Jest to prawdopodobnie wynik stosowania formy do nastroju; Chopin nie chciał powracać do owej tragicznej nuty pierwszego motywu i skończył na łagodnie rozkołysanych dźwiękach tria w tonacji Des dur—(co enharmonicznie odpowiada oczywiście zakończeniu w Cis dur). Polonez Es mol formą a jeszcze bardziej swym charakterem więcej dramatycznym niż poprzedni Polonez wybiega daleko poza granice tanecznej muzyki. Jest to już szeroko rozwinięty poemat, którego formę trafnie określa Leichtentritt jako Rondo z dwiema pobocznemi częściami. Podobnie zresztą jak w Polonezie Cis mol, nastrój tragicznego niepokoju z początku — ciągłe potęgowanie siły (przypominające podobne efekta Tristana i Izoldy Wagnera, który bezwątpienia znał dobrze utwory Chopina) przechodzi w motyw spokojniejszy ale bynajmniej nie o lirycznym lecz raczej o marsowym charakterze; dwukrotnie wraca jeszcze pierwszy temat pełen utajonej grozy — zamykając Polonez jakby pytającem recitativem.

Najbardziej znany — może najbardziej—obok marsza żałobnego z Sonaty

B mol—popularnym ze wszystkich dzieł Chopina jest Polonez A dur (op. 40). Dzieło to jest uroczystym tańcem w najwspanialszem tego słowa znaczeniu; formą zwięzłe, krótkie, ściśle według tradycji Poloneza z końca XVIII-go wieku zbudowane, imponuje szlachetnością i barwnością motywów, pełnych dziarskiej zamaszystości i powagi. To też u nas zwłaszcza od dawna już stał się ten polonez niejako hasłem, godłem wszystkich poważnych uroczystości; — Liszt grywał go podobno na każdym prawie koncercie.

W myśl uroczystego nastroju winien też Polonez ten być grywany nie zbyt szybko — tylko wyraźnie, z zaznaczeniem 6 ósemek w takcie.

Równocześnie z Polonezem A dur wydany Polonez C mol jest wspaniałym jego kontrastem. Zniknął pogodny nastrój weselnego pochodu—uroczysta powaga przejęta jest smutkiem i przygnębieniem — ale nie tym smutkiem miękkim, żałosnym — skarżącym się, tylko hartownym, męskim bólem; forma tańca jest

tu znowu oczywiście wykluczoną—właściwości polonezowego rytmu — pozbawione nawet owej charakterystycznej Bolero przypominającej pary szesnastek w akompanjamencie — niemniej występujące bardzo wyraziście, obleczone są znowu w ulubioną Chopinowi formę Ronda. Kontrasty jak zwykle u Chopina polegają na przeciwstawieniu motywów w ten sposób, że wewnętrzna ciągłość utworu ani na chwilę nie zostaje przerwaną a nastrój wskutek odpowiedniej rytmicznej i tonalnej charakterystyki — rozjaśnia się lub przyciemnia.

W roku 1841-ym wydany Polonez Fis mol należy znowu do rzędu wspaniałych obrazów poetycznych, którym rytmika Poloneza nadaje tylko pewne charakterystyczne cechy. Jest to przytem jedyny Polonez Chopina, w którym forma taneczna rozluźniona jest tak dalece, że część, któraby odpowiadała triu, zastąpiona jest mazurkiem. Pomysł ten, jeden z najpoetyczniejszych w twórczości Chopina robi wrażenie jakby pośród marsowych rytmów

ogarnęła nagle autora taka melancholja — że serca na wodzy utrzymać nie potrafił — i wojowniczy polonez przetapia się w miękkie, potoczyste tony mazurka, jakby rycerz od płaczu wstrzymać się nie mógł i z pod przyłbicy na stalową zbroję popłynęły łzy przejrzyste...

Polonez As dur (op. 53) jako siła i jednolitość natchnienia jedna z najpotężniejszych kompozycji w wszechświatowej muzycznej literaturze — jest obrazem wspaniałej mocy ducha Chopinowskiego i jest najżywszem zaprzeczeniem jakiejś chorobliwości duszy i osłabienia jego twórczości w ostatnich latach życia. Leichtentrittt pisze, że jest to punkt kulminacyjny rodzaju «Polonеza»; istotnie trudno o większą wspaniałość — o większe wrażenie bohaterskiej potęgi jak przygotowany długim wstępem pierwszy motyw tego polonеza i całe jego następne rozwinięcie. Co za bogactwo rytmów — co za rozmach i temperament szalony. Środkowa część—to znany popis wirtuozów (niestety często nadużywany) to owe oktawy — grzmiące tętentem konnicy, z którym łączą się (w prawej ręce) sygnały trąbek, jeden z najefektowniejszych pomysłów fortepianowych, wymagający ogromnej pewności i wytrzymałości ręki.

Ostatni z Polonezów Chopina: Polonez-Fantazja op. 61 (wydany w r. 1845) jest dziełem, o którem sądy brzmią nadzwyczaj różnorodnie — a często nielogicznie. Liszt widzi w nim: «elegijny smutek, przerywany jakiemiś burzliwemi poruszeniami, uśmiechem melancholijnym, nieoczekiwanemi zboczeniami» — odczuwa podniecenie «podobne do działania cypryjskiego wina, które zaostrza w niesłychanie silny sposób wrażenia i wywołuje stan, graniczący z obłędem...

Kleczyński stawia dzieło to jako przykład, że «sama legenda nie wystarcza, aby dzieło muzyczne było porywające...» twierdzi dalej, że: idee ogólne są trochę niewyraźne, ich przeprowadzenie gubi się w komplikacjach, dla duszy Chopina mniej właściwych, i nie robi wrażenia...»

Istnieje legenda, że komponując ten Polonez-Fantazję, pragnął twórca przedstawić przeszłość i przyszłość Polski. Jest to oczywiście legenda «jakich wiele», którą bardzo ładnie ujął St. hr. Tarnowski w swym szkicu*) o Chopinie. «Jest to, pisze on, jakby szereg obrazów coraz nowych, zmieniających się jak w scenach widzenia, snu Byrona; a wszystkie te obrazy, jak żeby miały podobieństwo ze sławną muzyką Jankla, podobieństwo ducha, a nawet układu: zrazu brzęczenie ciche, jak kilka much gdy z siatki wyrwą się pajęczej, to coś jak szepty, jak zmowy, jak jakieś tajemnicze przygotowania. Potem «rozpierzchnięte tony łączą się i w akordów, wiążą legjony, tylko to, co grają, to nie smutna pieśń o żołnierzu tułaczu, ale potężna i twarda pieśń bitwy, złej? dobrej? kończy się ona przejściem przytłumionem, smutnem i łzawem, jak pogrzeb. Ale w końcu wraca znów pierwszy motyw, tylko jak w początku

*) St. Tarnowski Chopin i Grottger Dwa szkice Kraków 1892.

grał się cicho i tajemniczo, tak w końcu odzywa się on fortissimo: «że struny dzwonią, jak trąby mosiężne». Jankiel także takim tryumfem kończy swoją muzykę, a choć w zakończeniu Chopina melodja nie jest ta, która zamyka koncert cymbalisty, to myśl, znaczenie tego zakończenia jest to samo».

Jeden z najpoważniejszych biografów naszego mistrza F. Niecks, jakby ignorując zupełnie zakończenie Poloneza — tak trafnie opowiedziane przez St. Tarnowskiego pisze: «co za niewymuszony, niezgłębiony ból duszy przemawia z tych tonów! Gdzie spojrzeć, bezgraniczny smutek. Te skargi i zwątpienia—te dziwne, pełne niepokoju błąkania myśli budzą w nas współczucie. Wprawdzie czasem zjawią się myśli słodkiej rezygnacji, które jednak w swej beznadziejności jeszcze smutniejszemi się wydają. Odgłosy wojny, wyzwania, tryumfu, tak często słyszane w innych Polonezach, tutaj milkną».

«I dzieło to» — pisze w zakończeniu Niecks «zawierające pomysły nietylko dorównywające, ale przewyższające pod

względem piękności i potęgi wszystko, co Chopin stworzył, ze względu naswą treść patologiczną stoi poza sferą sztuki». Konkluzja mało zrozumiała.

Leichtentritt wreszcie w tonie bardzo wstrzemięźliwym — krytykując pewną niejednolitość budowy, oraz brak plastyki w tematach — uważa, że Polonez-Fantazja pełen jest pięknych myśli, oraz harmonicznie jest jednym z najbardziej interesujących utworów Chopina.

Reasumując te różnorodne wrażenia, pobudzone Polonezem-Fantazją, czujemy przedewszystkiem, że chodzi tu o dzieło wysoce niepospolite, którego wartość nie łatwo było określić. Pomijając zupełnie niezrozumiały daltonizm Niecksa na bohaterski i tryumfalny ton w zakończeniu Poloneza, trzeba przyznać, że on najbardziej może zdał sobie sprawę z nadzwyczajności tego arcydzieła, którego (jak to słusznie zarzucają niemieccy przedewszystkiem krytycy) – jest mimo to wyraźnie i jasno przeprowadzone stopniowanie, od owej przez Liszta trafnie nazwanej tristesse élegiaque do bohaterskiego, tryumfalnym hymnem brzmiącego, końcowego ustępu. Co jednak przedewszystkiem jest cechą Poloneza-Fantazji i co mu nadaje tę przeczuwaną przez wszystkich prawie, ale nie dość jasno określaną wartość — to jego czysto muzyczna strona — nie pod względem formy, ale pod względem poszczególnych elementów muzycznych. To co Kleczyński nazywa: «gubieniem się w komplikacjach, dla muzy Chopina mniej właściwych» jest właśnie nietylko najoryginalniejszą, ale najistotniejszą tego utworu charakterystyką. Dążący ciągle naprzód w swym rozwoju geniusz muzyczny Chopina — dał w Polonezie Fantazji niejako objawienie nowego stylu, rzucił takie bogactwo nowych środków ekspresji muzycznej, że starczyć one mogły za podnietę nie tylko największym twórcom ubiegłego stulecia (Wagner!). ale do dziś dnia jeszcze są żywym wzorem dla nowoczesnej twórczości muzycznej.

Jedyny Polonez wiolonczelowy Chopina: «Introduktion et Polonaise Brillante pour piano et violoncelle» (op. 3), napisany w r. 1829 ym w Antoninie

u księcia Radziwiłła jest według zdania samego autora, efektownym utworem salonowym, jako taki niema też w rzędzie Polonezów Chopina głębszego znaczenia.

MAZURKI.

O ile w Polonezach przejął Chopin już gotową i bardzo popularną pomiędzy kompozytorami współczesnemi muzyczną formę, o tyle mazurki jako utwory fortepianowe były w początku XIX-go wieku prawie że nie znane. Było dużo piosnek śpiewanych na mazurową nutę jak nie szukając daleko «Mazurek Dąbrowskiego». — Piosenki o charakterze mazurowym znajdują się w zbiorach «polskich tańców» już w pierwszej połowie XVIII-go wieku*),— jako forma jednak muzyki «uczonej» lub choćby tylko «salonowej» mazurek nie występuje. Chopin zatem, chociaż nie

*) Sperontes «Die singende und tantzende Muse an der Pleisse» kilka wydań w Lipsku od 1636 począwszy.

pierwszy zaczął komponować mazurkowe piosenki, pierwszy nadał im pewną specjalną cechę utworu fortepianowego, który z czasem stał się ulubioną formą, prócz dziarskiego, tanecznego charakteru, częściej daleko wyrażającą pewne subtelne, melancholją i tęsknotą za ojczyzną przepojone nastroje. W mazurkach też przedewszystkiem przejął się Chopin duchem muzyki ludowej, i ten fakt związany ściśle z rozkwitem romantyzmu, nadaje mazurkom Chopina pewną specjalną cechę. Wielki nasz artysta, od dziecka chwytający pod drzwiami karczmy dźwięki chłopskiej muzyki, nie notował motywów ludowych, aby je potem w kompozycjach obrabiać na swój sposob; on wsłuchując się w nie całą duszą, przejmował się ich charakterem, ich właściwościami rytmicznemi i snuł potem z własnej fantazji tak jakby ludowe — bo równie szczere i proste, ale przez własny twórczy gienjusz uszlachetnione do godności najdoskonalszego dzieła sztuki podniesione mazurki.

Formę tańca zachował Chopin prostą i prawie nie usiłował jej rozwijać, zato pod względem harmonijnych kombinacji nigdzie może fantazja jego nie rozwinęła takiego bogactwa. Mazurki stały się poniekąd polem doświadczalnem jego przeróżnych nowatorskich na polu harmonji pomysłów.

Nazwa Mazurek zastosowaną jest do 50-ciu przeszło utworów tego typu dosyć ogólnikowo, ponieważ część ich posiada wybitnie oberkowy, część kujawiakowy charakter; właściwego zaś typu mazura-tańca nie mają prawie wcale Chopinowskie mazurki choć niektóre z nich swego czasu w Warszawie do tańca grywano*). Przeglądając długi szereg mazurków, — od najpierwszych przez piętnastoletniego chłopca pisanych (Mazurki G dur i B dur tak zwany mazur kulawy) — aż

*) Izabelia Barcińska, siostra Chopina pisała w jednym z listów do Paryża że jednego z mazurków grano u Zamojskich przez cały wieczór «niezmiernie kontenci byli z niego do tańca» — dodaje.

do ostatnich, tworzonych pod koniec życia, można doskonale zaobserwować tę ciągłą dążność Chopina do urozmaicenia rytmiki do subtelizowania harmonji, oraz przetapiania tanecznych utworów na pełne wyrazu poemaciki. Z chłopięcych lat Chopina kilka tylko dochowało się mazurków; prócz wyżej wspomnianych tylko jeszcze mazurek A dur, A mol (umieszczony jako Nr. 2 w op. 68). Pierwsze przez Chopina w r. 1832 — a więc już za paryskich czasów wydane cztery mazurki op. 6—komponowane jeszcze w Warszawie — posiadają odrazu właściwości wyróżniające je od tego typu, jaki mógł w owych czasach jako mazurek być znanym. W parze z opus 6 idzie op. 7. Numer pierwszy tego zbioru to rzadko później spotykany typ tanecznego mazura, z którego «mogli być naprawdę kontenci do tańca». I tu już jednak, przy nadzwyczajnej prostocie potrafił Chopin (w drugiej części) dać w duchu ludowym utrzymany, a nadzwyczaj interesująco przeprowadzony problem harmoniczny.

Następne dwa mazurki zbioru op. 7 to już typowe melancholijno - tęskne piosenki o mazurkowym charakterze. Numera 4-ty i 5-ty, zwłaszcza 5-ty, to jakby żywcem z pod mazurskiego smyka wykrzesany oberek. W dwa lata po op. 7 ukazuje się znowu zbiór czterech mazurków jako op. 17. Tu, prócz pierwszego, który również jak w op. 7 mazurowy zdradza charakter w trzech następnych oznaczonych Lento, ma non troppo, molto legato — rozsnuwa Chopin na cudownie pomyślanych harmonjach melancholijne mazurkowe melodje.

Niepodobna zastanawiać się po kolei nad wszystkiemi mazurkami, które ukazywały się w lat parę, zwykle po trzy lub cztery razem, jako dzieła (opus) 24, 30, 33, 41, 50, 56, 59, 63; prócz tego wydał Fontana w r. 1855 dwa zbiory mazurków op. 67 i 68, na które złożyły się utwory wcześniejsze i w ostatnich latach życia pisane.

Z pomiędzy wymienionych najpopularniejsze są cztery mazurki z op. 33 (Gis mol, D dur, C dur i śliczny H mol);

w mazurku Nr. 2 op. 24, charakterystycznem jest użycie tonacji lidyjskiej — co uważać należy za naśladownictwo a raczej przejęcie się duchem naszych pieśni ludowych, niejednokrotnie zabarwionych do dziś dnia tonacjami kościelnemi. Jako próba pomysłowości harmonicznej Chopina służyć może mazurek Nr. 2 op. 30, w którym jedna i ta sama dwutaktowa fraza powtarza się czterokrotnie z rzędu, za każdym razem inaczej harmonizowana; z powodu zakończenia w przecudnym mazurku Cis mol pisał Schumann że «nad takiemi kwintami*) będą niemieccy kantorowie załamywali ze zgrozą ręce».

Wymieniać wszystkie subtelności, wszystkie szczegóły obrobienia, tak różne między sobą w każdym mazurku jest omal niepodobieństwem, wymagałoby to specjalnego studjum.

Poza wszelkiemi kombinacjami rytmicznemi, które u Chopina z jakiegoś

*) Chopin użył tu z całą świadomością i śmiałością szeregu t. zw. kwint równoległych — «zakazanych» w nauce harmonji.

niewyczerpanego zdały się płynąć źródła, wyraz ekspresji jaki dawał swym mazurkom, musiał wciąż z nowych płynąć środków, jakimi były do największej wytwornej subtelności doprowadzone kombinacje harmoniczne. Aby zdać sobie sprawę, jak z biegiem czasu rozwijała się u naszego mistrza ta umiejętność, wystarczy dla przykładu zestawić dwa mazurki jeden z roku 1827 go, drugi z 1848 roku (Nr. 2-gi z Opus 68 i Nr. 4 z Opus 67) i przekonać się o różnicy w wyzyskaniu jednej i tej samej tonacji A mol. Pierwszy, powszechnie bardzo znany mazurek, melodyjnie równie świeży jak prosty, obraca się wyłącznie w zakresie trzech harmonji: A mol, C dur i A dur bez żadnych dalszych dygresji; w mazurku A mol z op. 67, zasadniczo na podobnych harmonjach zbudowanym, ileż najprzeróżniejszych zboczeń chromatycznych, melizmatów i przeróżnych harmonicznych subtelności. A cóż dopiero powiedzieć o ostatniej według podania inspiracji Chopina, której chorobą złożony artysta już nie miał siły przegrać, — o mazurku F mol (op. 68) — o tych zwierzeniach bolesnych przez łzy pisanych, któreby można nazwać poufnym testamentem wielkiego cierpiącego artysty! Najpiękniejsze efekty nowoczesnej harmonizacji subtelne frazy «Tristana i Izoldy» są w tym mazurku niejako zapowiedziane, przekazane testamentem przyszłym pokoleniom...

Mazurki Chopina te, jak powiedział Schumann «ukryte wśród kwiatów armaty», to obok Polonezów najwspanialsze wyrazy odczuwania «narodowej muzyki» — a przytem niewyczerpana skarbnica genjalnych a tak indywidualnych Chopinowskich twórczych pomysłów.

PIEŚNI.

Aby utworom wokalnym Chopina, o których u nas wie się niestety zbyt mało — i które stale zwłaszcza przez śpiewaków i śpiewaczki są niedoceniane, dać należne miejsce i znaczenie w naszem pieśniarstwie, należy przedewszystkiem zbadać bliżej ich chara-

kter w stosunku do współczesnej Chopinowi, do późniejszej i do dzisiejszej wreszcie epoki naszej twórczości. Pierwsze piosenki Chopina pisane przed wyjazdem z Warszawy, a więc przed 20-tym rokiem życia, są naiwne i proste, czasami zbyt naiwne, jak np. «Gdzie lubi» (do słów Witwickiego) czasem mimo prostoty obrobienia, porywające fantazją i temperamentem («Hulanka»). Trzeba zaś pamiętać, że jedynemi pierwowzorami były wówczas Chopinowi prócz popularnych piosenek w rodzaju: «Już księżyc zaszedł, psy się uśpiły», kompozycje wokalne Elsnera, Kurpińskiego i wiele podobnych, których typ przedstawiają najlepiej piosenki, dorabiane do pierwszego wydania «Śpiewów historycznych» Niemcewicza, mdłe, banalne, bez cienia oryginalności, bez żadnego prawie artystycznego znaczenia. Czy Chopin znał już za czasów Warszawskich pieśni Schuberta, które mogły mieć na twórczość jego pewien wpływ decydujący, jak dotąd, nie wiemy; to pewnem jest tylko, że w zbiorze pieśni Chopina — stosunkowo nieliczne w porównaniu z współczesnymi romantykami, Schumanem i Mendelsohnem przedewszystkiem, znajdują się utwory, które wnosiły w dziedzinę ówczesnego pieśniarstwa polskiego nietylko świeżość osobistej, genjalnej inwencji, ale i nowe pierwiastki w pojmowaniu pieśni. Napisana w r. 1847 muzyka*) do słów Anonima (Z. Krasińskiego): «Z gór, skąd dźwigali ciężkich krzyżów brzemię»... stanowić może prototyp najbardziej nowoczesnych pieśni, tak pod względem pojęcia deklamacji, nastroju, jak czysto muzycznych środków (śmiałych i niespodziewanych zwrotów harmonicznych). Jest to zresztą prawie jakby szkic pieśni, o akompanjamencie prawie tylko naznaczonym, a jaka przejmująca głębia w tych boleśnie wijących się melizmatach melodji, jaka wyrazistość deklamacji muzycznej, w ówczesnem pieśniarstwie polskiem zupełnie jeszcze nie znanej!

*) Utwór ten wpisany został do «Sztambuchu» pani Delfiny Potockiej.

Pieśń ta nosząca tytuł «Melodja» jest tem więcej interesującą, że współczesna Chopinowi międzynarodowa literatura pieśniarska, chociaż bardzo już bogata w świetne utwory, tego typu pieśni nie posiada zupełnie.

Inna znowu piosenka p. t. «Pierścień» napisana po zerwaniu narzeczeństwa z Marją Wodzińską, przejmuje i wzrusza swym beznadziejnym smutkiem i rezygnacją oddaną w melodji prostej a tak pięknej i swojskiej, że może iść w porównanie z najsłynniejszymi piosenkami Schuberta.

Pełną uroku i świeżości «porannych kropel rosy» jest «Piosenka litewska», oraz tak popularna na całej kuli ziemskiej piosenka: «Gdybym ja była słoneczkiem na niebie».

Na całkowity zbiór 17 pieśni*) składają się: «Życzenie» (słowa Witwickiego) «Wiosna» («piosnka sielska» Witwickiego), «Smutna rzeka» (słowa Witwickiego), «Hulanka» (słowa Witwickiego) *) «Gdzie lubi» («Do wrót szczęścia» słowa Witwickiego) «Precz z moich oczu» (słowa A. Mickiewicza), «Poseł» (słowa Witwickiego), «Śliczny chłopiec (słowa B. Zaleskiego), «Melodja» (słowa Anonima), «Wojak» (słowa Witwickiego), «Dwojaki koniec (słowa B. Zaleskiego), «Moja Pieszczotka» (słowa A. Mickiewicza), «Niema, czego trzeba» (słowa B. Zaleskiego), «Pierścień» (słowa S. Witwickiego), «Narzeczony» (słowa Witwickiego) «Piosnka litewska» (słowa Witwickiego), i «Sierota» (w oryginale pod tytułem Chant du tombeau).

Obejmując jednym rzutem oka zbiór powyższy, można dojść do konkluzji, że Chopin nie był wprawdzie tego typu pieśniarzem z powołania jak: Schubert, Schumann a choćby nasz Moniuszko; pieśni jego jednak mają w naszej literaturze stanowisko bardzo doniosłe, a niektóre, jako dzieła pierwszorzędnej

*) Zbiór wszystkich pieśni Ch. istniejący w językach francuskim i niemieckim ukazał się w nowem polskiem wydaniu w r. b. nakładem Gebethnera i Wolffa.

*) Napisana według podania w czasie uczty pożegnalnej na cześć Chopina przed wyjazdem jego z Warszawy.

wartości artystycznej («Melodja», «Pierścień», «Piosnka litewska») przedstawiają równocześnie typ będący pierwowzorem nowoczesnej pieśni polskiej.

Zarzucana często przez przeciętnych zwłaszcza śpiewaków i śpiewaczki «niewdzięczność» pieśni Chopina, leży w trudności należytego wydobycia z nich pierwiastku deklamacyjnego; na tym punkcie przedstawiają one te same postulaty co wogóle pieśń nowoczesna. Przy prawdziwie artystycznem wykonaniu — «niewdzięczność» ta znika zupełnie; prócz kilku zupełnie pierwszych—nieco naiwnych i nieporadnych piosenek reszta powinna się znajdować w repertuarze każdego polskiego artysty śpiewaka.

ZAKOŃCZENIE.

Omówienie charakterystyki kompozycji Chopina należy uzupełnić, zastanawiając się jeszcze ogólnie nad czysto muzycznemi czynnikami jego twórczego gienjuszu. Aby dać przykład, jak to właśnie czysto muzyczne stanowisko jest uważanem dzisiaj w świecie poważnych teoretyków — nie naszych

ale obcych (i to niemieckich), pozwolę sobie przytoczyć w streszczeniu analityczne wywody znanego autora dzieła o «Nowoczesnej technice fortepianowej» Rudolfa Breithaupta, umieszczone w Chopinowskim zeszycie miesięcznika «die Musik».

Breithaupt poddaje rozważaniu trzy zasadnicze czynniki muzycznej twórczości: melodję, rytmikę i harmonizację Chopina.

«Jako melodysta» pisze Breithaupt «należy Chopin do pół a w każdym razie do nie całego tuzina wielkich wynalazców. Gdybyśmy chcieli kłaść na wagę, toby się pokazało, że wynalazł on nie kilka ale więcej niż kopę melodji. A wszystkie o wyrazistym profilu—jasne jak zwierciadło i nowiuteńkie. Jako istotny twórca nowych melodji góruje on o głowę nad całym okresem romantyzmu. Pod tym względem należy go postawić o wiele wyżej od Mendelsohna a nawet od Schumanna. Dzięki swej oryginalności, blask jego aksamitnych tonów nie ściemniał ani na chwilę przez cały wiek XIX-sty.

Nawet wziąwszy pod uwagę że duża część jego kompozycji jak np. mazurki, wzięte są lub naśladowane z polskich pieśni i tańców ludowych, to pozatem zostanie jeszcze sporo czystego złota nowostworzonych melodji. To co w jego melodyce najlepsze, to porusza najgłębsze struny serc ludzkich. Melos jego posiada łagodną a wzruszającą piękność. Charakter jego stanowią: rycerska grandezza i pompatyczna szczytność z jednej, a dzika, ekstatyczna namiętność, łkająca tęsknota, sny i marzenia z drugiej strony. W swoich najwspanialszych melodyjnych emanacjach osięga Chopin ostatni szczyt wyrazu — i to materjalnie (nie formalnie) w równej doskonałości jak gienjusze epoki klasycznej».

Po przytoczeniu sądów Schumanna, oraz wstępu z «Lettres d'un voyageur» George Sand, pisze dalej Breithaupt, że «w całej literaturze fortepianowej nie można znaleźć podobnej głębokości linji melodyjnej—podobnej pełni brzmienia w płynącym śpiewie.

Klasyczna kantylena jest większa, głębsza, szersza i wznioślejsza, niema jednak ani w przybliżeniu tej kociej («katzenartige») miękości—tej elegancji linji. Nawet Liszt nie osiągnął tej lekkości i płynności rysunku. Jednego tylko wymienić można—i tu jest pierwszy punkt zetknięcia się z sobą tych dwóch twórców; mam na myśli: Ryszarda Wagnera. W technice Trystana jest śpiew Chopina doprowadzonym do najbardziej doskonałego i idealnego wcielenia».

Zastanawiając się nad «zdobnictwem» Chopinowskich melodji przeróżnemi melizmatami, dochodzi do wniosku, że owe ozdobniki są u niego zawsze pogłębieniem i wzbogaceniem głównej nuty — wypływającem jak twierdzi, po części z natury słowiańskiej, która podobnie zresztą jak romańska i orjentalna ma potrzebę podkreślać swą mowę żywym i znaczącym gestem.

Jako «rytmista» wykazuje Chopin według Breithaupta nadzwyczajną gienjalność wyczuwania. Podobną oryginalność, różne bogactwo pomysłów

i obrobienia mało gdzie spotykamy w historji sztuki. Chopin jest jednym z pierwszych «rytmistów» wszystkich czasów. Breithaupt «osobiście» a najzupełniej słusznie uważa go za jedynego, którego notacja pokrywa się prawie zupełnie z intencjami jakie dyktuje natchnienie; przytem bardzo słuszną robi B. uwagę że jest rzeczą niemożliwą, nawet u Chopina wszystkie wewnętrzne intencje rytmiczne za pomocą naszych znaków pisarskich nutowych wyrazić; najsubtelniejsze, najbardziej tajemnicze odcienia—często przy utrwalaniu na papierze ginąć muszą, i to już jest rolą odtwórcy, aby te niedopowiedzenia zrozumieć i przy wykonaniu umieć je należycie oddać.

«Gienjusz Chopina» pisze dalej Breithaupt «objawiał się w tem, że u niego każde wrażenie życiowe przetapiało się na odpowiedni rytmiczny ekwiwalent, ruch był dla niego muzyką a muzyka ruchem. A na równi z tem wewnętrznem poczuciem stała jego umiejętność artystycznego, technicznego obrobienia rytmicznych subtelności».

«Chopin «harmonista» stoi razem z Schubertem, Berliozem i Lisztem u wrót rozwoju naszej współczesnej muzyki. Jego harmonizacja jest nietylko indywidualnie ale historycznie najbardziej znaczącą; sama jedna jużby zdołała utrwalić na zawsze jego oryginalność. Nikt przed nim nie jest w stanie wykazać podobnego bogactwa harmonicznych kombincji, takiej pełni efektów dźwiękowych—podobnej barwności i tężyzny kolorytu. Chopin jest wcieleniem nowej ery pomysłów harmonicznych (dosłownie «harmonischen Denkens») czyli myślenia nowemi harmonjami. Jest on pierwszym nowoczesnym, muzycznym impresjonistą i nastrojowcem, bezpośrednim poprzednikiem chromatyczno - enharmonicznej techniki Trystana».

Przekraczałoby ramy niniejszej pracy przytaczanie w całości wszystkich interesujących wywodów Breithaupta, ograniczam się też do powyższego podania najważniejszych ustępów, aby wykazać, jak obca naukowa analiza, stawia dzisiaj wysoko Chopina.

Ze względu na stanowisko sztuki polskiej wogólności, ma to dla nas znaczenie tem większe, że pierwiastki twórczości naszego wielkiego mistrza tkwią w naszej polskiej muzyce, na którą tem samem spada obowiązek utrzymywania wielkich tradycji dalszego rozwoju. Niewiadomo kiedy i komu z współczesnych czy przyszłych danem będzie choć w przybliżeniu zająć podobne Chopinowi wobec wszechświatowej twórczości stanowisko, obowiązkiem wszystkich nas muzyków jest poznawać przedewszystkiem jaknajdokładniej, jego dzieła, uczyć się na nich i wedle możności dalej budować kulturę polskiej muzyki.

SPIS RZECZY.

Chopin jako twórca 5
Pierwsze kompozycje 17
Nokturny 34
Etiudy 46
Ballady, ... 55
Scherza 59
Impromptu 64
Preludja 67
Sonaty 81
Fantazja F mol, ... 94
Berceuse Op. 57 i Barkarolla 99
Walce 102
Polonezy 108
Mazurki 120
Pieśni 117
Zakończenie 132

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
140
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA NARODOWY BIBLIOTEKA

140
C
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina



C

OBJ

Wydaw