CHOPIN

CHOPIN

Dr. BRONISŁAWA WÓJCIK-KEUPRULIAN

CHOPIN

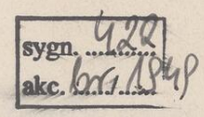
STUDJA — KRYTYKI — SZKICE

SKŁAD GŁÓWNY
GEBETHNER & WOLFF — WARSZAWA
1933

WSZYSTKIE PRAWA ZASTRZEŻONE









Z DRUKARNI K. S. JAKUBOWSKIEGO WE LWOWIE, PIEKARSKA 11

OD AUTORKI

Zebrane w tym tomie rozprawy, powstałe w latach 1926—1933, łączą się ściśle z moją monografją melodyki Chopina, wydaną w r. 1930. Jedne z nich, jak: studjum o typowych postaciach melodji lub o polifonji Chopina, przedstawiają pierwsze ujęcie zagadnień, które w „Melodyce Chopina“ opracowałam dokładniej, a w pewnych szczegółach nieco odmiennie. Inne, jak: rozprawa o trioli, o warjacjach i technice warjacyjnej lub o czynnikach stylu Chopina, są rozwinięciem niektórych z pośród wielu zagadnień ledwie tylko naszkicowanych we wspomnianej monografji. Krytyczne artykuły o literaturze chopinowskiej, polskiej i obcej, o rytmice i metryce, oraz zarys bibljografji, powstały również w związku z koniecznemi studjami, jakich wymagało opracowanie zagadnień melodyki Chopina. Jedynie pierwszy szkic syntetyczny o narodowem i światowem znaczeniu muzyki Chopina (który wygłosiłam jako prelekcję na szkolnym koncercie chopinowskim, w sali „Polskiego Towarzystwa Muzycznego“ we Lwowie, dnia 21 listopada 1931 r.) oraz okolicznościowy głos dyskusyjny w sprawie przewiezienia prochów Mistrza na Wawel, charakterem swym wybiegają poza krąg zagadnień, związanych z moją „Melodyką Chopina“. Włączyłam je wszakże do zbioru ściśle naukowych badań nad stylem Chopina ze względ-

du na ich aktualne znaczenie w chwili obecnej. Również aktualne znaczenie ma artykuł polemiczny p. t. „Chopin w opinji literata francuskiego“.

Studja, krytyki i szkice chopinowskie, w tomie tym zawarte, były już ogłoszone drukiem w czasopismach, które wymieniam w spisie rzeczy. Wydanie ich w formie książkowej wydało mi się wskazane przedewszystkiem ze względu na „Melodykę Chopina“. Stosunek ich do tej monografji określiłam powyżej.

Wszystkie rozprawy ukazują się tutaj bez zmian w tekście słownym. Jedynie liczbę przykładów nutowych ograniczyłam do niezbędnego minimum, poprzestając w wielu przypadkach, pierwotnie objaśnionych przykładami nutowemi, na zacytowaniu odnośnych dzieł.

Nietylko wszakże wzgląd na moją „Melodykę Chopina“ oraz na badania chopinowskie wogóle, skłonił mnie do wydania w osobnym zbiorze prac, już drukowanych w czasopismach muzycznych. Kierowało mną również pragnienie, by sama metoda tych badań oraz ogólne zagadnienia metodyczne i terminologiczne, którym dość wiele uwagi w pracach tych poświęcam, stały się łatwiej dostępne tak dla muzykologów, jak i wogóle dla czytelników, interesujących się zagadnieniami naukowemi.

Wierzę, iż metody, przeze mnie w dziedzinie polskich badań muzyki Chopina stosowane, przyczynią się do znalezienia właściwych metod badawczych. Nie wątpię, iż pogłębiając je i udoskonalając, znajdziemy sposób objektywnego wyodrębnienia cech indywidualnych muzyki Chopina i ich zespołów, które w sumie składają się na odrębny styl jego muzyki.

Nie co innego bowiem, jak właśnie styl indywidualny, jest według mego zapatrywania ostatecznym celem naukowego badania w tym zakresie.

Rzecz prosta, iż metody, zdobyte w pracy nad zagadnieniami dzieł Chopina, będą mogły również znaleźć zastosowanie w odniesieniu do dzieł innych kompozytorów. To ogólne torowanie drogi metodom badawczym muzykologji polskiej jest zawsze celem moich usiłowań. Przekonanie zaś, że prace moje celowi temu służą, pozwala mi oczekiwać, że zbiór rozpraw chopinowskich okaże się w nauce naszej pozycją pożyteczną i że przyczyni się do wzmożenia u nas zainteresowania muzykologją, jako nauką.

Lwów-Bodnarówka, w czerwcu 1933.

B. W.-K.

SPIS RZECZY

Str.

Od autorki V

Fryderyk Chopin — W setną rocznicę przyjazdu do Paryża, 1831—1931 („Posłaniec św. Grzegorza", r. V, nr. 55, Lwów 1931; przekład ormiański „Anahid" nr. 3—4, Paryż 1931) 1

O typowych postaciach melodji Chopina („Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie" r. I, nr. 4, Lwów 1926) . 9

O polifonji Chopina („Kwartalnik Muzyczny" nr. 3, Warszawa 1929) 17

O trioli w Mazurkach Chopina (Księga Pamiątkowa ku czci prof. dr. Adolfa Chybińskiego, Kraków 1930) . . . 33

Warjacje i technika warjacyjna Chopina („Kwartalnik Muzyczny" nr. 12—13, Warszawa 1932) 47

Rytmika czy metryka? („Muzyka" r. V, nr. 3, Warszawa 1928) 71

O literaturze chopinowskiej w Polsce odrodzonej („Kwartalnik Muzyczny" nr. 4, Warszawa 1929) 81

Chopin w opinji literata francuskiego („Kwartalnik Muzyczny" nr. 14—15, Warszawa 1932) 111

W sprawie przewiezienia do kraju prochów Fryderyka Chopina I-II („Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie" r. VIII, nr. 70 i 73, Lwów 1933) 121

O czynnikach stylu Chopina („Muzyka", monografja zbiorowa „Szopen", Warszawa 1932; przekład francuski w skróceniu „La Revue Musicale", numéro spécial „Chopin", Paryż 1931) 131

Zarys bibljografji ważniejszych prac o życiu i twórczości Fryderyka Chopina („Muzyka", monografja zbiorowa „Szopen", Warszawa 1932) 153

Skorowidz bibljograficzny 161

Skorowidz nazwisk 163

Skorowidz rzeczowy I 164

Skorowidz rzeczowy II 165

Errata 168

FRYDERYK CHOPIN

W SETNĄ ROCZNICĘ PRZYJAZDU DO PARYŻA

(1831—1931)

W roku ubiegłym święciliśmy w Polsce setną rocznicę wyjazdu Fryderyka Chopina z kraju. W roku bieżącym, we wrześniu, sto lat minęło od chwili, gdy Mistrz narodowej muzyki polskiej przybył do Paryża — przejazdem, jak opiewała notatka w jego paszporcie podróżnym, — na zawsze, jak chciało przeznaczenie.

Przybył do Paryża, jako młodzieniec 21-letni, poprzedzony sławą genjalnego kompozytora i wirtuoza, zdobytą nietylko w Warszawie, lecz także wśród obcych, przedewszystkiem w Wiedniu. Tę setną rocznicę przyjazdu Fryderyka Chopina do Paryża święci w bieżącym roku cały świat kulturalny. Po uroczystych obchodach, jakie z wiosną odbyły się na hiszpańskiej wyspie Majorce, obecnie Francja składa hołd nieśmiertelnemu Twórcy, który w stolicy jej, Paryżu, połowę życia swego przepędził, i na jej cmentarzu, Père Lachaise, — spoczął na wieki. Zostały tam jego prochy. Ale serce jego, serce Polaka, zgodnie z ostatnią jego wolą, wróciło do kraju i złożone zostało w kościele św. Krzyża w Warszawie. Okrywa je skromna tablica, a napis na niej wyryty: „*Gdzie skarb twój, tam serce twoje*“ — słowami ewangelisty światu całemu głosi, że Polska była skarbem Fryderyka Chopina, a serce jego do niej należy.

*

Fakty te głęboką mają wymowę. Są one jakby symbolem charakteru muzyki Chopina, symbolem dwoistego jej znaczenia w kulturze ludzkości. Z ojca Francuza, z matki Polki, Fryderyk Chopin w genjuszu swym zespolił najdoskonalsze cechy obu narodów. Sercem do Polski, całą istotą swoją — do świata całego należy, boć Paryż, stolica świata, symbolem się staje ludzkości.

„*Przez podnoszenie ludowego do ludzkości*“, jak wyraził się Cyprjan Norwid, Fryderyk Chopin, twórca muzyki narodowej, stał się twórcą muzyki najbardziej ludzkiej, dla każdego człowieka i dla każdego narodu cywilizowanego zrozumiałej i bliskiej. Jej wszechnarodowy, wszechludzki, a zarazem najbardziej narodowy, najczyściej polski charakter — oto wartość narodowa i ludzka muzyki Chopina, oto przyczyna jej nieśmiertelności.

W czemżeż jednak leży ów narodowy, a w czem wszechludzki charakter muzyki Chopina? Zastanowić się nam nad tem należy.

Przełom ośmnastego i dziewiętnastego wieku i pierwsze dziesiątki wieku dziewiętnastego oznaczają jeden z najgłębszych przełomów, jakie w dziejach kultury świata się dokonały. Nowe formy polityczne, nowe formy społeczne, nowe formy twórczości literackiej i artystycznej: republikanizm, demokracja, romantyzm. W sztuce wogóle, a w poezji i w muzyce w szczególności, romantyzm odkrył nowe źródła, nowe siły, wiecznie żywe, wiecznie twórcze — poezję i muzykę ludową. Z nich narodziła się poezja i muzyka narodowa. Ale Fryderyk Chopin nie zwrócił się ku pieśni ludowej tylko tak, jak do nowego, zajmującego tematu. Nie leżała ona poza nim, poza obrębem jego ducha: — duszą swą wchłonął on pieśń ludową w siebie.

„*Wiesz, ile czuć chciałem, i poczęści doszedłem do czucia naszej narodowej muzyki*“ — tak do swego przyjaciela pisał Chopin przed stu laty, w grudniu 1831 roku. A muzyka, którą z owego „czucia“ stworzył, zaświadczyła o tem, że jest „krwią z krwi i kością z kości“ muzyki narodu.

Słuchajmy dzieł Fryderyka Chopina. Przekonamy się, że z wyjątkiem bardzo nielicznych utworów, naprzykład Fantazji polskiej, w której słyszymy popularną piosenkę „Już miesiąc zeszedł“ i kujawiak „Jedzie Jasio od Torunia“ — Chopin nigdy dosłownie melodyj ludowych nie powtarza. A jednak — wszystkie jego melodje, każdy rytm, każda harmonja jest nam, Polakom, bliska, swojska, zrozumiała. Bo cechy istotne, cechy rasowe ludowej muzyki polskiej, jej szczególne rytmy i harmonje odrębne, jej sposoby tworzenia melodyj — stały się własnością Chopina. Stąd swojskość jego muzyki, stąd jej charakter narodowy polski.

Myliłby się wszakże ten, ktoby sądził, że tylko mazurki, oberki albo kujawiaki, krakowiaki czy polonezy Chopina są muzyką narodową polską. Poznajmy inne jego dzieła: ballady, scherza, ronda, preludja, nokturny, koncerty, etjudy, nawet — walce: wszędzie i zawsze, Chopin przemawia do nas językiem polskiej muzyki narodowej.

Zamknął on w swej muzyce epopeję duszy polskiej i epopeję narodu polskiego:

Jest w niej smętek i zamyślenie ciche, zaduma duszy polskiej, — jest w niej radość, gwar i uciecha życia. Są w niej udręki, ból, żal, rozpacz i męka narodu, i są w niej dźwięki siły, wytrwania, zwycięstwa, triumfu!

Uczucia, jakie budzą się w duszy Polaka pod wrażeniem muzyki Chopina, znane są również duszy każdego kulturalnego człowieka, bliskie są duszy zbiorowej każdego cywilizowanego narodu. Dlatego to i dla obcych zrozumiała jest muzyka Chopina. Dzieje się to tembardziej, że Chopin nie zerwał z tradycją kultury muzycznej, jaką wytworzyły przed nim w zbiorowym wysiłku najbardziej twórcze duchy europejskiej sztuki muzycznej. Do tradycji tej, w której wzrósł i w której się wychował, nawiązał Chopin jak najściślej. Do dawnych jej form — dodał nowe. Dawne jej formy — nową napełnił treścią. A przez to związanie się z tradycją europejskiej muzyki, Chopin jeszcze bliższy jest wszystkim narodom. Należy do nich tak samo, jak należy do Polski. Jest genjuszem narodowym zarazem i wszechludzkim. Znaczenie zaś jego dla sztuki ludzkości jest tem większe, że pierwszym był muzykiem, który pieśń swą śpiewał w języku narodowym. Stał się też Chopin źródłem owego prądu narodowej sztuki, który dziś potężnym strumieniem w muzyce europejskiej bije.

Współczesny Chopinowi muzyk niemiecki, Robert Schumann, ten sam, który jako pierwszy z muzyków zagranicznych uznał Mistrza naszego za genjusza, wyraził się raz, że pod kwiatami muzyki Chopina ukryte są armaty... Istotnie też, muzyka

Chopina, w czasach niewoli Polski była tą siłą wielką, która nietylko ducha narodowego w Polakach krzepiła, ale przed światem całym głosem wielkim wołała, że Polska jest, żyje, że nie zginęła... światu całemu prawdę sprawiedliwości głosiła.

A gdy nadeszła chwila dziejowa wojny światowej, gdy wszystkie narody krwawiły się w walce o wolność, wówczas muzyka Chopina bujne żniwo posiewu swego wydała.

Wielki prezydent Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej, Woodrow Wilson, przez muzykę Chopina zbliżył się do wielkiego obywatela Polski, genjalnego odtwórcy narodowej muzyki, Ignacego Paderewskiego. I przez tę muzykę ku Polsce się zbliżył... Muzyka ta obudziła w wolnym duchu Amerykanina odzew buntu przeciwko krzywdom Polski, i ona żądać mu kazała jawnie i stanowczo, przed światem całym, odbudowania Polski niepodległej.

O tem nam pamiętać się godzi, bo każdy duch twórczy narodu, jakakolwiek byłaby dziedzina jego działalności, pospołu z innymi potęgę Ojczyzny buduje!

(1931)

O TYPOWYCH POSTACIACH MELODJI CHOPINA

W melodyce chopinowskiej dadzą się wyróżnić pewne typy odrębne. Wyróżnienie tych typów przyczynia się do wyznaczenia pewnych cech ogólnych, które intuicyjnie określamy jako właściwości stylistyczne. Zagadnienie typów melodji stanowi przeto jedno z zagadnień stylu Chopina.

Przez styl rozumieć trzeba — najogólniej — sumę cech charakterystycznych, powtarzających się w pewnem stałem a charakterystycznem ustosunkowaniu. Mówiąc przeto o stylu indywidualnym Chopina, ma się na myśli owe charakterystyczne a powtarzające się w pewnem stałem i charakterystycznem ustosunkowaniu cechy, które sprawiają, że każde dzieło Chopina jest właśnie jego tylko dziełem, a nie może być przypisywane żadnemu innemu kompozytorowi.

Każde dzieło muzyczne, uważane jako zjawisko muzyczne, jest zjawiskiem złożonem; czynniki jego: melodja, rytm wraz z metrum, harmonja, agogika, dynamika — w rozwoju swym i swem współdziałaniu tworząc treść i formę dzieła muzycznego, w rozmaitej mierze okazują się współczynne w tworzeniu stylu muzycznego. Każdy więc z tych czynników, czyto sam, czy w pewnym stałym związku z innym, powtarzając się w dziełach jakiegoś twórcy, stać się może momentem stylistycznym.

Z podanego określenia stylu muzycznego i z wymienionych czynników zjawiska muzycznego nietrudno już określić moment stylistyczny. Jest nim np. charakterystyczny a powtarzający się zwrot melodyczny, posiadający pewną a nie inną rytmikę; charakterystyczne a powtarzające się następstwo harmoniczne i t. p.

O istocie stylu wogóle, a także i momentu stylistycznego, rozstrzyga to, co jest charakterystyczne i powtarzające się. To zaś, co jest charakterystyczne i co się powtarza, staje się typowe.

Po ustaleniu tych pojęć wstępnych, przejść możemy do naszego zagadnienia typów melodji chopinowskiej.

Badanie typowości w melodyce Chopina przebiec musi trzy etapy:

1) wyszukanie i opisanie typowych zwrotów melodycznych na początku, wewnątrz i na końcu pewnych całości, tworzących melodję;

2) ustalenie typowego rozwoju melodji;

3) określenie typowych postaci czyli typów melodji, które wynikają jako konsekwencja z istnienia pewnych zwrotów typowych i pewnego typowego procesu rozwoju melodji.

Zrezygnować tu trzeba z wyszczególniania typowych zwrotów melodycznych i z charakteryzowania typowych procesów rozwoju melodji. Ograniczymy się tylko do podania gotowych rezultatów, to jest do wymienienia i opisania typów melodji Chopina.

Jeżeli przez melodję dzieła jakiegoś będziemy rozumieli nietylko zasadniczy temat, a więc pewną niewielką całość formalną, zamkniętą w kilku czy kilkunastu taktach najwyższego głosu lub głosu prowadzącego melodję, lecz to wszystko, co w dziele tem jest melodją, to w całej spuściźnie twórczej Chopina wyróżnić potrafimy trzy typy meliczne. Jeden z nich możnaby nazwać pierwotnie ornamentalnym, drugi — typem akordowym, trzeci — gamowym.

Przez melodję pierwotnie ornamentalną rozumiemy melodję taką, która uporczywie trwa przy jednym tonie, czasem przy dwu, tworzących jakiś interwał, zazwyczaj niewielki; od tego tonu (lub interwału) linja melodji odchyla się nieznacznie, przeważnie interwałami sekundy małej i wielkiej, i ustawicznie do niego powraca. Znaczenie dwu innych nazw: melodja akordowa i gamowa — tłumaczy się samo przez się. I w tych dwu typach pierwiastek ornamentalny obficie jest przez Chopina zastosowany.

Rzecz prosta, iż te trzy typy melodji znajdziemy również gdzie indziej, nietylko w muzyce Chopina. O stylistycznej ich odrębności rozstrzygają właściwe melodyce Chopina momenty stylistyczne, to jest typowe zwroty melodyczne oraz związki, jakie one między sobą tworzą.

Pomijając tu z konieczności wyliczanie i charakteryzowanie tych zwrotów oraz ich związków, poprzestaniemy na odwołaniu się do przykładów. Jako przykład melodji pierwotnie ornamentalnej posłużyć może Preludjum a-moll, op. 28, nr. 2 lub es-moll, op. 28, nr. 14. Jako przykład melodji typu akordowego — Preludjum g-dur, op. 28, nr. 3 lub Etjuda as-dur op. 25, nr. 1. Jako przykład melodji typu gamowego — Preludjum cis-moll, op. 45, Nokturn b-moll, op. 9, nr. 1, lub Nokturn fis-moll, op. 48, nr. 2 i t. d.

Jeśli uprzytomnimy sobie trzy takie melodje, to zdamy sobie sprawę z różnic między niemi nawet

wówczas, kiedy różnic tych nie potrafilibyśmy określić. Niewątpliwie, każda z tych melodyj jest różna. A jednak w sposobie tworzenia przez Chopina wszystkich tych trzech typów melodji dadzą się wyróżnić pewne cechy wspólne. A mianowicie:

We wszystkich trzech wypadkach melodja opiera się na pewnych stałych, powtarzających się tonach, które stanowią niejako jej szkielet.

W melodji akordowej Chopina są to, oczywiście, tony akordowe.

W melodji gamowej Chopina jest to zazwyczaj pryma lub kwinta.

W melodji ornamentalnej Chopina jest to jeden ton lub interwał.

Są to więc formalnie tylko typy różne, bo w istocie swej posiadają pewien rys wspólny. Dzięki niemu, to jest dzięki takiemu — powiedzmy — jakby utwierdzeniu melodji w pewnej płaszczyźnie, siła napięcia tych melodyj nie rozwija się statecznie, lecz oscyluje w pewnych granicach: osiąga pewne maksyma napięcia, oddalając się od punktów utwierdzenia, i traci je, do punktów tych powracając.

Jest to rys znamienny wszystkich trzech typów melodji chopinowskiej.

Niewszystkie melodje — rzecz prosta — wykażą typ czysty, to jest pierwotnie ornamentalny, akordowy lub gamowy. Sposoby łączenia różnych typów są w muzyce Chopina niezmiernie liczne i bardzo różnorodne. W istnieniu wszakże tych trzech typów melodji, formalnie różnych, w zasadzie jednorodnych, wykrywamy charakterystyczny rys ogólny stylu Chopina.

Indywidualność trzech typów melodji Chopina wystąpi wyraziściej na tle ogólnej charakterystyki

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

stylu chopinowskiego, jaką w nowszej estetyce muzycznej podaje np. Herman Nohl. W swej pracy p. t. „Styl i pogląd na świat“ *(Stil und Weltanschauung*, 1920), w rozprawie p. t. „Typowe style w poezji i w muzyce“, wyróżnia Nohl trzy typy twórczości. Typ I reprezentuje w muzyce np. Händel i Schubert, typ II np. Beethoven lub Schumann, typ III — np. Bach i Chopin. Istotę tych różnych typów twórczości objaśnia Nohl schematami graficznemi, a poglądy swe wyraża mniej więcej tak:

„Jeśli, słuchając muzyki, zwróci się uwagę na rytm — nie na abstrakcyjny, szkolny rytm, lecz na pulsującą życiem zmianę akcentów uczuciowych i znaczeniowych — i zechce się go taktować lub zapisywać, doświadczy się rzeczy osobliwej. Słuchając dzieł typu I, np. Schuberta, będzie można taktować względnie zapisywać w ten tylko sposób, że wszystkie nieakcentowane tony padną na „lekko do góry“, akcentowane na „silnie nadół“. W typie II, np. u Schumanna, energja tonów akcentowanych łączy się ze wznoszeniem się w górę, nieakcentowane zaś tony łączą się ze spadkiem wdół. W typie III, np. u Chopina — co nas najbardziej interesuje — wogóle tylko tony akcentowane wyrażają się jakimś ruchem. Ruch zaś złączony z drugim akcentowanym tonem jest przeciwieństwem ruchu pierwszego, a najsilniejszy akcent leży w środku“.

„To osobliwe doświadczenie określa wyraźnie dwa wpadające w oko fakty. Po pierwsze: zasadniczą różnicę typu I i II w stosunku do typu III. W typie I i II rytm w ciągłym jest biegu. Skupiwszy uwagę, słyszy się, że muzyka Schuberta płynie, Schumanna — przenaprzód. Tu i tam zmieniają się nie-

akcentowane i akcentowane tony, a zmiana ich ma w sobie jakiś cel i kierunek".

„Inaczej w typie III, np. u Chopina. Możnaby powiedzieć, że tu rytm stoi na miejscu. Ściślej mówiąc: porusza się sam w sobie, gdyż wszystko jest akcentowane równie silnie i właściwie możliwy jest tylko ruch zwrotny: naprzód i wtył, tam i sam, wgórę i wdół. Ruch opiera się jedynie na tonach akcentowanych, nieakcentowane nie mają żadnego znaczenia rytmicznego. Drugi akcentowany ton nie oddala się od pierwszego, lecz zwraca się ku niemu zpowrotem, zostaje przez niego wchłonięty, zwycięża go, dodaje mu mocy, zależnie od okoliczności".

W dalszym ciągu, używając określenia obrazowego, charakteryzuje Nohl typ III jako „pełnię, która faluje sama w sobie". Jeśli któraś cecha muzyki chopinowskiej nasunąć może ten obraz, to jest nią właśnie melodyka we wszystkich trzech powyżej określonych typach.

(1926)

O POLIFONJI CHOPINA

Zajmując się zagadnieniami melodyki wogóle, a chopinowskiej melodyki w szczególności, musiałam z natury rzeczy postawić jako zagadnienie odrębne sprawę p o l i f o n j i w dziełach Chopina. Zanim w osobnem studjum ogłoszę szczegółowe rezultaty mych badań w dziedzinie melodyki, pragnę tu pokrótce zwrócić uwagę na niezmiernie interesujące a niemal zupełnie dotychczas pomijane zjawiska polifoniczne w muzyce Chopina i w najogólniejszych zarysach podać ich charakterystykę.

Na początku wszakże uczynić należy pewne zastrzeżenie terminologiczne. Termin „polifonja“ bowiem oznacza pojęcie, które tak co do treści, jak i co do zakresu, jest ściśle określone a w rozwoju historycznym muzyki nie ulegało ewolucji ani modyfikacjom, w przeciwieństwie do innych pojęć, naprzykład „symfonji“.

Polifonja jest to wielogłosowość w sensie współistnienia i współrozwoju melodyj kilku samodzielnych a równouprawnionych głosów.

Źródeł polifonji szukać należy w muzyce wokalnej. Dla wokalizmu jest ona pierwotna. W muzyce instrumentalnej natomiast, czyto jednego instrumentu, czy zespołu kilku instrumentów, polifonja jest zjawiskiem wtórnem, możnaby powiedzieć: stylizowanem.

*

Pierwotną i właściwą postacią muzyki instrumentalnej jest harmonja[1].

Zapatrywanie takie mogłoby budzić zastrzeżenie w odniesieniu do zespołu instrumentalnego, w którym każdy instrument przedstawia odrębne indywiduum, podobnie jak w zespole wokalnym. Prawdopodobieństwo jego jednak wzrasta, gdy rozważamy charakter muzyki jednego instrumentu, a w szczególności fortepianu. Instrumentowi temu bowiem w silniejszej mierze, niż któremukolwiek innemu, właściwa jest harmonja. To też zacieśniając zakres jeszcze bardziej, a mianowicie zestawiając polifonję z muzyką Chopina, tak organicznie związaną z istotą fortepianu, nadajemy wyżej wypowiedzianemu twierdzeniu zabarwienie napozór paradoksalne. Jest to jednak tylko pozór. Sprzeczności między twierdzeniem o wokalnej istocie polifonji a istnieniem polifonji w fortepianowej *par excellence* muzyce Chopina niema. W tym przypadku szczegółowym „polifonja“ ma jedynie odrębne znaczenie. Postaram się je objaśnić, ilustrując rzecz opisem zjawisk, które w dziełach Chopina opatrzyć możemy mianem polifonicznych.

Być może, terminy „polifonja“ i „polifoniczny“ nie są tu zbyt szczęśliwie dobrane, gdyż są wyrazem pojęcia różnego i treścią i zakresem od pojęcia wyżej zdefinjowanego. Mają jednak tę zaletę, że krótko i w sposób potoczny oznaczają zjawiska, dość zróżnicowane, których wyczerpujące a ścisłe oznaczenie trudno byłoby zamknąć w jednym wyrazie.

Z pewnem zbliżeniem do istoty rzeczy nazwać możemy je naprzykład „złudzeniami polifonicznemi“.

[1] Por. Paul Bekker, Organische und mechanische Musik. Stuttgart 1928, Deutsche Verlagsanstalt.

Powiedzenie to jednak, jak niżej się okaże, obejmowałoby sobą bardzo wprawdzie charakterystyczną i bardzo obfitą, lecz jedną tylko kategorję zjawisk polifonicznych w muzyce Chopina. Nie byłoby zatem wyczerpujące. Właściwsze natomiast byłoby może nazywanie tych zjawisk polifonicznych mianem zjawisk „polimelodycznych“. Wyrastają one bowiem wprost z charakteru melodyki Chopina, są z istotą jej organicznie związane. Tylko taka melodyka, jak chopinowska, istnienie ich uzasadnia i warunkuje.

Na zjawiska polifoniczne w muzyce Chopina nie zwrócono dotychczas prawie zupełnie uwagi. Nie jest to rzeczą dziwną, jeśli się zważy, że nie są one dla stylu Chopina najistotniejsze, jakkolwiek w tworzeniu jego współdziałają; pominięcie ich tłumaczy się również i tem, że melodyka Chopina nie była dotąd osobno przez nikogo badana w przeciwieństwie naprzykład do konstrukcji formalnej, której Hugo Leichtentritt poświęcił dwutomową książkę[1]; wreszcie uzasadnia się brak monograficznego opracowania zjawisk polifonicznych w muzyce Chopina także i tem, że mimo istnienia kilkudziesięciu monografij, poświęconych życiu i „dziełom“ Chopina, dzieła te nie są dotychczas w odrębności swej wyczerpująco zbadane ani określone.

Nieliczne wzmianki, napomknięcia, uwagi, zawarte w monografjach ogólnych, wskazują, że niektórzy autorowie zaobserwowali zjawiska polifoniczne w dziełach Chopina, lecz w ogromie spostrzeżeń i wrażeń, jakich muzyka chopinowska dostarcza badaczowi, w liczności zagadnień, wymagających sformułowania i rozwiąza-

[1] Analyse von Chopin's Klavierwerken, t. I—II. Berlin 1921—1922. M. Hesses Verlag.

nia, nie uświadomili sobie ani cech swoistych, ani znaczenia polifonji w tej muzyce[1]. Wymykają się owe zjawiska polifoniczne z pod obserwacji badacza także i z tej przyczyny, że w muzyce Chopina posługiwanie się techniką polifoniczną jest nadzwyczaj rzadkie, że polifonja nie jest nigdy dla niego celem sama w sobie, lecz środkiem. Chopin nie pisał ani fug, ani kanonów, ani żadnych innych kompozycyj, będących według klasyfikacji formalnej formami polifonicznemi. A jednak znajdujemy u niego elementy tych form, a co ważniejsza, obserwujemy zupełnie odrębną „wielogłosowość“ i swobodne posługiwanie się techniką imitacyjną.

Do zbadania jakości zjawisk polifonicznych w muzyce Chopina posłuży nam jako podstawa przykładowy opis kilku fragmentów, w których zjawiska te występują.

Zwróćmy naprzód uwagę na tę kategorję zjawisk polifonicznych, które możnaby nazwać tradycyjnemi. Są one najmniej liczne, i najmniej dla Chopina charakterystyczne. Jako pierwszy przykład rozpatrzmy Sonatę c-moll, op. 4.

Jest rzeczą niezmiernie znamienną, że ta właśnie Sonata[2], młodzieńcze dzieło Chopina (skompo-

[1] Najwięcej uwag zawierają prace: Zdzisław Jachimecki, Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości (Kraków 1927, Drukarnia Narodowa) i Hugo Leichtentritt, Analyse von Chopin's Klavierwerken, I—II (Berlin 1921—1922, M. Hesse). Inni autorowie wspominają o zjawiskach polifonicznych w muzyce Chopina bardzo skąpo i zawsze tylko mimochodem. W sposób wyraźnie negatywny charakteryzuje te zjawiska E. Poirée, Chopin str. 103, uw. 2 (Paris, H. Laurens). [2] Szereg opinij o Sonacie c-moll, zaczerpniętych z dzieł różnych autorów, zestawia

nowane w r. 1827 lub 1828, wydane po śmierci kompozytora dopiero w r. 1851), posługuje się techniką imitacyjną w sposób inny, niż widzimy to w dziełach późniejszych. Wyraźnie zaznacza się tu jeszcze zależność od sposobów tradycyjnych, a odrębność swoista nie znajduje tu pełnego wyrazu.

Imitacja zastosowana jest jako środek techniczny w Allegro maestoso (część I) i w Menuetto (część II) Sonaty op. 4. Pierwsze ośmiotaktowe zdanie Allegra, zbudowane okresowo z dwu fraz czterotaktowych, zawiera w pierwszej frazie powtórzenie motywu czołowego w oktawie dolnej, druga fraza zaś jest imitacją pierwszej na dominancie dolnej. To samo powtarza się w repryzie Allegra.

Powtórzenie pierwszego motywu frazy (takt 2) nie ma znaczenia innego, jak tylko ornamentalnego opisania tonów akordowych i opóźnienia ich wejścia. Natomiast imitacja frazy pierwszej na dominancie dolnej jest tu czynnikiem konstrukcji formalnej. Dzięki tej imitacji buduje się z frazy czterotaktowej — zdanie ośmiotaktowe.

Znaczenie techniki imitacyjnej jako czynnika konstrukcji jest jednak w sonacie tej bardzo ograniczone, bo zamknięte w obrębie tego jednego zdania, i, oczywiście, jego powtórzeń. W dalszym rozwoju ekspozycji Allegra powtarza się imitacyjnie chromatyczny motyw tematu drugiego, nie dochodząc wszakże do znaczenia elementu konstruktywnego. Znaczenia tego nabiera dopiero ów motyw chromatyczny

G. C. Ashton Jonson, A Handbook to Chopin's Works. (London, William Reeves. Second Edition). — Por. także: Jachimecki l. c., str. 58—59; H. Opieński, Sonaty Chopina. „Kwartalnik Muzyczny“, 1928—1929, z. 1—2.

w drugiej części Allegra, w rozwinięciu tematycznem, gdzie imitacyjne jego powtarzanie tworzy łącznik. Powtarzanie to uznać można za pewien szczególny przypadek progresji, która jako element konstruktywny bardzo ważną odgrywa rolę w dziełach Chopina.

Stosunek drugiej frazy Allegra do pierwszej jest stosunkiem odpowiedzi tonalnej do tematu w fudze. W przeciwieństwie do tego Menuet i Trio stosują imitację kanoniczną w oktawie.

Poza elementem imitacyjnym, Sonata c-moll wykazuje fragmentarycznie opracowanie polifoniczne poszczególnych ustępów, przyczem „głosy“ mają dość znaczną samodzielność melodyczną.

W całości tej Sonaty, jak już wspomniałam, polifonja przedstawia się jako technika, przejęta z praktyki tradycyjnej, nie mająca cech odrębnych, jakgdyby forma narzucona materjałowi, który koniecznie jej nie wymagał.

Z techniką imitacyjną, mianowicie z kanonicznem opracowaniem, spotykamy się także i w późniejszych dziełach Chopina. Jako przykład rozpatrzmy Mazurek op. 50/3 i 56/2[1].

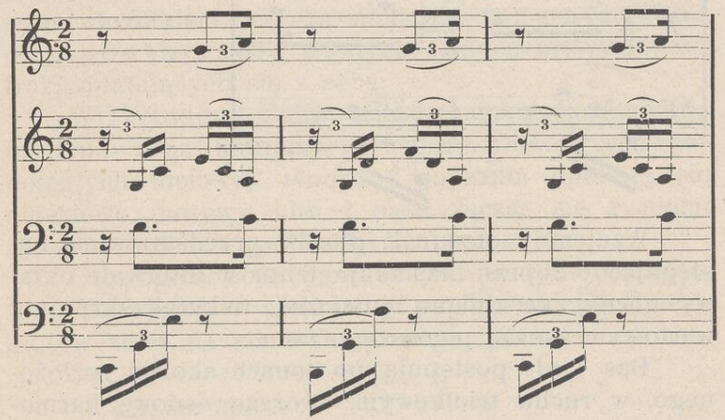
W Mazurku op. 50/3 fraza pierwsza, dwutaktowa, powtórzona dwukrotnie sposobem kanonu w oktawie, jest również przykładem posługiwania się techniką imitacyjną, jako elementem konstrukcji formalnej. W dalszym rozwoju tego mazurka obserwujemy nadto imitację kanoniczną w interwale kwinty i kwarty, w zespole czterogłosowym. Kanoniczny łącznik widzimy także np. w Mazurku op. 56/2.

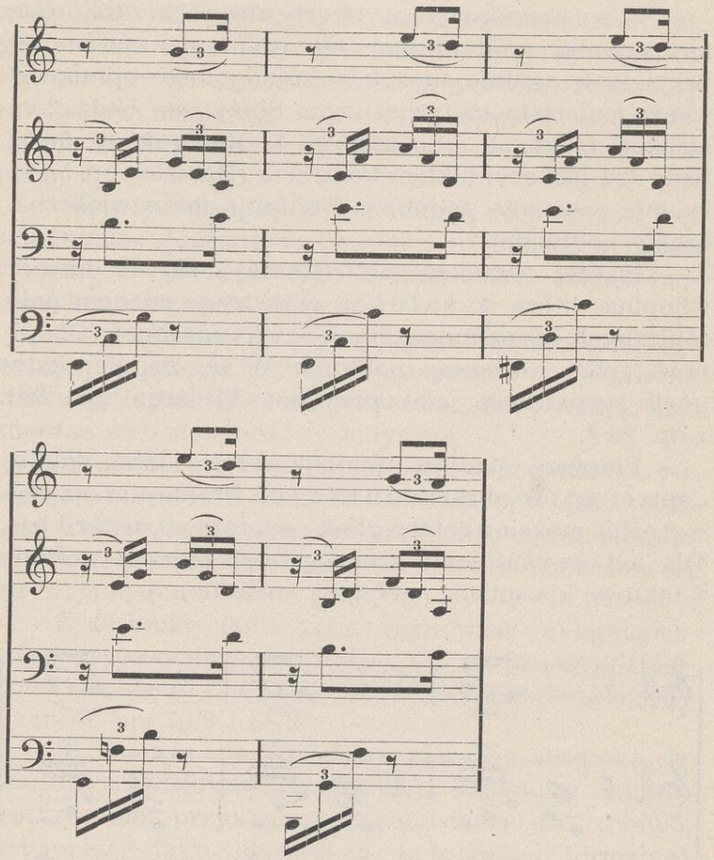
[1] Por. Jachimecki l. c., str. 113; Leichtentritt l. c., I, str. 215.

W wymienionych tu trzech utworach zastosowanie techniki polifonicznej nie różni się niczem od przyjętych ogólnie sposobów imitacyjnego opracowywania materjału motywicznego. Służy ono bądź konstrukcji formalnej (Sonata op. 4, Mazurek op. 50/3), bądź też jest czynnikiem kontrastu (Mazurek op. 56/2), spełnia więc rolę podobną. Polifonja ma w nich znaczenie podrzędne.

Inaczej wszakże przedstawiają się te utwory Chopina, które w całości określamy mianem polifonicznych, dopatrując się w nich odrębnej, Chopinowi tylko właściwej, polifonji. W tej drugiej kategorji rozpatrzmy jako przykład Preludja op. 28/1 i op. 28/8.

Pierwsze stadjum analizy określę jako analizę „optyczną“. W obrazie nutowym Preludjum op. 28/1 wyróżnić możemy cztery głosy: sopran, alt, tenor i bas. Dla ich uwydatnienia transkrybuję pierwsze zdanie 8-taktowe sposobem partytury wokalnej.





Wzajemny stosunek głosów przedstawia się następująco: sopran naśladuje tenor w interwale oktawy górnej, ze zmianą rytmiczną, wskutek skrócenia wartości czasowej pierwszego tonu.

Bas i alt postępują po tonach akordu rozłożonego, w ruchu triolkowym, tworząc osnowę harmoniczną i uzupełnienie rytmiczne. Pod względem melodycznym pozbawione są samodzielności indywidualnej. Równouprawnienia głosów tutaj brak. Tenor jest twórcą sopranu, a nadto panem basu i altu.

Leichtentritt, pisząc o tem Preludjum[1], wyraża swą impresję w słowach: „*Eine Arabeske von feinster Linienführung*“ (arabeska o linjach najsubtelniej poprowadzonych). W tym wypadku to intuicyjne określenie nie jest pustym frazesem, lecz trafnie ujmuje istotę rzeczy, przenosząc symbol wrażeń wzrokowych pewnego typu na wrażenia słuchowe.

Arabeską określamy rysunek ornamentalny, którego istotą jest powtarzający się splot kilku różnych linij lub figur.

Analogicznie, arabeska w muzyce mogłaby oznaczać powtarzający się splot kilku linij melodycznych.

Niekażdy wszakże splot taki byłby arabeską. Polifonja jest zawsze połączeniem kilku linij melodycznych. Nie wystarcza to jednak, by każdy utwór polifoniczny można było nazwać arabeską. Koniecznym warunkiem jest tu melodja ornamentalna oraz powtarzanie się tych samych motywów czy fraz, splatających się z sobą.

W Preludjum C-dur taką ornamentalną melodję ma tenor oraz imitujący go sopran. Dokoła tych równoległych melodyj, tenoru i sopranu, oplatają się akordowe motywy altu i basu, łącząc się z niemi i z sobą w jeden „polifoniczny“ melos.

Czterogłosowość wszakże jest tu tylko „optyczna“. Co więcej, i efektywne współbrzmienie trzech głosów traci na sile wskutek tego, że sopran powta-

[1] l. c. I, str. 76.

rza ton leżący tenoru w oktawie górnej. Utrzymuje się w mocy dwugłos motywów ornamentalnych i akordowych, z modyfikacją motywów w ostatniej frazie czterotaktowej.

Już to jedno Preludjum uzasadnia podane na wstępie zastrzeżenia co do terminu „polifonja“ i potwierdza wypowiedziane zapatrywanie o źródle odrębnej polifonji Chopina. Tylko taka, pierwotnie ornamentalna melodja, jakiej typ przedstawia melodja tenoru w Preludjum C-dur, i tylko skomponowanie jej z myślą o instrumencie „harmonicznym“, jakim jest fortepian, zrodzić mogło całą tę kompozycję, polifoniczną w sensie odrębnym od ogólnego określenia polifonji, podanego na wstępie.

Podobnie jak Preludjum C-dur, przedstawia się również i Preludjum fis-moll (op. 28/8). Jest ono kompozycją trzygłosową, w której melodji altu, złożonej z motywów podobnych do motywów Preludjum C-dur, a więc również melodji pierwotnie ornamentalnej, towarzyszą rozłożone akordy w basie, zaś zwroty ornamentalne w sopranie. Jest ono trzygłosem ornamentalnym, z wyjątkiem dwu taktów kadencji akordowej. I do niego również możnaby odnieść określenie arabeski. Główną melodję, złożoną z dwutonowych motywów ornamentalnych, zachowujących niezmiennie ten sam rytm, ma głos środkowy. Przy stałym rytmie, motywy te pod względem melodycznym zmieniają się tak w interwale, jak i w jego kierunku, nie zmieniając jednak charakteru ornamentalnego.

Jako kompozycja polifoniczna Preludjum to jest okazem tego samego typu, co poprzednie.

Dalszym, niemniej interesującym przykładem tej polifonji chopinowskiej, którą możnaby nazwać „polimelodyką ornamentalną“, jest Nokturn Fis-dur, op. 15/2. Pod koniec części pierwszej (takt 17) zjawia się tu jakby nowy temat, który jest wszakże tylko modyfikacją i odwróceniem tematu pierwszego. Z tego nowego tematu wywodzi się melodyka polifonicznej części środkowej Nokturnu, którą podobnie jak dwa wyżej opisane preludja możnaby również nazwać arabeską[1].

Część środkowa Nokturnu Fis-dur zbliża się do Preludjum C-dur o tyle, że podobnie jak tam sopran i tenor, tak tu sopran i alt imitują się w odległości oktawy, w drobnych, dwutonowych motywach, przyczem imitacja zawarta w sopranie różni się rytmicznie od swego wzoru. Ale że drugi ton imitacji odzywa się równocześnie z drugim tonem wzoru, można tu mówić o imitowaniu się wzajemnem, gdyż granicy ścisłej między wzorem a imitacją poprowadzić niesposób. Ponadto jeszcze alt podaje samodzielne motywy, które dają złudzenie głosu trzeciego, gdy tymczasem wszystkie razem łączą się właściwie w jedną melodję, w której tylko pewne tony odzywają się w podwojeniu oktawowem.

Rozważając cały ten ustęp jako polimelodykę ornamentalną, w znaczeniu powyżej określonem, widzimy, że mamy tu do czynienia z melodją sopranu pierwotnie ornamentalną i z analogiczną melodją altu, przerywaną motywami pozornego głosu trzeciego. I materjał melodyczny, i sposób jego opracowania jest tu najzupełniej podobny do obu poprzednio omówionych preludjów. Mimo polimelodyki i polirytmiki całość kompozycji jest homofoniczna. Leży w tem

[1] Por. Leichtentritt l. c., I, str. 14.

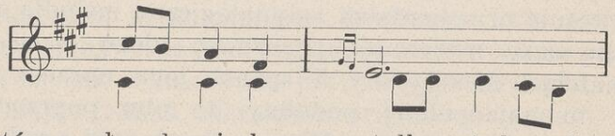
odrębność „polifonji“ Chopina, która jest właśnie taka a nie inna, gdyż wyrosła z ornamentalnej melodji i z natury instrumentu, fortepianu. Złączenie tych dwu czynników zadecydowało o jej charakterze.

Istotne pokrewieństwo wszystkich trzech omówionych tu kompozycyj nie wymaga, jak sądzę, bliższych jeszcze objaśnień.

Jako dalszy przykład tego samego typu wymienić można Mazurek op. 6/4.

Jak już na wstępie zaznaczyłam, nie jest tu celem moim podanie dokładnej i wyczerpującej analizy wszystkich kompozycyj i zwrotów polifonicznych Chopina. Uczynię to w osobnej pracy, poświęconej melodyce chopinowskiej. Tutaj idzie mi tylko o zwrócenie uwagi na zjawiska polifoniczne w muzyce Chopina i o przedstawienie przy pomocy przykładów odrębnego ich charakteru wraz z próbą ich klasyfikacji.

Trzeci typ tych zjawisk najwłaściwiej byłoby, jak już wspomniałam, nazwać „złudzeniami polifonji“. Zjawiska te obserwujemy tylko wtedy, gdy wymaga tego melodja głosu najwyższego, znikają zaś one z chwilą, gdy monodja ta sama sobie wystarcza. Widzimy to na przykładach takich, jak Trio Mazurka op. 17/4:



w którem głos drugi słyszymy tylko wtedy, gdy głos melodji spoczął na tonie dłuższej wartości czasowej. Wówczas ten głos drugi przedłuża końcówkę pierwszego, łącząc się z nim w jedną melodję.

Zjawisk takich znajdziemy bardzo wiele, naprzykład w Nokturnach op. 27/1, 27/2, 55/2 i t. d.

W tworzeniu złudzeń polifonicznych bierze również udział przednutka, np. w Koncercie op. 11 (cz. I, Allegro maestoso (solo), t. 43—44, 47—48 i i.). Jedynie dzięki przednutkom fraza ta ma charakter dwugłosu.

Z opisanych tu trzech typów polifonicznych zjawisk Chopina, właściwie tylko drugi i trzeci, to jest nazwaną tak przeze mnie „polimelodykę ornamentalną“ oraz „złudzenia polifoniczne“ należy brać w rachubę jako czynnik stylistyczny Chopina. W całem bogactwie i różnorodności obserwować je można w szeregu kompozycyj. Wymieniam tu przykładowo, nie wyczerpując wszystkich, jako najbardziej interesujące: Mazurki op. 50/3, 56/1, 56/3, 63/2, Impromptu op. 51, Etjudę op. 10/6. Osobną uwagę warto zwrócić właśnie na etjudy, które do studjum polifonicznej techniki Chopina szerokie dają pole.

Nakoniec wspomnieć jeszcze należy o innych sposobach techniki kontrapunktycznej, jak np. o nucie pedałowej lub ostinato, których zastosowanie nieobce jest Chopinowi. Jako przykład nuty pedałowej wymienić można Polonez As-dur, w którym nuta pedałowa zjawia się wyposażona figuracjami, względnie zwrotami ornamentalnemi[1], jako przykład ostinata — Berceuse op. 57, będącą zarazem szczytem warjacyjnej techniki Chopina.

Reasumując powyższe wywody, przedstawiające w skrócie tak zagadnienie polifonji Chopina, jak

[1] Por. Riemann H., Große Kompositionslehre II, s. 79. Berlin 1903, W. Spemann.

i próbę jego rozwiązania, ustalam jako rezultat pozytywny:

1) stwierdzenie istnienia dwu typów zjawisk polifonicznych w muzyce Chopina, tradycyjnych i indywidualnych,

2) stwierdzenie podrzędnego znaczenia pierwszego typu, a istotnego znaczenia typu drugiego dla stylu Chopina,

3) określenie jakości typu indywidualnego.

Ponadto zaznaczam, że dla pełnego rozwiązania powyższego zagadnienia konieczne jest historyczno-porównawcze jego rozpatrzenie, czego tu rozmyślnie zaniechałam, określając we wstępie zakres i cel moich rozważań, tu przedstawionych.

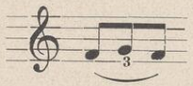
(1929)

O TRIOLI W MAZURKACH CHOPINA

W krytyce Mazurków chopinowskich niejednokrotnie zwracano uwagę na t r i o l ę. W każdej niemal monografji wspominana jest ona jako szczegół c h a r a k t e r y s t y c z n y. Za taki uważa ją naprzykład J. Huneker (*Chopin, der Mensch, der Künstler*, s. 292), wskazując ważną rolę trioli w tańcu. O związku trioli z rytmem punktowanym pisze A. Weissmann (*Chopin*, s. 106). Jako czynnik charakteru rytmicznego mazurków wymienia H. Windakiewiczowa (*Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Chopina*, s. 12) łączenie triolek z dwójkami. Poprzestając na tych cytatach przykładowych, stwierdzić można ogólnie, że krytyka dotychczasowa zadowalała się tylko tem zwróceniem uwagi na triolę, jako zwrot znamienny, nie wchodząc głębiej w jej znaczenie. A przecież intuitywne nawet pojmowanie trioli jako charakterystycznego elementu mazurka chopinowskiego każe przypuszczać, że ten szczegół rytmiczny i melodyczny, w mazurkach tak pospolity, nie może być obojętny dla rozwoju mazurka jako artystycznej formy muzycznej.

Analiza rytmiki i melodyki mazurka chopinowskiego pozwala zaobserwować d w i e zasadnicze f o r m y t r i o l i. Jedna z nich ma melodyczną postać m o r d e n t u g ó r n e g o, druga — postać t o c z k a. A więc:

*

1.  2. 

Przygodnie znajdujące się figuracje w rytmie triolkowym lub rytmizowane w ten sam sposób powtarzanie jednego tonu nie wchodzi w zakres obecnych rozważań. Te bowiem zwroty melodyczno-rytmiczne rzadko tylko pojawiają się w mazurkach chopinowskich, a nadto, co rzecz najważniejsza, nie tworzą żadnych połączeń typowych. Nie mogą przeto być uznane za czynnik stylistyczny, jakim jest niewątpliwie triola w dwu postaciach wyżej przytoczonych, w szczególności triola mordentowa.

Bezwzględna postać rytmiczna i melodyczna trioli mordentowej jest wszędzie jednakowa. Rytmicznie są to prawie zawsze trzy tony wartości ósemki, równające się czasem trwania jednej ćwierci. Wyjątkowo tylko spotyka się podział jednej ósemki na trzy szesnastki. Melodycznie — triola ta równa się mordentowi górnemu, to znaczy jest opisaniem tonu zapomocą jego sekundy górnej; zależnie od warunków harmonicznych jest to sekunda wielka lub mała. Owe cechy bezwzględne, tak melodyczna, jak i rytmiczna, nie rozstrzygają jeszcze wcale o znaczeniu trioli mordentowej jako czynnika stylistycznego. Decydują o tem dopiero związki, w jakie triola ta wchodzi. Natura ich jest dwojakiego rodzaju. Po pierwsze — idzie tu o związki meliczne, powtóre — metryczne. Triola mordentowa łączyć się może z rozmaitym rozwojem melicznym, a także posiadać różne cechy metryczne. Jak okaże się na podstawie analizy przykładów, posiada ona wielką giętkość w przystosowywaniu się do różnych warunków melicznych i metrycznych, w czem leży źródło tak rozmaitości, jak i częstości jej zastosowania.

Rozpatrując rozwój meliczny mazurków, w których występuje triola mordentowa, obserwujemy dwie jego postaci typowe. Z trioli melodja rozwija się w górę lub opada wdół. Warunki metryczne są tu napozór jednakowe. Prawie zawsze bowiem triola wypełnia tu pierwszą część taktu, czyli jest metrycznie akcentowana. Okazuje się jednak, że zależnie od kierunku, w jakim rozwija się dalsza melodja, akcent ten albo utrzymuje się w mocy, albo też zostaje wchłonięty przez silniejszy od niego, dynamiczny akcent frazy. Triola nabiera wówczas charakteru odbitki, mimo że formalnie opatrzona jest akcentem metrycznym.

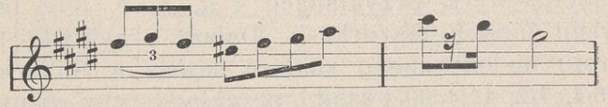
Aby unaocznić tę dwoistość rozwoju melicznego i związaną z nią różnorodność akcentu metrycznego, poddajmy zbadaniu przykłady jednej i drugiej grupy.

I.

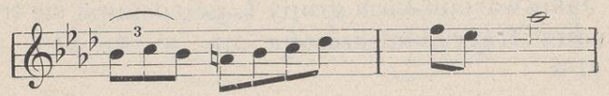
a) op. 6/1



b) op. 6/3

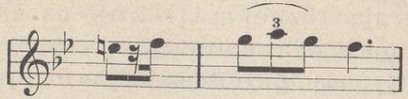


c) op. 50/2

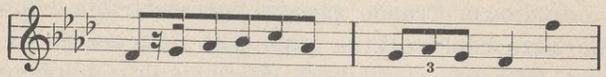


II.

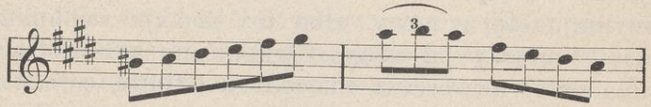
a) op. 7/1



b) op. 7/3



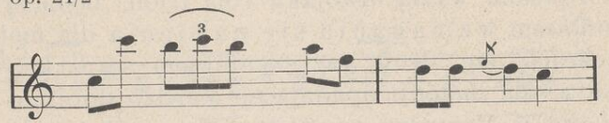
c) op. 50/3



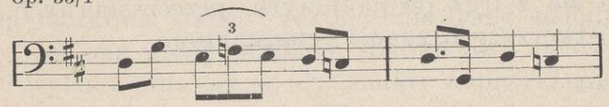
Tak w I, jak i w II grupie przykładów triola ma tę samą postać mordentu górnego i znajduje się na tak zwanej mocnej części taktu. Różnica jednak między jej charakterem w przykładach I *a, b, c* i II *a, b, c* nasuwa się odrazu. W grupie pierwszej triola ma charakter odbitki, będącej impulsem rozwoju całej frazy. W grupie drugiej triola jest punktem szczytowym frazy. W pierwszej łączy się ona z rozwojem melodji, w drugiej — z jej spadkiem. Znamienną przytem jest rzeczą, że linja melodyczna, rozpoczynająca się triolą, rozwija się w postaci niemal identycznej, i to nietylko w zacytowanych przykładach I *a, b, c,* lecz także w wielu innych mazurkach. Dalsze przykłady tego rozwoju melodycznego znaleźć można w Mazurkach op. 6/4, 7/2, 17/4, 50/1 i t. d.; przykłady typu grupy II w op. 17/4, 30/2, 50/1 i w. i.

Jako warjant form grupy I, przedstawia się triola wewnątrz frazy umieszczona, np. w op. 24/2, 33/4 lub 41/3.

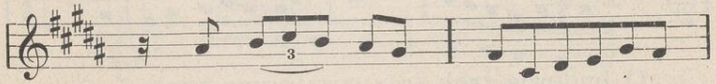
op. 24/2



op. 33/4



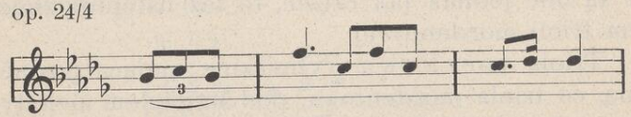
op. 41/3



I tutaj również tworzy ona połączenia typowe. Po linji melodycznej wznoszącej się statecznie w górę, lub po skoku melodycznym również w górę, stanowi triola punkt zwrotny, od którego począwszy melodja zmienia swój kierunek. Triola ma tutaj charakter odbitki, dającej impuls do tej zmiany. W tem połączeniu zajmuje ona stale drugą ćwierć taktu.

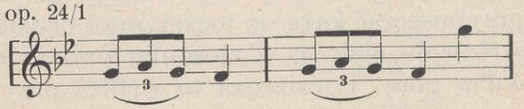
Jako odbitkę o charakterze wyraźnie określonym także i ze względów metrycznych, obserwujemy triolę mordentową na trzeciej ćwierci taktu, poprzedzającą skok melodji; naprzykład:

op. 24/4



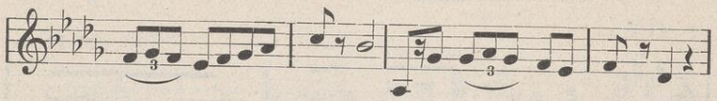
a nadto w motywach dwuczasowych, jak np.:

op. 24/1



Opisana wyżej dwojaka rola trioli, będącej raz czynnikiem wzmagania się napięcia dla melodji wznoszącej się, drugi raz czynnikiem spadku napięcia dla melodji opadającej, bardzo dobitnie wyraża się w Mazurku op. 24/4. Jego część trzecia buduje się z fraz dwutaktowych, przeciwstawnych, parami tworzących zdania czterotaktowe.

op. 24/4



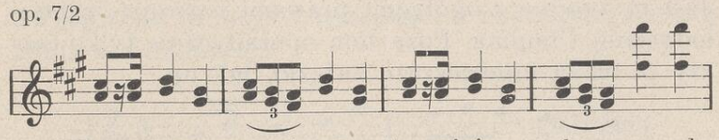
O budowie tych fraz rozstrzyga triola.

Podane tutaj przykłady analityczne tworzą pełny obraz związków, w jakie wchodzi triola mordentowa w Mazurkach Chopina. Nie są to związki przygodne, lecz związki stałe, odznaczające się wielką prawidłowością. A ponieważ ponadto częstość tych związków jest bardzo znaczna, przeto spełnione są warunki, które wystarczają do tego, by uznać triolę mordentową za czynnik stylistyczny mazurków, i to mający znaczenie pierwszorzędne.

Słabszą rolę odgrywa drugi rodzaj trioli, to jest toczek. I ta triola tworzy również pewne stałe związki. Nie są one jednak tak częste, to też ustępują znaczeniem trioli mordentowej.

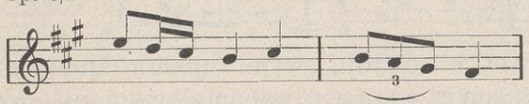
Triola toczkowa, rytmicznie mająca postać tę samą, co triola mordentowa, pod względem melodycznym wykazuje dwie postaci: toczka w górę i toczka wdół skierowanego. Znajomość melodyki Chopina zgóry przypuszczać każe, iż toczek wdół będzie impulsem do rozwoju melodji w kierunku przeciwnym lub do skoku w górę. Potwierdza to analiza przykładów.

op. 7/2

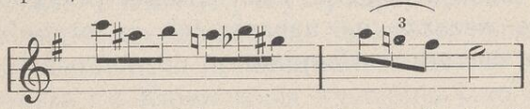


Rzecz prosta, nie ma to miejsca wówczas, gdy triola toczkowa stanowi zakończenie frazy melodycznej: jest ona wtedy punktem spadku linji melodycznej i wyładowania się jej dynamiki; naprzykład:

op. 6/1



op. 17/2



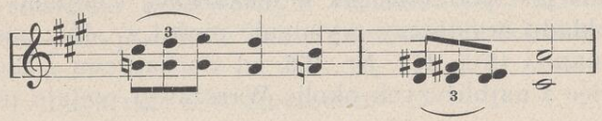
Takie zakończenie fraz częściej pojawia się w mazurkach, niż inne związki trioli toczkowej dolnej. Ma więc ono podobnie jak triola mordentowa również znaczenie elementu stylistycznego, jakkolwiek podrzędne.

Triola toczkowa skierowana w górę daje impuls do skoku lub rozwoju statecznego melodji w kierunku przeciwnym; np.:

op. 6/2

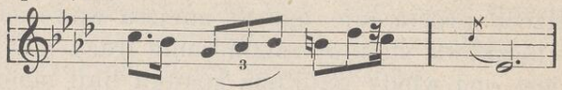


op. 7/2



Jest to zgodne z ogólnemi prawami rozwoju linji melodycznej Chopina. Poza tem sporadycznie tylko tworzy ta triola inne jeszcze związki, jak np.:

op. 17/3



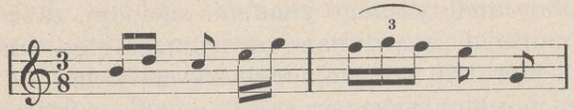
op. 17/4



Zwroty te, w rozwoju swym zupełnie analogiczne, są tylko dalszym wyrazem wspomnianego już, ogólnego prawa rozwoju melodji. Ich charakter przygodny nie pozwala wszakże na uznanie ich za czynnik stylistyczny mazurków Chopina.

Triola, tworząca stałe związki melodyczne, nietylko jest elementem indywidualnego stylu melodyki chopinowskiej; jest ona również jednem z ogniw, bezpośrednio łączących melodykę mazurków z melodyką polskiej p i e ś n i l u d o w e j. Obok harmoniki, rytmiki, tonalności, budowy (na co wielokrotnie już wskazywano) także i melodyka mazurków chopinowskich zawiera pierwiastki muzyki ludowej, wśród których jako bardzo charakterystyczny szczegół wskazać można właśnie triolę w obu jej formach zasadniczych. Słyszy się ją w pieśniach weselnych i pasterskich, a zwłaszcza w tańcach, przyczem jej rola melodyczna i rytmiczna jest podobna, jak w mazurkach Chopina. Dla przykładu wystarczy wymienić pieśni z „*Mazowsza*“ Kolberga (tom II). Nr. 468, od Sochaczewa i Błonia (a więc z najbliższych okolic Warszawy) podaje pieśń

„*Wszystkieś ta moje dziewcyny*“, z charakterystyczną triolą mordentową:



Pieśń pasterska od Wiskitek (nr. 491) pozwala znów obserwować obie triole toczkowe, dolną i górną, w zespoleniu ich w jednej frazie:



Cytowanie większej liczby pieśni ludowych, uzasadniających wyrażone powyżej zapatrywanie, nie wydaje mi się rzeczą konieczną. Na każdej niemal stronicy uwzględnionych tu porównawczo zbiorów melodyj z Mazowsza i z Kujaw triola występuje jako czynnik melodyki i rytmiki w sensie podobnym, jak w mazurkach Chopina, świadcząc o najściślejszym ich związku z muzyką ludową.

Nakoniec należy poświęcić uwagę trioli mordentowej jako jednemu z elementów ornamentyki Chopina. Triola ta bowiem, melodycznie równająca się mordentowi górnemu, wykazuje w związkach swych, w jakich obserwujemy ją w linji melodycznej Chopina, najściślejsze pokrewieństwo z tym ornamentem, oznaczanym przez kompozytora bądź znakiem konwencjonalnym, bądź wypisywanym drobnemi nutami. Jak to przedstawiłam w mojej „*Melodyce Chopina*“ [1], w rozdziale poświęconym ornamentyce, m o r d e n t (s. 54—66) podobnie jak i inne ozdobniki chopinow-

[1] Lwów 1930, K. S. Jakubowski.

skie, ma nietylko znaczenie zdobnicze, lecz jest także, i to niemal zawsze istotnem tworzywem melodji. Na podstawie analitycznego zbadania melodyj, zawierających mordent, wyróżniłam następujące jego funkcje:

1. mordent zastępuje odbitkę motywu,
2. mordent wzbogaca odbitkę motywu i jest czynnikiem jego rozwoju,
3. mordent jest czynnikiem energetycznym w motywach, zawierających *a)* pauzę, *b)* skok o większy interwał, *c)* i pauzę, i skok o większy interwał równocześnie,
4. mordent wzmacnia akcent dynamiczny frazy, profilując jej punkt szczytowy,
5. w sekwencji motywów mordent zaznacza ich początek,
6. w warjacji motywów, zawierających przednutkę, mordent wchodzi w jej miejsce, stając się w ten sposób czynnikiem stopniowania napięcia melodycznego,
7. mordent jest wogóle czynnikiem warjacji motywów.

Wszystkie te funkcje, tak istotne dla rozwoju i architektoniki melodji, spełnia również triola mordentowa w związkach, powyżej opisanych. Jeśli więc do trioli mordentowej dołączylibyśmy jeszcze i mordent, w mazurkach pospolity, to wówczas znaczenie trioli, jako elementu stylistyki mazurków Chopina, jeszcze większej nabiera mocy. Nietylko bowiem mordent powtarza się w tych samych związkach melodycznych, co triola, lecz także triola pełni te same funkcje, co mordent.

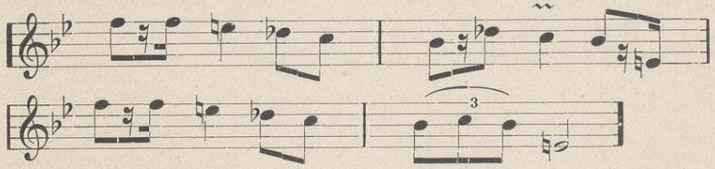
Odpowiedność mordentu, jako ornamentu, i trioli, jako zwrotu ornamentalnego, jest w mazurkach Chopina niemal doskonała. Prawie zawsze mordent możnaby zapisać jako triolę, i naodwrót. Wyjątkowo tylko różnią się one między sobą rytmiką. Dystynkcje są tu bardzo subtelne, niemniej widoczne. A jeśli notacja wydań dzieł Chopina zgodną jest w tych wypadkach z autografem kompozytora, to przypuszczać można, że zróżnicowanie pisowni było świadomą intencją Chopina, czyli, że zaznaczenie różnicy między triolą a mordentem było jego zamierzeniem.

Przykładem wspomnianej różnicy rytmicznej między mordentem a triolą jest trzeci temat (trio) Mazurka op. 7/1. Trio to ma ścisłą budowę okresową:

$8 = 4 + 4 = (2 + 2) + (2 + 2)$ albo $(a + a') + (a + a'')$

Fraza *a*, czterokrotnie powtórzona, w pierwszem i trzeciem powtórzeniu identyczna, w drugiem i czwartem, będąc zakończeniem zdania czterotaktowego, jest nieznacznie zmodyfikowana w końcówce. To drugie i czwarte jej powtórzenie zawiera w sobie właśnie triolę, w przeciwieństwie do pierwszego i trzeciego, opatrzonych mordentem.

op. 7/1



Porównanie mordentu z triolą wykazuje, że mordent jest tu czynnikiem rozwoju, triola natomiast łączy się ze spadkiem dynamiki melodycznej. Możnaby w tym wypadku zastąpić mordent triolą: pełniłaby ona wówczas tę samą funkcję co on, funkcję energetyczną.

Naodwrót jednak mordent nie mógłby wejść w takcie czwartym w miejsce trioli: sprzeciwiałby się temu jego charakter rytmiczny. Rzecz ta staje się bezpośrednio oczywistą, gdy wsłuchamy się w wewnętrzny rozwój frazy melodycznej. Środkiem zaś do wyraźnego ujęcia wspomnianej różnicy może być tylko eksperymentalne dokonanie zamiany mordentu na triolę, i naodwrót.

Tego rodzaju różnice między triolą a mordentem są jednak w Mazurkach Chopina zjawiskiem wyjątkowem; pojawiają się tylko sporadycznie. W zasadzie te dwa zwroty można zidentyfikować. Wskutek tego liczebność charakterystycznych związków trioli wydatnie się powiększa, a wraz z tem wzrasta w stosunku prostym znaczenie trioli jako czynnika stylistycznego Mazurków Chopina.

(1930)

WARJACJE I TECHNIKA WARJACYJNA CHOPINA

Warjacje Chopina op. 2 na temat z „Don Juana“ Mozarta, *„Là ci darem la mano“*, wydane w r. 1830, powitał Robert Schumann w swej słynnej krytyce, ogłoszonej w r. 1831 w „Allgemeine Musikalische Zeitung“ w Lipsku, następującemi słowy:

„Dzieło Nr. 2. — Niedawno Euzebjusz wszedł cicho do pokoju. Znasz ten ironiczny uśmiech na jego bladem obliczu, uśmiech, którym stara się wzbudzić zaciekawienie. Siedziałem z Florestanem przy fortepianie. Florestan, jak wiesz, jest jednym z tych rzadkich muzyków, którzy jakgdyby przeczuwali wszelką muzykę przyszłą, nową, niezwykłą. Ale i jego czekała dziś niespodzianka. Ze słowami: *„Uchylcie czoła, panowie, oto genjusz“*, położył Euzebjusz przed nami jakąś kompozycję. Tytułu nie wolno było nam oglądać.

Bezmyślnie zacząłem kartkować zeszyt z nutami. To niezupełnie świadome używanie muzyki bez tonów ma w sobie coś czarownego. Poza tem, zdaje mi się, że każdy kompozytor ma i dla oczu odmienne, swoiste ukształtowanie nut: Beethoven wygląda na papierze inaczej, niż Mozart, podobnie jak różni się proza Jean Paul'a od prozy Goethego. Tu jednak wydało mi się, jakgdyby patrzyły na mnie w osobliwy sposób same obce oczy: oczy kwiatów, oczy bazyliszków, oczy pawie i oczy dziewczęce. W niektórych miejscach stawało się jaśniej. Wydawało mi się, że wśród splotu setki akordów widzę Mozarta *„Là ci darem la mano“*. Zdawało mi się, że Leporello do mnie się uśmiecha i że przemknął przedemną Don Juan w białym płaszczu.

„A teraz zagraj“ odezwał się Florestan. Euzebjusz zgodził się. Wsunięci w niszę okienną, słuchaliśmy.

Euzebjusz grał jakby w natchnieniu i wyczarowywał przed nami niezliczone postaci najbardziej żywego życia. Było to tak,

jakby uniesienie tej chwili podnosiło także i palce ponad miarę ich zwykłej sprawności. Oczywiście, całe uznanie Florestana, nie mówiąc już o jego błogim uśmiechu, wyraziło się w słowach, że mogłyby to być warjacje Beethovena lub Schuberta, gdyby byli oni wirtuozami fortepianowymi. Gdy jednak spojrzał na kartę tytułową i przeczytał:

„Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte par Frédéric Chopin, Oeuvre 2“

i gdy obaj ze zdumieniem wykrzyknęliśmy: „dzieło drugie“, i kiedy policzki nam pałały z niezwykłego podziwu, i gdy nic już nie można było zrozumieć wśród okrzyków: „tak, nareszcie znowu coś rozsądnego — Chopin — nigdy tego nazwiska nie słyszałem — kto to może być? — w każdym razie to jest genjusz! — czyż nie śmieje się tam Zerlina albo Leporello?“ — wtedy powstała scena, której opisać nie mogę.

Rozgrzani winem, Chopinem i rozmową, poszliśmy do Mistrza Raro, który śmiał się z nas i nie okazywał wcale zainteresowania dla „dzieła drugiego“. — „Znam ja już was i ten wasz nowomodny entuzjazm“ — powiedział — „no, ale pokażcie mi tego Chopina“. Obiecaliśmy uczynić to nazajutrz. Euzebjusz wkrótce się pożegnał, ja natomiast zostałem jeszcze chwilę u Mistrza Raro. Florestan, który od pewnego czasu nie ma mieszkania, pobiegł przez jasną od światła księżycowego ulicę do mojego domu. O północy zastałem go leżącego na kanapie z zamkniętemi oczyma.

„Warjacje Chopina“ — zaczął jakgdyby we śnie — „wciąż mi jeszcze nie schodzą z myśli. Zapewne, całość jest dramatyczna i dostatecznie chopinowska. Ale wstęp, jakkolwiek w sobie zamknięty — (czy przypominasz sobie skoki tercjowe Leporella?) — nie zdaje mi się, by łączył się należycie z całością. Temat — dlaczego napisał go w B-dur? — warjacje, ustęp końcowy i Adagio — to oczywiście jest już coś, tu z każdego taktu wygląda genjusz. Naturalnie, mój kochany Juljuszu, Don Juan, Zerlina, Leporello i Masetto, to są postaci, które mówią. Odpowiedź Zerliny w temacie dość wyraźnie nacechowana jest jej miłością. Pierwszą warjację możnaby nazwać nieco wytworną i kokieteryjną: grand hiszpański droczy się tam w sposób bardzo miły z wiejską dziewczyną. Jeszcze wyraźniej widać to

w drugiej warjacji, która wyraża już większą poufałość, jest bardziej komiczna i przekorna, tak jakgdyby goniła się para zakochanych i śmiała się przytem więcej, niż zazwyczaj. Ale jakżeż zmienia się wszystko w warjacji trzeciej! Jest w niej tylko światło księżyca i urok czarodziejski; Masetto stoi wprawdzie opodal i klnie dość wyraźnie, ale Don Juanowi to nie przeszkadza. — A czwarta warjacja? Co ty o niej myślisz? (Euzebjusz zagrał ją zupełnie czysto.) Czyż nie jest odważna i zuchwała, czyż nie porywa wprost człowieka, chociaż Adagio (wydaje mi się rzeczą naturalną, że Chopin każe pierwszą część powtórzyć) jest w b-moll? Nic nie mogłoby być od niego lepsze, gdyż moralnie zwraca ono uwagę Don Juana na jego poczynania. Jest to wprawdzie złe, ale i piękne, że Leporello z za krzaków podsłuchuje, że śmieje się i drwi, że klarnety i oboje czarodziejsko nęcą, i że rozkwitłe B-dur oznacza pierwszy pocałunek miłosny. Ale to wszystko jest niczem wobec ostatniego ustępu warjacyj — czy masz jeszcze wino, Juljuszu? — on jest całkowitem finale mozartowskiem. Same wyskakujące korki szampana, dźwięczące butelki — wśród tego głos Leporella, a potem uwodzące, pomykające duchy, uciekający Don Juan — i wreszcie zakończenie, które naprawdę uspokaja i rzeczywiście kończy“.

Nakoniec powiedział Florestan, że tylko w Szwajcarji doznał podobnego uczucia, jak w tem zakończeniu warjacyj. Gdy w dzień pogodny słońce wieczorne wznosi się coraz wyżej i wyżej, aż na szczyty najwyższe, i gdy wreszcie ostatni promień jego znika, wówczas nadchodzi chwila, w której zdaje się, jakoby białe olbrzymy alpejskie oczy do snu zamykały. Czuje się, iż widziało się niebiańskie zjawisko.

„Ale teraz ty, Juljuszu, zbudź się do nowych snów, i — śpij!“

„Kochany Florestanie“ — odpowiedziałem — „te uczucia twoje może zasługują na pochwałę, chociaż są nieco subjektywne. Ale bez względu na to, jakie zamiary przejmować musi Chopin od swego genjusza, schylam głowę przed takim genjuszem, przed takiemi dążeniami, przed takiem mistrzostwem“.

Na tem zasnęliśmy. — Juljusz.“ [1]

---

[1] Podpis *„Juljusz“* ma oznaczać przyjaciela Schumanna, Juljusza Knorra, który po raz pierwszy grał publicznie Warja-

Ta poetycka krytyka pierwszego dzieła warjacyjnego Chopina, krytyka, która była pierwszem uznaniem publicznem Chopina-kompozytora przez opinję zagraniczną za genjusza, i dziś jeszcze, po stu latach, nie straciła swej wartości, chociaż forma jej, nawskróś romantyczna, wydać się nam może zbyt przesadną i egzaltowaną. Wiadomo, że nawet i Chopin sam miał zastrzeżenia przeciwko temu, by warjacyj jego nie uważać za jakieś „fantastyczne tableau“ [1], bo są to zwyczajne „warjacje, jak każde inne“. Jeśli jednak w całości krytykę tę tutaj przytaczam, to czynię tak tylko dlatego, aby przypomnieć, że pierwszem, ogłoszonem w druku dziełem Chopina, które zyskało ocenę dzieła genjalnego, były właśnie warjacje.

Z punktu widzenia historycznego, jest to rzeczą zupełnie naturalną, że młodzieńcza twórczość Chopina wyraz swój znajdowała w formie warjacyjnej. Przyczyny tego faktu tkwiły nietylko w tradycji wy-

cje op. 2 Chopina w Lipsku, 27/X 1831. (Chopin wykonywał je już wcześniej w Wiedniu, 11/VIII 1829). Urojone postaci: Florestana, Euzebjusza i Mistrza Raro, znane nietylko z literackiej, lecz także i z muzycznej twórczości Schumanna (np. z *Karnawału*) tutaj po raz pierwszy występują. *„Florestan“* i *„Euzebjusz“* oznaczają dwie różne strony charakteru Schumanna; *Mistrz Raro* symbolizuje Fr. Wiecka, nauczyciela Schumanna i ojca jego żony Klary. (R. Schumann, Gesammelte Schriften, herausgeg. v. Martin Kreisig. 2 tomy. Leipzig 1914, Breitkopf & Härtel).

[1] List Chopina do T. Woyciechowskiego z 12 grudnia 1831 r.; por. Bronarski L., Stosunek Schumanna do twórczości Chopina (Warszawa 1929; Kwartalnik Muzyczny 3, 4); Wójcik-Keuprulian B., Melodyka Chopina, s. 274 (Lwów 1930, K. S. Jakubowski) i Binental L., Chopin, s. 13 (Warszawa 1930, W. Łazarski).

chowania muzycznego, opartego na wzorach klasyków tej formy: jeszcze silniejszym był tu może wpływ współczesności. Talent Chopina rozwijał się i dorastał w czasach, gdy powstawał nowy, nieznany poprzednim epokom typ muzyka-wykonawcy, wirtuoza. Żądano od niego także i sprawności kompozytorskiej, przedewszystkiem sztuki improwizowania. Owa dorywcza, improwizatorska twórczość zaś obierała formę warjacji. Była to poprostu moda ówczesna; nie dziw więc, że i Chopin zrazu jej ulegał. Nie hołdował jej wszakże zbyt gorąco, to też dzieła warjacyjne stanowią znikomy procent w jego dorobku twórczym. Natomiast technika warjacyjna jest jednym z jego najbardziej znamiennych środków kompozytorskich. Rzecz przytem charakterystyczna, że indywidualne sposoby warjacyjne, osobistemu stylowi Chopina właściwie, przejawiają się wyraźniej w kompozycjach, nie noszących oficjalnego tytułu warjacyj. Właściwe zaś warjacje wieloma więzami związane są jeszcze z praktyką tradycyjną. Są to trzy dzieła warjacyjne, mianowicie wspomniane *Warjacje op. 2* na temat *„Là ci darem la mano“*, *Warjacje op. 12* na temat *„Je vends des scapulaires“* z opery komicznej „Ludovic“ Hérold'a-Halévy'ego i pośmiertnie wydane *Warjacje na temat szwajcarskiej (niemieckiej) pieśni ludowej* [1].

[1] O warjacjach Chopina piszą wszyscy niemal autorowie monografij; z najważniejszych dzieł wspomnieć należy następujące: Niecks F., Chopin I, s. 55, 119—121, II, s. 242, Jachimecki Z., Chopin s. 133—135, Opieński H., Chopin s. 25, 137, Leichtentritt H., Chopin s. 31, 58, Ganche E., Chopin s. 100 i n.

Z trzech dzieł warjacyjnych Chopina najwcześniejszem są Warjacje na temat pieśni ludowej szwajcarskiej (napisane prawdopodobnie w r. 1824); Warjacje op. 2 powstały w r. 1828, zaś Warjacje op. 12 w r. 1833. Jako wspólną cechę tych dzieł wymienić należy swobodną introdukcję (wstęp). Już ona jest wyrazem samodzielnego odnoszenia się kompozytora do przekazanej tradycją artystyczną formy warjacji. Jeśli bowiem sięgniemy do porównania, biorąc pod uwagę najznamienitsze dzieła warjacyjne w literaturze fortepianowej przed Chopinem, a więc warjacje Mozarta i Beethovena, to wszędzie — zgodnie z tradycją poprzednich stuleci — znajdziemy na początku temat. Beethoven wprawdzie w praktyce tej czyni wyłom, wprowadzając np. w Warjacjach op. 35 temat stopniowo. W tym względzie jednak nie służył Chopinowi wzorem. Beethoven w Warjacjach op. 35 podaje naprzód głos basowy tematu, opracowuje go kontrapunktycznie na dwa, trzy i cztery głosy, a następnie wprowadza temat w jego harmonicznej postaci. Chopin natomiast we wszystkich trzech introdukcjach do swych dzieł warjacyjnych zużytkowuje jedynie fragmenty tematu, jego harmoniką, rytmiką i charakterystycznemi motywami melodycznemi, przygotowując wejście tematu w postaci pełnej i czystej. Wyobraźnia twórcza kompozytora zostaje pobudzona do aktywności jednym znamiennym szczegółem. Stąd w dziełach Chopina, i wogóle w dziełach epoki romantycznej, widoczna jest skłonność do symbolizowania, do unikania powiedzenia wprost i w całości tego, co sugerować można jednym takim szczegółem. Nietrudno stwierdzić tę cechę już i w Warjacjach na temat szwajcarskiej pieśni ludowej.

Introdukcja do Warjacyj na temat szwajcarski posiada charakter młodzieńczych utworów Chopina, ujawniający się przedewszystkiem w elemencie wirtuozowskim, który tu na plan pierwszy występuje. W dziełach późniejszych, pierwiastek wirtuozowski, a więc zwroty ornamentalne, figuracje, wstępują w służbę tektoniki utworu, są integralnie z nim zrośnięte, jak to już szczegółowo w innem miejscu przedstawiłam[1]. Tutaj, w Warjacjach na temat szwajcarski, biegniki ornamentalne i figuracje są celem same w sobie, wypełniają całą niemal kompozycję czternastotaktowej introdukcji.

Z tematem warjacji łączy ową introdukcję tonacja i miara taktu. Nie rozstrzygają one jednak wcale o związku integralnym introdukcji z tematem i jego warjacjami. Elementem decydującym o tym związku jest fragment melodyczny tematu — motyw tercji (względnie kwarty) opadający — który stanowi końcówkę dwu pierwszych dwutaktowych fraz introdukcji, a nadto w ornamentalnem wyposażeniu, pięciokrotnie powtórzony, jest zakończeniem całej introdukcji. Motyw ten jest w temacie punktem szczytowym melodji. Jako taki występuje tam na plan pierwszy, narzuca się uchu. Zapowiedź jego w introdukcji utrzymuje więc doskonale jej związek z tematem. Ponadto, rytmicznym i harmonicznym czynnikiem tego związku jest powtarzany pod koniec introdukcji w basie ton *H*, który również i w temacie ma znaczenie harmonicznej i rytmicznej podstawy.

Wyodrębnione powyżej czynniki związku introdukcji z tematem i całością dzieła warjacyjnego nie

[1] Wójcik-Keuprulian B., Melodyka Chopina.

występują wszakże bardzo wyraźnie. Ukryte w biegnikach ornamentalnych i figuracjach, jakgdyby podświadomie zastosowane, wykryć się dają dopiero przy analitycznem wniknięciu w istotę introdukcji i tematu wraz z warjacjami, oraz wzajemnego ich do siebie stosunku. Przy powierzchownej tylko znajomości tego młodzieńczego dzieła warjacyjnego introdukcja przedstawia się jako przygrywka, będąca rozwiniętą kadencją modulującą od tonacji zasadniczej E-dur do jej dominanty, poprzez szereg tonacyj pokrewnych kwintowo lub tercjowo, w progresji posługująca się biegnikami ornamentalno-gamowemi. Czy jednak sama tylko harmonika mogłaby być wystarczającym elementem, który rozstrzygałby o związku introdukcji z tematem? Niewątpliwie, zastosowanie tonacji E-dur wraz z kręgiem najbliżej z nią spokrewnionych tonacyj stwarza — mówiąc przenośnią — atmosferę, w której oczekuje się tematu również w tonacji E-dur. Nie mógłby jednak być nim jakikolwiek temat, byle tylko tonację tę zachowujący. Wspomniane elementy melodyczne, charakterystyczny motyw opadający, zwłaszcza dzięki powtórzeniu na końcu introdukcji, z konieczności wiedzie do tematu warjacji, umacniając związek przygrywki z tym właśnie tematem.

Trudno byłoby rozstrzygnąć kwestję, sięgającą wgłąb zagadnień twórczości muzycznej, czy owe wyżej wskazane związki introdukcji z tematem, ledwie tylko się zaznaczające, są wynikiem świadomej woli twórczej kompozytora, czy też źródło swe mają w podświadomych procesach twórczych. Ich charakter przemawiałby raczej za drugiem przypuszczeniem. Staje się ono bardziej prawdopodobne, gdy z introdukcją

do Warjacyj na temat szwajcarskiej pieśni ludowej zestawimy introdukcje do Warjacyj op. 2 i 12. I w jednej i w drugiej znalazły zastosowanie już nie motywiczne fragmenty tematu, lecz całe jego frazy. W szczególności introdukcja do Warjacyj op. 2 zawiera wielokrotne powtórzenie przez orkiestrę początku tematu, lub tylko charakterystycznego rytmu punktowanego. Niemniej i w partji fortepianowej, jakkolwiek w niektórych ustępach rozwija się ona samodzielnie, niezależnie od tematu warjacyj, odzywa się ów rytm charakterystyczny, co więcej — rozwija się pod koniec introdukcji prawie że warjacja tematu. I jakkolwiek ornamentalny i figuratywny, wybitnie wirtuozowski charakter partji fortepianowej, i w tej introdukcji wybija się na plan pierwszy, to jednak odzywający się rytm tematu jest jakby ustawicznem przypominaniem ścisłego związku introdukcji z tematem i z całem dziełem warjacyjnem. Tutaj już, zdaje się, można zaryzykować twierdzenie, że w introdukcji tej jest świadomy wyraz woli twórczej kompozytora, który, mimo całej swobody rozwoju ornamentalnej i figuratywnej partji solowej fortepianu, nie chciał zatracić związku introdukcji z tematem i dziełem warjacyjnem, lecz przeciwnie, pragnął charakterystycznym a wielokrotnie powtarzanym rytmem tematu związek ten podkreślić i utrzymać. Istotnie też jest on tak silny, że wejście tematu po introdukcji jest zupełnie naturalne, dostatecznie przygotowane i artystycznie uzasadnione. To też dziwną wydaje się uwaga Schumanna, jakoby wstęp nie łączył się należycie z całością. Być może, iż niezwykłość tej tak samodzielnej a wirtuozowsko-błyskotliwej introdukcji była dla sądu tego podstawą.

Jako introdukcja do dzieła warjacyjnego najdoskonalej skomponowana jest introdukcja do Warjacyj op. 2. W introdukcji do Warjacyj op. 12, poza jednorazowem podaniem charakterystycznej rytmicznie pierwszej frazy tematu, rozwój jest zupełnie swobodny, melodyka samodzielna, zbliżona do melodyki nokturnów, pierwiastek ornamentalny i figuratywny bardzo obfity. Jak obie poprzednio omówione, tak i ta introdukcja, zachowując tonację tematu, kończy się jej dominantą, po której temat rozpoczyna swoją toniką. Ten szczegół harmoniczny, znamionujący według poglądów harmoniki tonalnej niesamodzielność introdukcji, jej charakter wstępu do tematu, jest formalnym łącznikiem między introdukcją a dziełem warjacyjnem.

Jeżeli warjację uznamy za odmianę tematu, powstającą głównie dzięki melodycznym i rytmicznym przemianom, to trzeba będzie stwierdzić, że introdukcje do warjacyj chopinowskich te cechy warjacji w sobie zawierają, w czem również zaznacza się ich ścisły związek z tematem i całem dziełem warjacyjnem. Brak im wszakże bardzo istotnej cechy warjacji, t. j. związania jej z formą tematu. Zazwyczaj bowiem warjacja, rozluźniając kontur melodyczny tematu i jego rytmikę, odbiegając choćby i najdalej od pierwotnej postaci tematu, formę jego zachowuje, ciąży ku niej jako do swego ogniska. I podczas gdy warjacyjne odmiany tematu tworzą się wskutek odśrodkowego działania sił melodycznych czy rytmicznych, potencjalnie w temacie zawartych, to forma jego przedstawia się jako siła dośrodkowa, ściągająca do tematu warjację, najbardziej nawet w rytmicznym i melodycznym konturze swoim od tematu odległą.

W podobny sposób ujmuje istotę warjacji H. Mersmann[1], uważając zasadę warjacji za symbol formy sił dośrodkowych, i podkreślając jako naczelną ideę formy warjacji, prawo „jedności w rozmaitości“, sformułowane w estetyce przez T. Lipps'a[2].

Introdukcje do Warjacyj Chopina w rozwoju formalnym wyłamują się od zależności od tematu. Podobnie, formalnego związku z tematem nie zachowują i warjacje ostatnie, finale. W Warjacjach na temat szwajcarskiej pieśni ludowej finale jest walcem, w Warjacjach op. 2 — polonezem, w op. 12 — scherzem. W każdym wypadku przedstawia się więc finale jako forma od formy tematu niezależna.

W młodzieńczych Warjacjach na temat szwajcarski sposoby warjacyjnego opracowania tematu nie posiadają jeszcze indywidualnych cech stylistycznych. Rozwiązanie linji melodycznej tematu na triole, opisujące zapomocą zamiennych (lub ich tonów oktawowych) harmoniczny kontur melodji (warj. I), akordowe wyposażenie melodji z wyzyskaniem kontrastu rejestrów głosowych (warj. II), figuracja basu, towarzysząca melodji tematu (warj. III) lub polifoniczne opracowanie (warj. IV) — wszystko to są sposoby stereotypowe opisywania tematu, zaczerpnięte z arsenału dobrze wypróbowanej tradycji artystycznej. Posługują się niemi obficie także i dwa pozostałe dzieła warjacyjne, op. 2 i 12. Znów więc znajdziemy

[1] Angewandte Musikaesthetik s. 438 i n. (M. Hesse, Berlin 1926). [2] Grundlegung der Aesthetik t. I s. 34 i n. (L. Voss, Hamburg & Leipzig 1903).

w op. 2 figurację w triolach w głosie środkowym, towarzyszącą tematowi w głosie górnym (warj. I), opisanie tonów melodji zapomocą zamiennych i przejściowych, z zastosowaniem repetycji tonów (warj. II), figurację w basie, towarzyszącą zmienionemu rytmicznie tematowi w głosie górnym (warj. III), akordowo-figuratywne opracowanie tematu (warj. IV), a w op. 12 opisanie interwałów melodji zapomocą zwrotu ornamentalnego (warj. I) lub charakterystycznych rytmicznie motywów (warj. II). W tych dwu dziełach wszakże zjawiają się już nowe, dla stylu Chopina znamienne sposoby warjacyjnego opracowania tematu.

W op. 2 warjacja V nietylko tonacją mollową przeciwstawia się tematowi i wszystkim innym warjacjom. Charakterem swoim zbliża się ona do omówionej już poprzednio introdukcji. Zależność formalna od tego tematu została w niej przezwyciężona. Poza tem także i pod względem rytmicznym i melodycznym odbiega ona od tematu, wskutek czego staje się swobodną, charakterystyczną warjacją, w przeciwieństwie do innych, z tematem ściśle związanych. Nie jest ona tylko odmianą tematu. Jest wyrazem owej, wspomnianej już odrębności twórczej, zdolnej tworzyć nowe formy pod impulsem jednej jakiejś idei muzycznej, zawartej w danym temacie.

Z tego krótkiego opisu warjacyj Chopina widać już, że wyróżnić się dadzą wśród nich oba typy warjacji, w historji i teorji muzycznej oddawna znane, a mianowicie t. zw. warjacja ścisła albo klasyczna (ornamentalna) i warjacja swobodna albo romantyczna (charakterystyczna).

Warjacja, jako forma muzyczna, nie doczekała się dotąd opracowania historycznego w formie monografji. Osobne rozdziały, jej poświęcone, znajdziemy w każdej nauce kompozycji i nauce o formach muzycznych; także ogólne historje muzyki i monografje poszczególnych mistrzów warjacji zawierają sporo uwag, odnoszących się do tej formy. Z natury rzeczy musiała zająć się warjacją także i estetyka muzyczna. W ostatnim dopiero czasie zauważyć można ogólne ożywienie się zainteresowania formą warjacji, zwłaszcza w nauce niemieckiej [1]. Ze względu na sztukę Chopina najważniejszą wśród ostatnich prac z tej dziedziny jest rozprawa M. Friedlanda, poświęcona zbadaniu stylistycznych cech warjacji w okresie romantyki.

Jak wyżej już zaznaczyłam, warjacja stanowi znikomy procent dzieł Chopina. Do wymienionych trzech dzieł warjacyjnych dołączyć możnaby jeszcze *Fantazję op. 13,* w której wszystkie trzy tematy, piosenka: *Już miesiąc zeszedł,* kujawiak: *Jedzie Jasio od Torunia,* i temat Kurpińskiego, opracowane zostały warjacyjnie. Fantazja ta, swobodnie używając środków warjacyjnych, stosowanych w oficjalnych dziełach warjacyjnych, stoi na pograniczu dwu różnych zagadnień, jakie w zakresie warjacji nasuwają dzieła Chopina, t. j. zagadnienia formy warjacji i techniki warjacyjnej. To drugie jest bez porównania ważniejsze w naszym przypadku i pozwala na obserwowanie szczegółów, które dla osobistego stylu

[1] Por. Friedland M., Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik, s. 85 (Leipzig 1930, Breitkopf & Härtel).

Chopina są niezmiernie charakterystyczne, i jemu tylko właściwe.

Na zagadnienie techniki warjacyjnej w dziełach Chopina naprowadziło mnie badanie jego melodyki; w pracy mej, temu tematowi poświęconej, poruszyłam też w kilku miejscach sprawę techniki warjacyjnej [1]. Tym luźnie rozsianym uwagom brak wszakże syntetycznego ujęcia. Nie było ono wówczas moim celem, to też poprzestałam tylko na wskazaniu zagadnienia techniki warjacyjnej, podobnie jak szeregu innych zagadnień, czekających w przyszłości swego rozwiązania.

Mówiąc o technice warjacyjnej Chopina, mam na myśli te wszystkie sposoby i środki, które z pomysłu muzycznego wyzwalają ukryte w nim siły i prowadzą do powstania form, w których pomysł pierwotny przybiera coraz to inną, ale zawsze poznawalną postać. Najbardziej typowym i powszechnie znanym przykładem takiej formy rozwojowej jest *Berceuse* op. 57 Chopina. Przez związanie swoje z basem stałym łączy się ona jednak bardzo ściśle z praktyką tradycyjną, z formą passacaille i chaconne. Od tradycji natomiast niezależne są takie kompozycje Chopina, jak Nokturny op. 9, op. 15/2, op. 27/2, Impromptu op. 36, niektóre Preludja i Etjudy, Mazurek op. 17/4, Ballada op. 52 i bardzo wiele innych kompozycyj, jużto w całości, jużto fragmentarycznie rozwijających się dzięki środkom warjacyjnym.

Badając w swoim czasie szczegółowo rolę ornamentu w melodyce Chopina, wyróżniłam wśród szeregu innych funkcyj ozdobnika, także jego znaczenie jako czynnika warjacji [1]. Wszędzie też, gdzie w kompozycjach Chopina obserwujemy warjacje czyto motywów, czy fraz, czy nawet całych okresów, spotykamy się z wyzyskaniem ornamentu jako czynnika energetycznego. Dzięki niemu wyzwalają się z pierwotnych postaci melodycznych formy pochodne, nowe, najściślej wszakże z macierzystemi formami związane, poznawalne. Stwierdzić to nietrudno na przykładzie którejkolwiek z wymienionych wyżej kompozycyj.

Muzyka, rządząc się swemi prawami, różnemi od praw, obowiązujących w innych sztukach, stwarza też odrębne środki konstrukcji, odrębne zasady rozwoju formalnego. Jedną z zasad tego rodzaju jest powtarzanie. W jego stosowaniu wyraża się całkowita odrębność muzyki w porównaniu z innemi sztukami, zwłaszcza z poezją i sztukami plastycznemi. W poezji wprawdzie bywa czasem stosowane powtarzanie jako środek wzmagający dynamikę, w czem tkwi pewna analogja do muzyki, lecz zazwyczaj występuje ono w postaci refrenu, a więc właściwie poza ramami konstrukcji dzieła. W malarstwie ogranicza się zastosowanie powtarzania do dziedziny ornamentalno-zdobniczej. W muzyce natomiast użycie powtarzania jako środka konstruktywnego jest niemal powszechne. Oczywiście, w badaniu historycznem i etnofonicznem tej zasady konstrukcji okazałoby się, że niezawsze i niewszędzie miała ona i ma znaczenie równie silne i ważne. W odniesieniu wszakże do momentu historycznego, który tutaj nas zajmuje

[1] Por. Wójcik-Keuprulian B., Melodyka Chopina, Skorowidz rzeczowy II, *s. v.*: ornament, ornamentalna melodja.

[1] l. c. s. 207 i n.

w związku z twórczością Chopina, rola powtarzania jest równie powszechna, jak doniosła.

Powtarzanie dosłowne motywu czy frazy, powtarzanie całych okresów lub większych jeszcze jednostek formalnych, ma znaczenie do pewnego stopnia statyczne. Jeżeli zaś idzie o rozwój, o kinetykę, to do zasady powtarzania przyłączają się dwie inne, z nią współdziałające, mianowicie: zasada progresji i warjacji. Na znaczenie tych środków w rozwoju melodji w dziełach Chopina już dawniej zwróciłam uwagę[1]. Obecnie pragnę przedstawić jakość sposobów i środków warjacyjnych, które składają się na technikę warjacyjną Chopina.

Najprostszym środkiem warjacji chopinowskiej jest ornament, użyty jako ozdobnik, przerywający monotonję dosłownego powtórzenia. Znaczenie tego ornamentu nie jest wszakże czysto zdobnicze. Powtórzenie staje się dzięki niemu stopniowaniem, wzmaga się związek powtórzonego motywu czy frazy powtórzonej z tem, co ma nastąpić. Powtórzenie przestaje być „staniem na miejscu", staje się „dążeniem naprzód". Przykładem tego może być Nokturn op. 55/1, t. 4 w porównaniu z t. 2 (przednutka krótka), Mazurek op. 7/2, t. 11—12 w porównaniu z t. 3—4 (również przednutka krótka) lub Nokturn op. 32/1, t. 3 w porównaniu z t. 1 (obiegnik górny) i t. 4 w porównaniu z t. 2 (złożona figura periheletyczna: obiegnik dolny w połączeniu z mordentem górnym) i wiele innych[2]. Rzadko jednak w powtórzeniu spotykamy się z ornamentami prostemi, jak przednutka czy

[1] l. c. s. 223 i n. [2] Terminologję tu użytą wprowadziłam i uzasadniłam w mej „Melodyce Chopina", s. 54, 67.

mordent. O wiele częściej widzimy ornamenty złożone, w których współistnieją i współdziałają z sobą rozmaite formy zdobnicze. Bardzo znamiennym przykładem może tu służyć Nokturn op. 9/2, a to jego pierwsze zdanie czterotaktowe (temat), czterokrotnie w całej kompozycji powtórzone. Zastosowanie tutaj ornamentyki jako środka warjacyjnego jest tembardziej charakterystyczne, że temat w swej postaci pierwotnej zawiera w sobie również pierwiastek ornamentalny. Podobne opracowanie powtórzeń tematu obserwujemy także w Nokturnie op. 15/2, op. 27/2, op. 37/1 i w. i. Nie bez znaczenia są w powtarzaniu motywów czy fraz niemniej i zmiany rytmiczne. Przykładem tego może być pierwszy dwutaktowy motyw Mazurka op. 6/3, którego początek (dwie ósemki) ulega w powtórzeniu zmianie na rytm punktowany (ósemka z kropką i szesnastka), wskutek czego wzmaga się impuls do dalszego rozwoju. Takie zmiany w obrębie motywów są oczywiście bardzo częste.

Zarówno ozdobniki, jak zwroty ornamentalne i zmiany rytmiczne, zastosowane jako środki warjacji motywów czy fraz powtarzanych, przedstawiają jeszcze jakby stadja elementarne rzeczywistej warjacji, posługującej się wszystkiemi temi środkami narówni. Bardzo wymowne przykłady tej rozwiniętej techniki warjacyjnej przedstawiają Mazurek op. 17/4, Impromptu op. 36 i wspomniana już Berceuse op. 57[1]. Porównawcze zestawienie postaci warjacyjnych, jakie przyjmuje pierwotna postać tematu w Mazurku

[1] Por. Wójcik-Keuprulian B., Melodyka Chopina, s. 200—201.

op. 17/4, podałam już dawniej[1]. Zestawienie owo pozwala wejrzeć wgłąb warjacyjnej techniki Chopina, ujawniając zarazem przodującą w niej rolę ornamentu.

Środki ornamentalne, któremi Chopin posługuje się w warjacji motywów i fraz jako czynnikami tektonicznemi, stanowią wszakże jeden tylko rodzaj jego środków warjacyjnych. Do nich dołączają się jeszcze inne, przedewszystkiem figuracja, dyminucja rytmiczna i rozwiązanie pierwotnej linji melodycznej w linję nową, zazwyczaj chromatyczną, dla której tony melodji macierzystej stały się tylko impulsem rozwoju. Jako przykład szerokiego zastosowania wszystkich środków warjacyjnej techniki Chopina rozpatrzmy Impromptu op. 36[2].

Akordowa przygrywka *Impromptu op. 36* mieści w swych dwu motywach zapowiedź całej kompozycji, mianowicie jej głównej idei tematycznej. Dwa motywy przygrywki (dwukrotnie powtórzony motyw kwarty diatonicznej opadającej: *dis*[1]*-cis*[1]*-h-ais,* oraz motyw drugi łańcuchowo z nim złączony: *ais-h - gis - ais - fis - ais - gis,* w którym końcówka: *fis - ais - gis,* powtórzona jest dwukrotnie, raz — dosłownie, drugi raz jako: *fis - gis*) stają się treścią pierwszego tematu kompozycji z tą różnicą, że na motyw opadający przygrywki odpowiada w temacie

[1] l. c., s. 164, przykład 234. [2] Analizę poniżej podaną przeczytać można z korzyścią jedynie wówczas, gdy ma się przed sobą równocześnie tekst muzyczny Impromptu. Ze względów technicznych nie podaję tu przykładu nutowego: należałoby bowiem przedrukować kompozycję tę w całości.

analogiczny motyw wznoszący się. Zarówno przygrywka, jak i pierwsza część tematu obejmują po 6 taktów; druga część tematu, również 6-taktowa, zbudowana z motywów części pierwszej, zawiera w powtórzeniu motywu charakterystyczne zastosowanie ozdobnika indywidualnego, mianowicie melizmatu złożonego z obiegnika i gamy chromatycznej (t. 17). W powtórzeniu całego tematu (t. 19—24) środkiem warjacyjnego opracowania jest tryl z końcówką oraz zamiana motywu diatonicznego na chromatyczny. Także i wspomniany melizmat ulega dalszemu wyposażeniu ornamentalnemu (repetycja tonów początkowych, akord rozłożony w zakończeniu).

Z opisaną partją tematu głównego, obejmującą 30 taktów (5 razy po 6 taktów), łączą się dwie idee poboczne: pierwsza, niejako temat drugi, zachowuje tonację tematu głównego, t. j. Fis-dur, druga przedstawia się jako trio w D-dur. W zakończeniu swem trio to w sposób niezwykle interesujący moduluje do tonacji F-dur, w której następuje powrót tematu pierwszego. Zkolei (po 12 taktach, w t. 75) temat ten przechodzi do tonacji głównej Fis-dur. Obie te partje tematu głównego: w F-dur (t. 63—74) i w Fis-dur (t. 75—102) dają sposobność obserwowania wszystkich środków techniki warjacyjnej Chopina. Dlatego też szczegółową poświęcę im uwagę.

W ustępie F-dur temat ukazuje się w postaci pierwotnej, czystej, prawie że surowej, wolnej od tych nawet napięć, jakie w pierwszem jego podaniu powstawały skutkiem zastosowania pauz. Obecnej postaci tematu nie towarzyszą wszakże akordy, jak na początku Impromptu, lecz figuracja w rytmie triolowym. Zmiany te pozostają w ścisłym z sobą związku

*

i są dostatecznie umotywowane tak logiką muzyczną, jak i względami estetycznemi. Bo przecież improwizacja odbiegła swobodnie tak od pierwszej, głównej, idei tematycznej, jak i od tonacji zasadniczej, a w dalszym rozwoju kompozycja ma powrócić do obu! Co więcej, powróci do tonacji Fis-dur, lecz temat zjawi się w postaci warjacyjnej. To też przypomnienie jego przyjąć musiało postać jak najbardziej czystą, aby warjację ową przygotować. Już jednak i ta, „czysta", o ile idzie o melodykę, postać tematu przedstawia się jako opracowanie warjacyjne ze względu na towarzyszący jej akompanjament figuratywny, który wstępuje w miejsce pierwotnego akompanjamentu akordowego. Spełnia więc ów ustęp w F-dur dwojaką rolę: będąc dla dalszych warjacyj przypomnieniem tematu, równocześnie sam jest jego warjacją.

Następny ustęp warjacyjny (t. 75—83), już w tonacji zasadniczej Fis-dur, przedstawia się jako stopniowanie poprzedniego. Akompanjament nadal zachowuje figurację w triolach, melodja zaś ulega również opracowaniu w tym samym rytmie, przyczem pierwiastek figuratywny łączy się tu ze zwrotami periheletycznemi. Następująca zkolei, trzecia warjacja ornamentalna, znacznie dalej niż poprzednie odbiega od tematu (t. 84—102). Niemal każda jednostka ruchu zaczyna się w tej warjacji impulsem obiegnika, z którym w dalszym rozwoju łączą się elementy skali Fis-dur, obficie chromatyzowanej. Punkt ciężkości leży w tej warjacji w głosie górnym. Akompanjament zaznacza tylko w jednostajnym rytmie ósemkowym harmoniczną podstawę. Rozwiązanie zaś linji melodycznej na zwroty ornamentalne i biegniki chromatyczne w jednostajnym rytmie trzydziesto-

dwójek postępuje tutaj tak daleko, w przeciwieństwie do warjacyj poprzednich, że tony melodji wprost się w niej nie odzywają, nie są opatrzone akcentami, które przysługiwały im w pierwotnej postaci tematu. W ornamentalnym rozwoju tej melodji, wraz ze współdziałającym z nią akompanjamentem harmonicznym, zawarte są jedynie potencjalnie. A jednak słyszymy tu warjację tematu, co więcej — bez trudu możnaby tę warjację uzupełnić tonami tematu, umieszczając je jako głos środkowy, kontrapunktujący[1].

Rzecz prosta, że to stwierdzenie teoretyczne nie ma żadnego znaczenia praktycznego, i że takie uzupełnienie warjacji dodatkowym głosem melodji tematu byłoby naruszeniem wartości estetycznej tej kompozycji. Warjacja spełnia swą rolę, pozwalając w swej postaci usłyszeć pierwotną postać tematu, podając go w formie „poznawalnej". Być może, przyczynia się do tego wspomniane już przytoczenie tematu w postaci czystej, bezpośrednio przed warjacjami, którego estetyczną wartość wyżej podkreśliłam.

Po opisanej warjacji następuje powtórzenie tematu drugiego, który kończy kompozycję w charakterze cody. Temat ten, mający znaczenie podrzędne, łącznika między tematem głównym a tematem tria, również i w zakończeniu Impromptu żadnych szczególnych cech nie posiada.

Przedstawiona tu analiza Impromptu op. 36 pozwala na obserwowanie wszystkich środków warjacyjnej techniki Chopina, któremi posługuje się kom-

---

[1] Por. Leichtentritt H., Analyse von Chopin's Klavierwerken I, s. 190; Wójcik-Keuprulian B., Melodyka Chopina s. 197.

pozytor w warjacji mniejszych i większych jednostek formalnych, nadając tym środkom znaczenie czynników formotwórczych. Są niemi: 1) ozdobniki, 2) zwroty ornamentalne, 3) zmiany rytmiczne, 4) figuracje. Kiedy i jakie z tych środków są i mogą być stosowane, o tem rozstrzyga charakter owych motywów, fraz czy większych jednostek formalnych, które warjacji ulegają. Już w poprzednich badaniach moich zwróciłam na to uwagę[1], formułując prawidłowość obserwowanych tu zjawisk w ogólnem prawie warjacyjnego opracowania melodji ornamentalnej zapomocą zwrotów figuratywnych, i naodwrót: melodji „harmonicznej“ zapomocą zwrotów ornamentalnych. Do sformułowania tego prawa doprowadziła mnie analiza melodyki Chopina, dozwalająca na stwierdzenie wielkiej liczności obserwowanych zjawisk warjacyjnych. Prawidłowość taką potwierdza także Impromptu op. 36. Istnienie jej nie wyklucza wszakże wielkiej różnorodności i niezmiernego bogactwa form, jakiem odznaczają się warjacyjne postaci jednostek melodycznych w dziełach Chopina.

(1931)

[1] l. c. s. 193 i n.

RYTMIKA CZY METRYKA?

Definicja pojęć rytmiki i metryki nie jest tu moim celem. Idzie mi tylko o wskazanie przy pomocy przykładu na to, jak łatwo mieszanie tych dwu pojęć naprowadzić może na fałszywe rozumienie i interpretowanie dzieł muzycznych.

„Analizy dzieł fortepianowych Chopina“ Hugona Leichtentritta[1] są niewątpliwie i u nas dość szeroko znane. Jak dotychczas, jest to jedyna w swoim rodzaju książka o muzyce Chopina, która do pewnego stopnia oznacza punkt zwrotny w literaturze chopinowskiej. Zdawał sobie z tego sprawę jej autor, zwracając się w przedmowie do pierwszego tomu do „muzyków zawodowych“ i zapowiadając, że przedmiotem nie zajmuje się „w sposób poetyzująco-estetyzujący“, lecz że mówić zamierza o „duszy rzemiosła“ muzycznego. Czy istotnie zawsze i ściśle zapowiedzi tej dotrzymuje i czy nie schodzi czasami na dobrze udeptaną drogę poetyzowania na temat dzieł Chopina, — tę sprawę pozostawiamy na uboczu. Zajmie nas tylko jeden szczególny przypadek, a mianowicie: interpretacja Preludjum D-dur (op. 28, nr. 5), i to jego refrenu (ritornella).

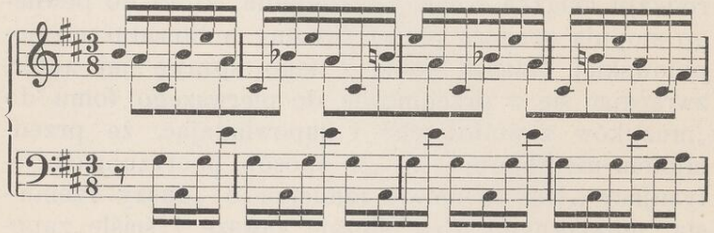
Leichtentritt pisze[2]: „Kapryśne działanie ritornella polega na synkopowanej budowie melodji.

---

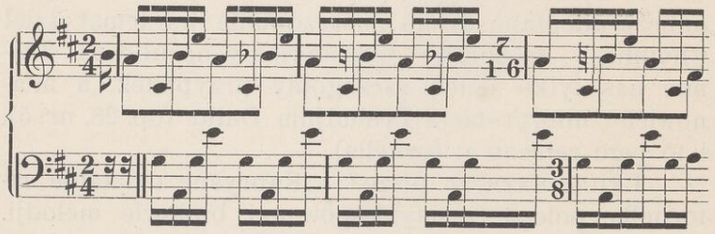
[1]) „Analyse der Chopin'schen Klavierwerke“. I — 1921, II — 1922. M. Hesses Verlag Berlin. [2]) I, s. 136—138.

W cztery takty 3/8 wbudowane zostały sztucznie trzy takty 2/4. Zawikłanie rytmiczne zwiększa się jeszcze wskutek tego, że ostinatowa figura basu wplata takt 2/4 z początkiem taktu na innem miejscu. Oto moje ujęcie tej pomysłowej zabawki rytmicznej“ (przykład 1). „Jeśli opuści się synkopy, wówczas zmieszanie taktów wystąpi jeszcze wyraźniej. Głos górny trzebaby wtedy notować, jako dwa takty 2/4, jeden takt 7/16, a następnie takt 3/8. Głos dolny podaje dwa takty 2/4, następnie takt 3/8. W prawej i lewej ręce kreski taktowe musiałyby być w różnych miejscach. Oto przykład tego swobodnego rytmu w taktach mieszanych“ (przykład 2).

1.



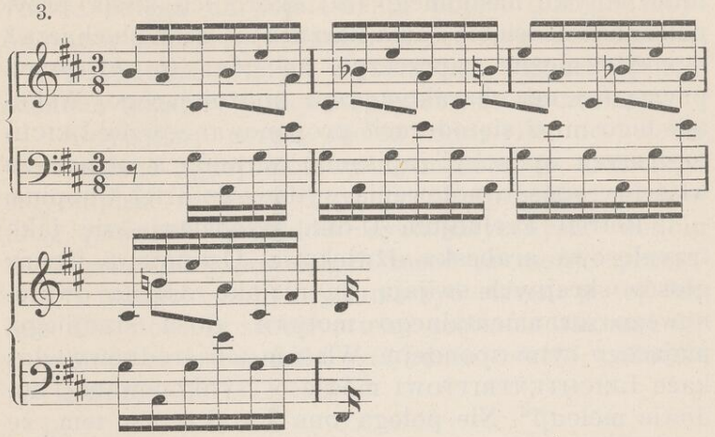
2.



Obu tym wersjom LEICHTENTRITTA przeciwstawmy naprzód tekst Chopina w formie takiej, w jakiej

zapisują go np. MIKULI, PUGNO lub SCHOLZ w swych zbiorowych wydaniach dzieł Chopina[1] (przykład 3).

3.



Jeśli z tym tekstem „autentycznym“ porównamy warjanty LEICHTENTRITTA, to stwierdzamy przedewszystkiem, że LEICHTENTRITT nie zrozumiał harmonicznej istoty Preludjum. Inaczej bowiem nie byłby połączył pierwszego tonu a^1 z następującemi h^1 a^1 b^1 w jednym takcie 2/4. Ta dowolna poprawka odbiera refrenowi cały jego czar harmoniczny. Akcentowany dysonans nony wielkiej ($A—h^1$) względnie małej ($A—b^1$) traci wskutek przesunięcia akcentu swe istotne znaczenie dla refrenu, wahającego się niezdecydowanie właśnie na tym akordzie dominantowo-nonowym. I jakiż sens harmoniczny miałby ten czterotonowy motyw głosu średniego, motyw, w którym pryma (oktawa) akordu dominantowego wznosi się naprzód na wielką, a następnie na małą nonę? I jakżeż możnaby

[1] Fr. Kistner, Leipzig; „Universal Edition“, Wien; „Edition Peters“, Leipzig.

oddzielić od siebie ostatni (w interpretacji LEICHTENRITTA) ton pierwszego motywu (b^1) od pierwszego tonu motywu następnego (a^1), skoro ich ścisła przynależność do siebie sama narzuca się uchu słuchacza?

Nie można zaprzeczyć, że nona (*b, h*) przed prymą (*a*) ma charakter tonu opóźniającego. Wskutek tego musi się odrzucić proponowane przez LEICHTENTRITTA sposoby zapisania refrenu, a uznać za właściwy sposób notowania wydawców dzieł Chopina.

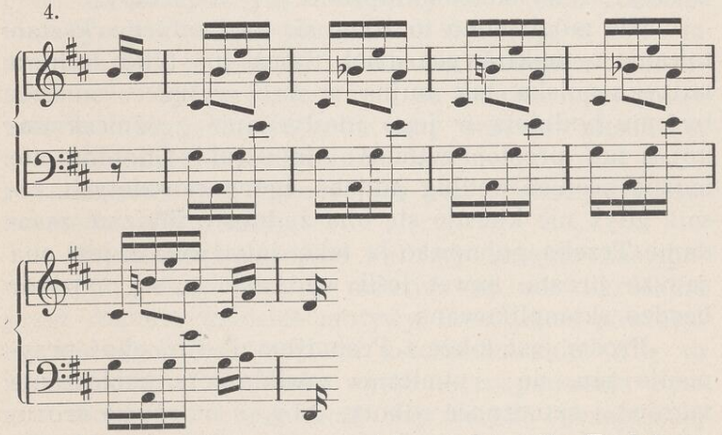
Refren Preludjum D-dur przedstawia się jako trzygłosowa arabeska dźwiękowa. Ostinatowe figury głosów skrajnych owijają się niejako dokoła dwutonowego, ornamentalnego motywu głosu średniego, mającego rytm spondeju. Właśnie ten środkowy głos każe LEICHTENTRITTOWI mówić o „synkopowanej budowie melodji". Nie polega ona wszakże na tem, że „w cztery takty 3/8 wbudowane zostały sztucznie trzy takty 2/4", lecz na przesunięciu motywu spondeicznego na względnie lekkie czyli nieakcentowane części taktu.

Jeżeli pominiemy dwa tony odbitki h^1 a^1 i ostatnie (również odbitkowe) tony cis^1 fis^1, to cały refren przedstawia się bardzo prosto. „Zawikłania rytmicznego" wcale w nim nie stwierdzamy. Oba głosy skrajne przebiegają w jednostajnym rytmie szesnastkowym, głos środkowy w rytmie ósemkowym. W ostinatowych figurach obu głosów skrajnych ton pierwszy odzywa się równocześnie i jest akcentowany, dzięki odbitce, która zjawia się tylko w pierwszem podaniu motywu, a następnie już nie powraca. Motyw głosu środkowego przesunięty jest o jedną szesnastkę i zaczyna się również tonem akcentowanym. Niema tu „zmieszania taktów", a więc różnorodności

metrycznej. Zjawisko to musimy uważać za zjawisko rytmiczne. Nieścisłość interpretacji LEICHTENTRITTA polega na pomieszaniu pojęć: dlatego mówi on o „zawikłaniu rytmicznem", o „zabawce rytmicznej", o „swobodnym rytmie", a rzecz całą tłumaczy „zmieszaniem taktów", a więc względami metrycznemi.

Gdybyśmy teraz chcieli oddzielić od siebie wspomniane wyżej motywy rytmiczne, to musielibyśmy zapisać refren w inny sposób (przykład 4). Według pewnych poglądów systematycznych, według surowych, zgóry powziętych zasad (a może... przesądów?) trudno byłoby wytłumaczyć refren w tej formie. Cóż bowiem zrobić z temi pięcioma taktami 2/8 z odbitką na początku i *(sit venia verbo)* „odbitką na końcu"?

4.



Nie kierujmy się wszakże „taktami". Takt ma tu znaczenie drugorzędne, jest wtórny. Rzeczą pierwotną są akcenty, w których objawia się nam istota rytmu.

Chopin przepisał swemu Preludjum takt 3/8, i słusznie: większość bowiem motywów (z wyjątkiem refrenu) zajmuje właśnie trzy ósemki jako jednostki czasu zasadnicze. Gdyby jednak Chopin był kierował się w „perpetuum mobile“ swego Preludjum „taktami“ i wypełnił je był samemi motywami o wartości trzech ósemek, jakaż stąd byłaby wynikła monotonja! Gdyby znów zechciał był zależnie od zmieniającego się rytmu wpisywać pedantycznie coraz to inny takt, odpowiedni do zmiany rytmu, to byłby musiał dla refrenu obrać 2/8, dla taktów 13—16 i 29—32 miarę taktu 1/8, względnie 2/16. Robią to nowocześni kompozytorowie; przypomnę choćby tylko Ducasse'a lub Scott'a. Chopinowi jednak, wychowanemu w tradycjach klasycznych, praktyka taka byłaby się wydała niewątpliwie pstrokacizną.

Nie mógł mimo to zrzec się swobodnego kształtowania rytmiki swych dzieł. Sama już tylko ludowa muzyka polska, tak bujna w swej rytmice, musiała być mu podnietą w jego niesłychanie zróżniczkowanej, a tak prostej rytmice. Ale sztuki Chopina nie można oceniać według jakichś zgóry powziętych zasad, gdyż nie kieruje się ona żadnemi takiemi zasadami. Trzeba pojmować ją taką, jaka jest. A jest ona zawsze prosta, nawet jeśli wydawałaby się napozór bardzo skomplikowaną.

Proste jest także i Preludjum D-dur, choć przypisuje mu się „rytmiczne zawikłanie“, „zmieszanie taktów“ i sztuczność roboty. Aby je należycie zrozumieć, trzebaby naprzód usunąć z niego kreski taktowe. Dynamika motywów, jej wzmaganie się i opadanie, rytm, którego istota leży w akcentach, wtedy dopiero wystąpią w całej pełni.

Muzykę musi się pojmować uchem, a nie okiem. Tymczasem kreski taktowe wymyślono dla oka, dla ułatwienia mu orjentacji. Jednak to, co dla oka jest jasne, może być zupełnie ciemne dla ucha. Druga interpretacja refrenu, podana przez Leichtentritta (przykład 2), jest klasycznym tego przykładem.

Leichtentritt zresztą sam stworzył sobie trudności, których nie było ani niema w Preludjum D-dur. Swobodne formy muzyczne, takie jak Preludjum D-dur Chopina, nie muszą wcale stosować się do „taktów“, do „metrum“, do stałej miary. Przecież to nie forma taneczna! Muszą jednak mieć swój rytm. Bez rytmu nie byłyby muzyką. Zdarza się nawet, że takie swobodne formy zachowują stale pewien rytm określony, czyli, że akcenty są w nich rozdzielone symetrycznie, a tem samem decydują o pewnem metrum. Tak jednak być nie musi. Następstwo akcentów może być zróżnicowane, na pewien czas może utrzymać się jeden, to znów inny schemat akcentów, i w ten sposób wywołać jużto kolejno po sobie, jużto równocześnie (w kompozycjach polirytmicznych) różne metra, różne takty.

W naszem Preludjum widzimy kolejne następowanie po sobie różnych metrów; są one określone przez różne rytmicznie motywy, t. zn. przez powracanie ich akcentów w różnem ustosunkowaniu. Aby to jednak zrozumieć, trzeba wyjść od rozpatrzenia rytmu motywów, a nie dać się zmylić przepisanej w kompozycji mierze taktowej.

(1928)

O LITERATURZE CHOPINOWSKIEJ W POLSCE ODRODZONEJ

Ożywienie się zainteresowania muzyką Chopina i wzmożenie intensywności badań, jej poświęconych, jest faktem wysoce znamiennym i wielce radosnym dla muzykologji polskiej ostatniego dziesięciolecia. Nietylko w ogłoszonych już książkach i artykułach, lecz także — i to może jeszcze silniej — w rozpoczętych pracach młodszego pokolenia muzykologów polskich, coraz to wyraźniej zarysowują się kierunki badania, zwracające się ku samej tylko sztuce Chopina. Wszystko to pozwala żywić nadzieję, że niedaleki może jest czas, w którym śmiało postawimy zagadnienie jej stylu i świadomie dążyć będziemy do rozwiązania tego zagadnienia. Może też po ukończeniu szeregu zapowiedzianych badań szczegółowych nad istotą sztuki Chopina, badań zupełnie objektywnych, wolnych od wzruszeniowości i oczyszczonych z „literackiej“ treści, zjawi się kiedyś „idealny biograf artysty i twórczy krytyk jego dzieła — w jednej osobie“, który — jak pisze Karol Szymanowski[1] — „dążąc bez lęku drogą, wiodącą wprost ku tajemnicy wielkiej sztuki Chopina, potrafi u jej kresu stopić w ogniu zapału największy dla niej podziw z najgłębszem jej zrozumieniem w jedną, nierdzewiejącą bryłę istotnego poznania“.

---

[1] Fryderyk Chopin. Warszawa 1925, Bibljoteka Polska.

*

W obecnej chwili jasną już zdaje się być rzeczą, że Fryderyk Chopin, „wielki samotnik“ wśród przydawanych mu za towarzyszy romantyków niemieckich[1], był wśród tychże romantyków „rewolucjonistą“, którego ideje kryły w sobie kierunki i drogi rozwoju muzyki europejskiej całego niemal stulecia. „Romantyzm“ jako „szkoła“ skończył się, wyczerpał w największych swych twórcach niemieckich i w ich epigonach. Wyczerpał się jako pewien kierunek ideowy, szukający uzewnętrznienia się zapomocą sztuki tonów. Nie wyczerpał się natomiast jako „nowa sztuka“ w znaczeniu pozytywnego stosunku twórcy wobec materjału. I dlatego to właśnie sztuka Fryderyka Chopina okazała się pośrednio bardzo płodną: z niej zrodziła się „nowa“ muzyka rosyjska, w niej źródło swe znalazł impresjonizm francuski, ona stała się zaczynem „nacjonalizmu“ muzycznego, który przezwyciężył ciążącą na całej muzyce europejskiej — niemieckość. Świadomość tego stanu rzeczy jest dziś już bardzo silna: każdy niemal badacz nowszej muzyki europejskiej nawiązuje swe badanie do Chopina. Wyjątek stanowią tu i ówdzie chyba tylko uczeni niemieccy...[1].

[1] Godzimy się na taki przydział poprostu z konieczności symplifikacji i schematyzacji. Niewszyscy wszakże tę potrzebę rozumieją. To też wymienianie Chopina w gronie współczesnych mu kompozytorów niemieckich doprowadziło do tego, że, choć Francuzi zastrzegają się przeciwko podejrzeniu, jakoby chcieli anektować go dla sztuki francuskiej (np. Jules Combarieu, Histoire de la Musique, t. III, Paris 1919, A. Colin, s. 119: *„Loin de nous la pensée d'annexer un Chopin à la musique française... ce serait recommencer le partage de la Pologne!“*), to jednak w ostatnich czasach oddają Chopina — Niemcom! Takim wspaniałomyślnym ofiarodawcą okazał się w r. 1921 P.-H. Raymond-Duval, umieszczając Chopina w artykule: Allemagne, XIX-e siècle, Le Piano lyrique (Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, I-e Partie, 2-e vol., s. 1079—1081, Librairie Delagrave, Paris), takim samym świeżo L. Blareau w swej książce „L'Art Musical“, w której Chopin znalazł się w rozdziale: La Musiqe de Concert au XIX-e siècle, en Allemagne (Paris 1928, Libraire Delagrave).

Przypuszczalnie, nowe „nastawienie się“ wobec sztuki Fryderyka Chopina wpłynie zczasem także i na zmianę na lepsze w krytyce jego dzieł, uprawianej przez obcych nam uczonych i literatów muzycznych. Dotychczasowe bowiem dzieła zagraniczne o „twórczości i życiu“ Chopina, tak niemieckie, jak francuskie, angielskie, włoskie i i. — z nielicznemi bardzo wyjątkami — toną w powodzi frazesów, mniej lub więcej efektownych, zależnie od talentu literackiego swych autorów, nie zbliżając czytelnika ani na krok ku tajemnicy sztuki Chopina. Nawet i Hugo Leichtentritt w swych tak bardzo cennych „Analizach“[2] nie ustrzegł się „baśni“ o „literaturze“ dzieł Chopina[3]. Wszak i w tych „Analizach“ czytamy tak wzruszające określenia, jak naprzykład:

„Czarodziejsko działa wejście pocieszającego Cis-dur; na ponurem niebie nocy zabłysły gwiazdy“ (Nokturn cis-moll, op. 27, 1); albo: „...ciche pukanie do drzwi (niesamowite f w basie w rytmie pukania); trwożna fermata, figura dreszczu, huk uderzenia. Pauza. Drugi strzał. Pauza. Pochód cieni, jakby zamiera-

[1] Por. np. Ernst Kurth, Romantische Harmonik. Bern, und Leipzig 1920, P. Haupt. Robert Lach, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig 1913 C. F. Kahnt. — Autorowie obu tych dzieł, poświęconych zagadnieniom zasadniczej wagi w twórczości Chopina, zupełnie niemal go pominęli. [2] Analysen der Chopin'schen Klavierwerke, I—II. Berlin 1921, 1922, M. Hesses Verlag. [3] Trafne i dowcipne określenie Karola Szymanowskiego, l. c., s. 19.

jący. Pauza. Atak. Dwa ciężkie uderzenia. Westchnienie, rzężenie, cisza. Uroczyste akordy końcowe. Pieśń miłości znalazła kres w krwi rozlewie i w śmierci“ (Nokturn H-dur, op. 32,1); albo: „...nastrój przed burzą, uderzenie pioruna wśród błyskawic, wycie burzy, szum deszczu, przeraźliwe okrzyki strachu — ponad wszystkiem podniosły patos“ (Preludjum f-moll, op. 28,18); i t. d.

Poza tem jednak analizy Leichtentritta są już pierwszą próbą objektywnego badania i zawierają wiele cennych rezultatów, jakkolwiek głównie o wartości tylko opisowej w zakresie formy i harmoniki, bez ujęć ogólniejszych i głębszych. Stoi im zresztą na przeszkodzie i „niemieckość“ interpretatora, który nietylko chciałby nieraz dzieła Chopina wtłoczyć w ramy pewnych zgóry powziętych schematów formalnych (np. propozycje przesunięcia kresek taktowych dla zadośćuczynienia teoretycznym zasadom metryki), lecz często także staje wobec charakteru jej bezradny, ratując się wówczas jużto interpretacją literacką, jużto nawet efektownemi określeniami „azjatyckiemi“, jak np. w analizie Nokturnu H-dur, op. 62,1: „...nie jest to już dźwięk polski, żyje w nim szeroki step rosyjski, Azja, Wschód...“ Nie można z tego zresztą robić Leichtentrittowi surowych zarzutów: wszak idzie on torem „baśni“, stworzonych przez Jamesa Hunekera[1] i powtarzanych za nim przez innych, jak np. przez wspomnianego już P. H. Raymond-Duvala[2].

Jeśli tutaj o rzeczach tych wspominam, odbiegając pozornie od właściwego tematu, to czynię tak jedynie dlatego, by móc w dalszym ciągu, w charakterystyce ogólnej polskich prac, poświęconych Chopinowi, wykazać, czy i o ile wnoszą one już teraz nowe, rzeczywiste wartości do skarbnicy naszej wiedzy, a także, jaki jest ich stosunek do literatury zagranicznej, która — biorąc rzecz bardzo ogólnie — jest jednem wielkiem nieporozumieniem w stosunku do przedmiotu swego badania, to jest do sztuki Chopina.

[1] Mezzotints in Modern Music, s. 218. London 1913, W. Reeves. [2] l. c. — Sprawę owej „azjatyckości“ Chopina omówiłam w swoim czasie szczegółowo w sprawozdaniach z literatury muzykologicznej, drukowanych w „Przeglądzie Warszawskim“ z r. 1922.

Z prac polskich ostatniego dziesięciolecia notujemy przedewszystkiem dwa nowe wydania dzieł, które ukazały się w pierwszem wydaniu jeszcze przed wojną światową. Są to: Henryka Opieńskiego, Fryderyk Chopin (Lwów—Warszawa 1925, Książnica-Atlas) i Ferdynanda Hoesicka, Chopin. Życie i twórczość. 2 tomy (Warszawa 1927, F. Hoesick). Charakter ogólny mają także: Karola Szymanowskiego, Fryderyk Chopin (Warszawa, 1925, Bibljoteka Polska) i Zdzisława Jachimeckiego, Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości (Kraków 1927, Drukarnia Narodowa). Rozważaniu szczegółowych zagadnień poświęcone są natomiast prace następujące: Witolda Chrzanowskiego, O rondach Chopina (Lwów, Archiwum Towarzystwa Naukowego, Dział I, tom 1, zeszyt 3), Heleny Windakiewiczowej, Wzory ludowej muzyki polskiej w Mazurkach Chopina, Studjum muzykologiczne (Kraków 1926, Polska Akademja Umiejętności), Seweryna Barbaga, Studjum o pieśniach Chopina (Lwów 1927, Zakład Narodowy im. Ossolińskich) i Wandy Thuguttówny, Przyczynek do analizy Mazurków Chopina (Warszawa 1927, Dom Książki Polskiej)[1].

[1] Ponadto wspomnieć jeszcze należy artykuły o Chopinie w dziełach ogólnych, a mianowicie: Henryka Opieńskiego, Dzieje muzyki powszechnej w zarysie (wyd. 2, Warszawa 1922,

Biografja Hoesicka przetrwała już próbę swej wartości w ciągu długiego szeregu lat i ma znaczenie podstawowe dla wszystkich dzisiejszych i przyszłych biografów Chopina. Jeśli jednak idzie o stosunek jej autora do muzyki Chopina, to można powiedzieć, że Hoesick w swym gorącym i szczerym entuzjazmie dla niej, zajmuje się raczej warunkami, wśród których dzieła Chopina powstawały, niż niemi samemi. Tłumaczy się to zresztą tak temperamentem pisarskim biografa, jak i założeniem książki, wyraźnie poświęconej „życiu i twórczości“, a nietylko „dziełom“ Chopina. Mimo przewagi literacko-uczuciowej interpretacji dzieł Chopina, mieści się w książce Hoesicka wiele słusznych, objektywnych spostrzeżeń, których nie można pominąć w interpretacji naukowej.

Podobnie i książka Opieńskiego. Jest ona również biografją Chopina, a w krytyce dzieł ogranicza się niemal wyłącznie do opisu i subjektywnej egzegezy, niewątpliwie bardzo pięknej i opartej na silnej intuicji badacza, lecz nie torującej wprost drogi poznaniu objektywnemu muzyki Chopina i zbliżeniu ku niej czytelnika. Przeciwnie, niektóre cytaty, jak naprzykład z Przybyszewskiego, wyraźnie wiodą do wkładania w muzykę Chopina obcej jej treści, czyniąc z niej tylko jakby „okazję“, która w słuchaczu wyzwala nowe jakieś, niezależne od muzyki tej przeżycia. Bo cóż mówią takie wyznania Przybyszewskiego, jak: „to już nie muzyka“, albo: „to więcej od muzyki: coś, co ponad muzyką stoi“, albo wskazania tego rodzaju, jak: „odczuwać muzykę poza muzyką: odczuwać metamuzycznie“? Silny indywidualizm wrażliwości artystycznej Przybyszewskiego, wyrażający się w błyskotliwej formie słownej, narzuca czytelnikowi swój własny sposób myślenia i czucia, oddalając go od bezpośredniego zbliżenia się do muzyki Chopina[1].

Gebethner i Wolff), Józefa Reissa, Historja muzyki w zarysie (Warszawa 1920, wyd. 2 — 1922, Gebethner i Wolff) i Encyklopedja muzyki (Warszawa 1924, M. Arct), Zdzisława Jachimeckiego, Historja muzyki polskiej w zarysie (Warszawa 1920, Gebethner i Wolff), oraz rozprawy i artykuły w pismach perjodycznych, poświęconych muzyce.

Niewielka, ale pełna treści książeczka Karola Szymanowskiego, niepowstała z naukowego badania dzieł Chopina, lecz zrodzona z subtelnej intuicji wielkiego kompozytora, wskazuje drogi, któremi iść należy w krytyce, by Chopin „jako wielki polski artysta“ zajął „w narodowej świadomości kulturalnej należne mu, najzupełniej określone i pozbawione wszelkiego sentymentalizmu stanowisko“. Szymanowski stał się tu wyrazicielem dążeń i usiłowań, które — jak wspomniałam na wstępie — cechują obecne badania, poświęcone muzyce Chopina.

W pewnej mierze zbliża się do nich monografja Zdzisława Jachimeckiego. W pewnej mierze tylko,

[1] Zaznaczyć tu należy, że Henryk Opieński w ogłoszonej świeżo w „Kwartalniku Muzycznym“ (zeszyt 1—2) rozprawie o Sonatach Chopina poddaje krytyce dotychczasowe sądy o nich i przeprowadza ścisłą analizę formalnej konstrukcji sonaty chopinowskiej. Osiągnięta w rezultacie tej analizy charakterystyka typu sonaty Chopina oraz jej stosunku do sonaty klasycznej (Beethovena) jest niezmiernie wartościowym przyczynkiem do określenia stylu Chopina. — W tej ostatniej rozprawie, co podkreślam z naciskiem, Opieński wyraźnie już zrywa z literackiem tłumaczeniem muzyki Chopina, a szczegółowe zagadnienie „konstrukcji formalnej“ sonaty chopinowskiej rozwiązuje w sposób zupełnie objektywny, uwieńczony pozytywnemi wynikami.

dlatego, że książka ta ma założenie i charakter popularyzatorski a nie ściśle naukowy, jak również i z tej przyczyny, że podaje „rys życia i twórczości“ Chopina. Wzgląd pierwszy uczynił rzeczą konieczną ograniczenie badania i przedstawiania ściśle naukowego na rzecz łatwiej przystępnego opisywania wyników drogą peryfraz literackich; wzgląd drugi natomiast niezbędnie wymagałby dwojakiego nastawienia się badacza wobec przedmiotu badania, i posługiwania się dwojaką metodą: historyczną, i inną, odrębną, zawisłą wprost od jakości badanego przedmiotu, to jest muzyki. Powiedzmy, że jest to „metoda muzykologiczna“, jak zresztą nazywa ją Z. Jachimecki, zapowiadając we wstępie do swej książki, że dorzucić ona pragnie „garść uwag bardziej fachowej natury, opartych o metodę muzykologiczną“, a ponadto wypowiadając życzenie, by monografji tej przypadła w udziale „możność spełnienia... wstępnych, przygotowawczych usług do zrozumienia twórczości Chopina pod kątem historyczno-muzykologicznym“.

Uwagi powyższe, wyraźnie wskazujące na nowe ustosunkowanie się do badanego przedmiotu, skłaniają mnie do rozważenia przedewszystkiem dwu pojęć: 1. „metody muzykologicznej“, 2. „historyczno-muzykologicznego kąta widzenia“.

Pojęcie muzykologji jest bardzo szerokie, obejmuje bowiem sobą szereg nauk o charakterze specjalnym. Nie wymieniam ich tutaj, przyjmując znajomość systematyki muzykologji w któremkolwiek z najbardziej znanych ujęć, naprzykład Adlera, Riemanna lub Cohna[1]. Bez względu na to, który z tych systemów przyjmiemy, zgodzić się trzeba na jedno, a mianowicie, że tak wielość, jak i różnorodność nauk muzykologicznych każe nam mówić raczej o metodach, niż o metodzie muzykologicznej. Trzeba też zdać sobie sprawę z tego, że metody te w przeważnej części dopiero się tworzą. Brak ich usprawiedliwiony jest najzupełniej z jednej strony młodością naszej nauki, z drugiej — urokiem przedmiotu badania, który, działając na badacza emocjonalnie, odwodzi go bardzo łatwo od objektywności.

[1] Guido Adler, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1885. — Hugo Riemann, Grundriß der Musikwissenschaft. 3 Aufl. Leipzig 1919, Quelle und Meyer. — Arthur Wolfgang Cohn, Die Erkenntnis der Tonkunst. Zeitschrift für Musikwissenschaft I, 1918–1919. — Nadmieniam tutaj, że w „Lwowskich Wiadomościach Muzycznych i Literackich“ ukazuje się obecnie rozprawa dr. Seweryna Barbaga p. t. Systematyka muzykologji. Będzie ona pierwszem ujęciem tego zagadnienia w muzykologji polskiej. Ponieważ całość jeszcze nie ukazała się z druku, nie mogę uwzględnić tu jej uwag, związanych z metodologją. (Wyszła z druku w r. 1930).

Nie sądzę jednak, by okoliczność ta miała wykluczać możliwość objektywnego badania. Należałoby tylko przezwyciężyć pewne przesądy i sugestje, którym nieświadomie ulegamy, i zdać sobie sprawę z tego, że stosunek muzykologa wobec muzyki nie jest niczem innem, jak stosunkiem badacza wobec przedmiotu badania. Wówczas taka naturalna postawa badawcza z konieczności doprowadzi i do znalezienia właściwych metod badania.

Jeśli bez uprzedzeń, ale i bez zarozumiałości, popatrzymy na dzisiejsze metody, jakiemi muzykologja się posługuje, to widzimy, że: historja muzyki włada nienagannie metodą historyczną, będąc jedną tylko gałęzią historji ogólnej; akustyka muzyczna stosuje metody fizykalne, gdyż jest tylko szczegółowym dzia-

łem akustyki, będącej gałęzią fizyki; tak zwaną psychologja czy psychofizjologja muzyczna zużytkowuje znów metody, wykształcone przez ogólną psychologję, eksperymentalną czy opisową, i t. d. Wszystkie wymienione nauki należą do muzykologji, każda więc z nich miałaby prawo do twierdzenia, że metoda jej jest metodą muzykologiczną. A jednak — zgodzilibyśmy się co najwyżej na to, by historji muzyki przyznać metodę „muzykologiczno"-historyczną, akustyce — „muzykologiczno"-fizykalną, psychologji — „muzykologiczno"-psychologiczną i t. d., pragnąc samą nazwę „muzykologicznej metody" zachować dla badań zupełnie odrębnych, nie wkraczających w zakresy nauk pokrewnych.

Przez metodę „muzykologiczną" chcemy bowiem rozumieć swoisty sposób badania, który wyrastałby naturalnie, a w sposób organicznie z przedmiotem badania związany z tegoż właśnie przedmiotu, to jest muzyki.

I tu właśnie, gdy idzie o właściwy przedmiot naszego badania, o m u z y k ę, wyznać trzeba, że metoda taka dopiero się tworzy. W obecnym zaś momencie mówić nam wypadnie i tutaj raczej o m e t o d a c h, aniżeli o metodzie.

W badaniu muzykologicznem (w ścisłem znaczeniu tego wyrazu, to jest mającem za przedmiot muzykę, zjawiska muzyczne) jedyną metodą specyficzną, dziś szeroko już stosowaną, jest metoda a n a l i z y o p i s o w e j. Taką metodą posługuje się RIEMANN[1] taką samą LEICHTENTRITT[2], taką również wszyscy niemal muzykologowie, którzy zerwali lub zerwać

[1] Naprzykład w „Analyse von Beethovens Klaviersonaten", 3 tomy. Leipzig 1918—1919, M. Hesses Verlag. [2] l. c.

pragną z egzegezą literacko-uczuciową i z „magicznem wykładaniem" sensu muzyki. Metoda ta jednak nie jest zadowalająca. Nie tłumaczy ona bowiem istoty zjawisk muzycznych, lecz poprzestaje na opisie.

Obok analizy opisowej obserwujemy posługiwanie się a n a l i z ą p o r ó w n a w c z ą, która jest właściwie tylko zastosowaniem analizy opisowej, a okazuje się pomocną zwłaszcza w badaniu ewolucji form lub rodzajów muzycznych.

Opisany tu stan rzeczy wskazuje, że „muzykologja" w znaczeniu ścisłem, czyli nauka o muzyce, jest jeszcze w okresie młodzieńczym. Używając porównania z naukami przyrodniczemi możnaby powiedzieć, że wykształciła się do dziś „morfologja" i „systematyka", oparta na kryterjach morfologicznych; właściwa natomiast nauka o mechanizmie życia muzyki, jakgdyby w ciaśniejszem znaczeniu jej „biologja" jest jeszcze tajemnicą, rozwiązywaną „wyczuciem" lub „ogólnem wrażeniem" lub też przy pomocy peryfraz literackich.

W jaki sposób będzie dalej rozwijała się metoda „muzykologiczna", można to — jak sądzę — z pewnem prawdopodobieństwem przewidzieć. Nie wątpię, że szereg prób doprowadzi ją do doskonałości narzędzia, niezawodnie i nieomylnie wiodącego do celu. Przypuszczam, że obok analizy opisowej i porównawczej, mających podstawowe znaczenie dla morfologji i systematyki muzycznej, będą musiały wykształcić się nowe sposoby badania w prostych zjawiskach muzycznych zarówno mechanizmu ich indywidualnego życia, jak i mechanizmu korelacyj zjawisk prostych w zjawisku złożonem według pewnych praw, które czekają odkrycia. Istota bowiem metody muzykolo-

gicznej może polegać tylko na wnioskowaniu o stosunkach między zjawiskami muzycznemi na podstawie ich współistnienia lub następstwa według pewnych prawideł. Oczywiście nie może tu być mowy o żadnych zgóry powziętych prawidłach, wywiedzionych dedukcyjnie z jakiegoś ogólnego systemu. Idzie tylko o stwierdzenie i sformułowanie owych praw, które ujmujemy intuicyjnie, opisując tak zwane „znamiona stylistyczne". Rzecz prosta, że nie mogą to być prawidła bezwzględne. Sądzę, że większość ich uwarunkowana będzie momentami historycznemi i etnologicznemi. Dlatego też badanie zjawisk muzycznych będzie musiało zawsze oprzeć się o historję muzyki, a często o etnografję.

„Metoda muzykologiczna", zastosowana w książce Z. Jachimeckiego, jest metodą analizy opisowej, złączonej z analizą porównawczą. Z powodu niewielkich rozmiarów, a olbrzymiego zakresu książki, a także z powodu jej przeznaczenia popularyzatorskiego, opis nie może być tu wyczerpujący ani systematyczny; analiza opisowa kieruje się najczęściej ku formie dzieł Chopina, przygodnie tylko zajmując się harmoniką, melodyką czy rytmiką. Zastosowanie analizy porównawczej w obrębie cyklów formalnych oraz szerokie tło historyczno-porównawcze mogłyby powetować w znacznej mierze niewyczerpującą analizę oraz niezupełne wyzyskanie jej rezultatów; jednakże, zastosowana tu ze względów popularyzatorskich własna interpretacja uczuciowa, i obfitsze jeszcze cytaty z rozmaitych monografij o Chopinie, osłabiają, gdy na książkę popatrzymy z naukowego punktu widzenia, jej własne wyniki objektywnego badania. Dlatego też założenie książki, w której czytamy (s. 7), że zsumowała ona pozytywne wyniki literatury chopinowskiej, i „starała się wskazać braki istniejące w niej", wydaje się w dzisiejszym stanie badań nad muzyką Chopina niezupełnie właściwe. Nie kto inny bowiem, jak właśnie polscy muzykologowie powołani są do tego, by istniejące braki wypełnić konkretnemi rezultatami swego badania, a już w żaden sposób nie powinni przesłaniać wartości swych własnych rezultatów referowaniem poglądów obcych badaczy, nie dorzucających nowych wartości do zdobyczy objektywnego poznania.

Niewątpliwie, obowiązkiem badacza jest — o ile możności — znajomość całej literatury jego przedmiotu, poprostu — ze względów utylitarnych. Ale w cytatach lepsze wydaje mi się umiarkowanie. Wystarczy podawać rzeczy istotnie twórcze a musi podawać się te, które dla naszych własnych poglądów były źródłem lub podnietą. Zbyt wielka ilość cytatów zaciera wyrazistość sądów własnych. W szczególności zaś za wskazane uważam jak najdalej idące ograniczenia cytatów w polskich pracach, poświęconych badaniu muzyki Chopina.

Ilekroć czytam Niecksa, Leichtentritta i innych, a zwłaszcza Hunekera, mam wrażenie, że ich wynurzenia wyzywają wprost do napisania satyry. Już wyżej dałam próbkę rozmaitych nonsensów, przyobleczonych w postać nadobnych i powabnych frazesów. Bledną one jednak wobec takich pomysłów, jak naprzykład porównanie zmiany natężeń barw w „Berceuse" Chopina do... „niebieskości gołębiego jaja i zieloności wody Nilu"[1]... Takich opinij nie należałoby

[1] James Huneker w książce: „Chopin, the Man and his Music"; cytat według Jachimeckiego l. c. s. 128.

wcale przyswajać polskiej literaturze, chyba tylko z odpowiednim, nawet i dosadnym komentarzem.

Nie zaprzeczam, że cudzoziemscy biografowie i krytycy Chopina, których dzieła stanowią do dziś niestety pokaźną większość w literaturze chopinowskiej, mają olbrzymią zasługę w spopularyzowaniu Chopina wśród swoich narodów. Nie zaprzeczam też, że pośrednio przyczynili się oni nawet bardzo wiele do utrzymania w świadomości swych narodów poczucia odrębnej, swoistej kultury Polski, a nawet i samej Polski imienia. Umysłowość jednak i odczuwanie cudzoziemców jest tak różne od umysłowości i uczuciowości polskiej, że niesposób Polakowi zbliżyć się do zrozumienia muzyki Chopina, patrząc na nią przez pryzmat cudzoziemski. Dlatego też w polskich książkach, zwłaszcza o charakterze popularyzatorskim, należałoby według mego zapatrywania zaniechać cytowania opinij obcych lub czynić to bardzo ostrożnie i krytycznie. Wszak tenże sam, wspomniany przed chwilą, HUNEKER w innej swej książce[1] pisze: „Jeśli nie masz krwi słowiańskiej w żyłach, nie spodziewaj się, abyś mógł grać Chopina...“ Czy z równą słusznością nie możnaby tego zdania rozszerzyć także i na krytykę dzieł Chopina, naukową i literacką, z nielicznemi bardzo wyjątkami?

Jakkolwiek odbiegłam tu nieco od właściwego tematu mych rozważań, mam nadzieję, że powyższe uwagi przyczynią się do wyjaśnienia, a może i usunięcia trudności, jakie stają wpoprzek naszym dążeniom do stworzenia metody „muzykologicznej“. Ciążą na nas jeszcze tak silnie sugestje przezwyciężonych

[1] Mezzotints in Modern Music, s. 212.

już dzisiaj sposobów patrzenia na muzykę wogóle, a na dzieła Chopina w szczególności, jako na przedmiot badania naukowego, że nawet w książce Z. JACHIMECKIEGO ujemny ich wpływ umniejsza realną wartość interesujących zewszechmiar wyników pozytywnego badania własnego. Muzykolog znajduje w niej sporo trafnych i subtelnych spostrzeżeń szczegółowych, przytłoczonych niestety zbędnemi określeniami literackiemi i zestawieniem wyników cudzych, znanych mu z lektury dzieł oryginalnych. Dla „miłośnika“ muzyki zaś taka skrupulatność w referowaniu wyników — jeśli patrzeć na książkę, jako na rzecz popularno-naukową — potrzebna nie jest: rozbija tylko jednolitość i wyrazistość charakterystyki muzyki Chopina.

Już powyżej, omawiając zagadnienie metody, wspomniałam o zastosowaniu w pracy Z. JACHIMECKIEGO analizy porównawczej. Przypuszczam, że ją właśnie miał autor na myśli, pisząc w przedmowie o „historyczno-muzykologicznym kącie widzenia“. W terminie tym pozwolę sobie zaproponować poprawkę. Należałoby powiedzieć, mojem zdaniem, historyczno-muzycznym“ lub tylko „historycznym“. Nie rozpatrujemy bowiem dzieł muzyki z punktu widzenia „historji muzykologji“, lecz „historji muzyki“ lub ogólnie: „historji“. Wprawdzie wyrażenie „historyczno-muzykologiczny“ możnaby rozumieć także jako skrót wyrażenia „historyczny i muzykologiczny“, skrót ten wszakże nie wydawałby mi się właściwym.

Lektura książki Z. JACHIMECKIEGO nasuwa jeszcze inne kwestje, które omówić pragnę, podobnie jak poprzednie, „trybem dyskusyjnym“.

Na str. 65 czytamy:

„Objawiające się tak silnie w dzisiejszem życiu umysłowem antiromantyczne prądy dążą do przewartościowania sztuki Chopina na modłę formistyczną. Na szczęście w obronie poetyckiej treści w muzyce Chopina występują tak znakomici i tak postępowi muzycy, jak francuski Maurice Ravel...“

Na str. 159—160, gdy mowa o rozdziale, poświęconym Chopinowi w książce: Lucien Bourguès et Alexandre Denéréaz, La Musique et la Vie intérieure[1], znajdujemy znów zdanie takie:

„Analiza wychodzi tu z innych założeń i posługuje się odmiennemi środkami, niż to ma miejsce w podręcznikach do nauki kompozycji i zbliża do zrozumienia procesu twórczego Chopina bardziej od metody planimetrycznego formizmu“.

Dalej zaś, po określeniu cech analizy Bourguès'a i Denéréaz'a, czytamy:

„Metoda ta nie neguje prawa istnienia metody ściśle formistycznej ani komentarzy, wychodzących ze źródeł wzruszeniowych. Harmonijne posługiwanie się niemi wszystkiemi może doprowadzić do głębszego i plastyczniejszego poznania istoty dzieł Chopina“.

Nie jest mi tu rzeczą jasną znaczenie wyrażeń: „metoda formistyczna“, „metoda planimetrycznego formizmu“. Zwłaszcza to drugie sprowadza mnie na manowce wątpliwości. „Planimetryczny“? Przecież mówi się i pisze tak często o „architekturze“ muzyki, o jej cechach „przestrzennych“. I wyczucia te są trafne. Skądże więc „planimetrja“? Sprowadzenie do „płaszczyzny“? Nie rozumiem, jakie to miałyby być metody, przypuszczam więc, być może: fałszywie, że mają one oznaczać poprostu „analizę formalną“,

[1] Paris-Lausanne 1921, F. Alcan — G. Bridel.

a więc metodę zgrubsza pojętej morfologji muzycznej. Jeśli tak, to krytyka, zawarta w cytacie ze str. 65, pozostawałaby w sprzeczności z zastosowaną w książce Z. Jachimeckiego analizą opisową, zaprzeczałaby naprzykład powiedzeniu na str. 43, że naszym czasom przypadł obowiązek „analitycznego“ przedstawienia Poloneza As-dur, nie zgadzałaby się również z cytowanem twierdzeniem ze str. 160, zalecającem harmonijne posługiwanie się tak „metodą formistyczną“, jak i komentarzami, wychodzącemi „ze źródeł wzruszeniowych“.

Być może, iż wątpliwości, jakie mi się tutaj nasuwają, płyną wyłącznie tylko z braku porozumienia o znaczeniu terminów. Prawdopodobnie, gdyby nowym dla mnie terminom: „metoda formistyczna“ i „metoda planimetrycznego formizmu“ odpowiadały u mnie jasno określone pojęcia, wątpliwości moje łatwoby się rozpierzchły.

Z całym naciskiem jednak raz jeszcze zaznaczam, że — mojem zdaniem — dalsze dopuszczanie do badań naukowych komentarzy, „pochodzących ze źródeł wzruszeniowych“, czyli uprawianie subjektywnej egzegezy literacko-uczuciowej w tłumaczeniu zjawisk muzycznych, odwodzić nas będzie coraz dalej od przedmiotu naszego badania, to jest od muzyki, i będzie rozstrzygać na korzyść tych poglądów, które muzykologji w jej najistotniejszem znaczeniu, to jest nauce o muzyce, odmawiają miana nauki, przyznając je tylko historji muzyki i rozmaitym szczegółowym naukom muzykologicznym, zarówno samodzielnym, jak i pomocniczym.

Nie znaczy to jednak wcale, jakobym negowała wartość intuicyjnego poznania w badaniu naukowem.

*

Przeciwnie — uważam intuicję za konieczny warunek twórczej pracy naukowej wogóle. Sądy wszakże, oparte na intuitywnem poznaniu, wtedy dopiero mogą nabrać waloru naukowego, gdy dadzą się objektywnemi metodami zweryfikować.

Obie te sprawy: komentarze, pochodzące ze źródeł wzruszeniowych, i brak należycie wykształconych metod badania — pozostają z sobą w jak najściślejszym związku. Z chwilą, gdy metody nasze staną się dostatecznie precyzyjne, by móc sprawdzać wartość sądów intuitywnych, odpadnie również i potrzeba posługiwania się określeniami literacko-uczuciowemi, które zazwyczaj żadnej wartości dla nauki nie przedstawiają, a czasami tylko mogą mieć wartość pośrednią.

W porównaniu — przedstawia mi się literatura piękna o muzyce w stosunku do literatury naukowej mniej więcej tak, jak wrażenia i pamiętniki z podróży w stosunku do publikacyj z naukowych ekspedycyj.

Jeszcze jedna sprawa wymaga omówienia w związku z monografją Z. Jachimeckiego. Jest to stosunek Chopina do Oskara Kolberga oraz wnioski o wartości etnograficznej pracy Kolberga[1].

Na str. 48—49 czytamy:

„Różnicę między apercepcją muzyki ludowej u Chopina a wiekopomnie zasłużonego zbieracza Kolberga objawia nam następujący ustęp listu Chopina do rodziny pisanego... w roku 1847-ym: *„Nowakowski oddał mi pieśni Kolberga* (Pieśni ludu polskiego[2]); *dobre chęci, za wąskie plecy. Często podobne rzeczy widząc, myślę, że lepiej nic, bo mozół ten tylko skrzywia*

[1] Zwrócił na to uwagę już poprzednio H. Opieński w sprawozdaniu z monografji Z. Jachimeckiego, drukowanem w „Przeglądzie Muzycznym“ 1926, nr. 11, str. 11. [2] Uwaga w nawiasie pochodzi od Z. Jachimeckiego.

i trudniejszą robi pracę genjuszowi, który kiedyś tam prawdę odwikła. A aż do czasu owego wszystkie te piękności zostaną z przyprawionemi nosami, różowane, z poobcinanemi nogami albo na szczudłach i pośmiewiskiem będą tym, co lekko na nie spojrzą“. Zdanie to... wyjaśnia nam wystarczająco stosunek Chopina do polskiej muzyki ludowej... Uwaga Chopina o Kolbergu utrudnia do pewnego stopnia badanie ludowych pierwiastków muzyki Chopina na podstawie materjałów wydanych przez Kolberga, co jasno wynika z przytoczonych zastrzeżeń“.

Zachodzi tu, rzecz prosta, nieporozumienie. Zdanie Chopina, zawarte w liście z r. 1847, odnosi się nie do „materjałów wydanych przez Kolberga“, lecz do „Pieśni ludu polskiego“, wydanych u Żupańskiego w Poznaniu[1] z towarzyszeniem fortepianowem, przez Kolberga opracowanem. Pierwszy bowiem tom wielkiego zbioru etnograficznego Kolberga, noszący ten sam tytuł: „Pieśni ludu polskiego“ wyszedł dopiero w r. 1857 w Warszawie. Ale i pomijając te względy historyczne, trudno byłoby określenie Chopina odnieść do zanotowanych przez Kolberga w autentycznej ich postaci pieśni ludowych, a więc do jego zbioru etnograficznego. „Przyprawione nosy“, „poobcinane nogi“, „róż“ i „szczudła“ dosadnie wskazują na opracowanie pieśni ludowej, którego Kolberg, próbując w latach młodzieńczych swych sił kompozytorskich, dokonał w zbiorze z r. 1847. Nie mają zaś one żadnego znaczenia dla zbioru etnograficznego, w którym Kolberg wiernie zapisał pieśni ludowe, tak jak je słyszał, zaopatrując wątpliwe miejsca obficie uwagami krytycznemi.

Przy tej sposobności pragnę słów parę poświęcić zbiorowi etnograficznemu Oskara Kolberga. Mieści

[1] Mieczysław Karłowicz, Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie, Warszawa 1904, J. Fiszer.

się w tem dziele cały skarb polskiej pieśni ludowej, skarb, dziś jeszcze „zakopany w ziemi". Wydobycie go, opracowanie „materjałów" Kolberga, będzie wielkim czynem muzykologji polskiej, który niewątpliwie nietylko pozwoli określić typy polskiej pieśni ludowej, wyodrębnić jej własności rasowe, lecz także — pośrednio — przez wykrycie filjacyj szczepowych i „warstw" historycznych na tym materjale „etnofonicznym", okazać się może bardzo cennym dla badań nauk pokrewnych, przedewszystkiem etnografji i historji[1]. Czy zaś i w jaki sposób korzystać można ze zbioru Kolberga, badając pierwiastek ludowy w muzyce Chopina, tego przykład daje praca H. Windakiewiczowej, o czem niżej.

Prace polskie, poświęcone szczegółowym zagadnieniom sztuki Chopina, wymienione wyżej, nie dają już oczywiście sposobności do poruszenia tylu kwestyj ogólnych i zasadniczych, co monografja Z. Jachimeckiego.

„Ronda Fryderyka Chopina" Witolda Chrzanowskiego to niewielka rozprawa, podająca na gruncie historycznym[2] opis ronda i t. zw. formy ronda Chopina. Bardzo cenne jest określenie różnicy między temi dwoma pojęciami formalnemi oraz wskaza-

[1] Dzieło Oskara Kolberga obejmuje prócz „Pieśni ludu polskiego", wydanych w r. 1857 a zawierających pieśni z różnych stron Polski, 22 tomów, wydanych pod wspólnym tytułem „Lud", oraz 14 tomów pod osobnemi tytułami: Pokucie, Mazowsze, Chełmskie, Wołyń, Przemyskie, Tarnowskie, a ponadto: Śląsk Górny. Część z nich wydana została już po śmierci Kolberga (1890). [2] Poprzednio już, w r. 1911, wydał W. Chrzanowski w Lipsku pracę pod tytułem: Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im XVIII. Jahrhundert.

nie na dzieła Chopina, które, choć niezatytułowane rondami, formę tę wykazują. Rozprawa ma charakter jakgdyby rozdziału większego dzieła, które w podobny sposób mogłoby przedstawić morfologję innych cyklów Chopina i w rezultacie zdefinjować typy formalne, właściwe twórczości Chopina.

„Studjum o pieśniach Chopina" Seweryna Barbaga jest, podobnie jak i rozprawa Chrzanowskiego, wyrazem zupełnie objektywnego nastawienia się badacza wobec przedmiotu badania. Jak i tamta, wolne jest ono od subjektywnej egzegezy literackiej, mimo że rozpatrywanie w pieśni stosunku muzyki do tekstu zmuszało autora do omówienia także i ekspresywnych walorów muzyki. Tem bardziej więc podkreślić należy jako stronę dodatnią „Studjum o pieśniach Chopina", zachowanie objektywności tak w analizie, jak i w zestawieniu wyników.

Konkretnym rezultatem badań S. Barbaga jest ujęcie pieśni Chopina w pewne kategorje stylistyczne (pieśni w stylu ludowym, pieśni artystyczne, pieśni w stylu mieszanym), a co ważniejsza — ustawienie ich na właściwem miejscu tak w twórczości Chopina, jak i w dorobku ogólnym, naszym i światowym, w zakresie pieśni artystycznej.

Książeczka Wandy Thuguttówny: „Przyczynek do analizy Mazurków Chopina" zwraca uwagę na zagadnienia harmoniczne, głównie w Mazurkach, nie przynosi jednak pozytywnych rezultatów. Omówiłam ją w swoim czasie szczegółowo[1] co uwalnia mnie od powtórnego zajmowania się nią.

[1] „Muzyka", lipiec 1928. Warszawa.

Szczegółową natomiast poświęcić należy uwagę rozprawie Heleny Windakiewiczowej: „Wzory ludowej muzyki polskiej w Mazurkach Chopina".

„Wzorem" nazywa autorka pewne „stałe formy" i „stałe zwroty". Wyróżnia zaś następujące rodzaje wzorów ludowych polskich: powtórkowy (o podstawie jedno- lub dwutaktowej), chórowy, dialogowy, kotwiczy drobniejący, oberkowy, chromatyczny, wraz z pochodnemi, jak np. we wzorze oberkowym: wzór wahadłowy, oberkowy właściwy, oberkowy zwięzły, wirowy i hołupcowy. Wprowadzone przez autorkę terminy na rozmaite rodzaje wyróżnionych przez nią wzorów przeważnie doskonale ujmują cechy specyficzne tych rodzajów; mogłyby też znaleźć zastosowanie w ogólnej terminologji formy muzycznej, nietylko w odniesieniu do form ludowych.

Rezultaty badań H. Windakiewiczowej mają podstawowe znaczenie tak dla studjum pierwiastka ludowego w muzyce Chopina (co było celem autorki), jak i dla studjum polskiej muzyki ludowej. Znaczenie to jest tem większe, że w licznych monografjach, poświęconych Chopinowi, określenie pierwiastka ludowego nie wyszło dotąd poza charakterystykę, opartą na ogólnych „wyczuciach", badanie zaś muzyki ludowej naszej leży niemal odłogiem. W odniesieniu do dzieł Chopina, wyniki badania porównawczego ze wzorami muzyki ludowej mają znaczenie ogólniejsze, nieograniczone jedynie tylko do elementu ludowego i mazurków. Przynoszą one bardzo wiele materjału postrzeżeniowego tak dla określania typów melodji chopinowskiej, jak i dla charakterystyki konstrukcyj formalnych. Również i w badaniu rytmiki i harmoniki Chopina pominąć ich nie można.

Praca H. Windakiewiczowej jest tak w postawieniu zagadnienia, jak i w jego rozwiązaniu jedną z najbardziej interesujących, a bezsprzecznie w wynikach najbardziej wartościową publikacją lat ostatnich w zakresie badań, poświęconych muzyce Chopina.

Przedmiotem dyskusji mogłoby być — mojem zdaniem — twierdzenie, że motyw mazurka nigdy nie jest wyposażony w odbitkę. Na str. 9 czytamy: „...na przykładach możemy zauważyć, jak należy rozumieć rzekome przedtakty tematów tanecznych Chopina. Oczywiście, że temat, jak to widzimy u ludu, rozpoczyna na mocnej części taktu, nie ma więc żadnej racji inną miarę przykładać do tego samego tematu u Chopina. Dźwięk początkowy należy uważać jako skróconą przygrywkę przed tańcem i to wszędzie, w całym zbiorze mazurków tak należy interpretować. Ta nuta, to namysł grajka — należy ją traktować zupełnie odrębnie od tematu".

W odniesieniu do mazurów ludowych i do przykładów, dla ilustracji powyższego twierdzenia przytoczonych, zapatrywanie to przyjmuję bez zastrzeżeń. Ale, czy istotnie, w całym zbiorze mazurków, należy ton pierwszy interpretować jako „skróconą przygrywkę?" Niektóre mazurki wzbudzają w tym względzie wątpliwości, jak np. op. 6/1, op. 24/3, op. 30/2. W pierwszej części Mazurka op. 24/3 naprzykład, złożonej z dwu 6-taktowych okresów, drugi okres zaczyna się odbitką (przedtaktem), wartości ósemki, a także i okres pierwszy, w powtórzeniu, wyposażony jest w odbitkę, zawierającą dwie ósemki. To samo obserwujemy w poszczególnych frazach trzeciej części

tego Mazurka. Czy więc byłoby słusznem, by tylko w pierwszym okresie przedtakt interpretować jako „skróconą przygrywkę“, jeśli w dalszych ma on wyraźnie znaczenie odbitki pierwszego motywu? I w innych także mazurkach możnaby wskazać konieczność uznania ich pierwszych motywów za motywy z odbitką, a więc nie rozpoczynające się tonem akcentowanym (na mocnej części taktu). Dlatego spostrzeżenie, wyżej przytoczone, nie może być regułą bez wyjątku.

Pewne wątpliwości budzą poza tem niektóre terminy, zastosowane przez H. Windakiewiczową. I tak, nie jest zupełnie jasne, co należy rozumieć przez gamę „półchromatyczną“. Prawdopodobnie idzie tu o diatonikę (durową lub mollową) z alteracjami, mimo których tonalność pozostaje nienaruszona. Dalej — jako niewłaściwe uważam określenie motywów: „czterodźwięczny“, „sześciodźwięczny“; należałoby je nazywać „czterotonowy“, „sześciotonowy“. Są to drobne nieścisłości terminologiczne, które zresztą obserwujemy i w innych pracach tu omawianych. Pragnę skorzystać ze sposobności, by poruszyć kilka szczegółów, jakie nasunęły mi się przy lekturze wszystkich poprzednio wymienionych książek. Jak metodę, tak i terminologję naukową tworzymy dopiero w muzykologji. Może więc przedyskutowanie potocznych już dzisiaj u nas terminów, choćby tylko przykładowe, przyczyni się do wyjaśnienia pojęć przez nie oznaczanych i zapobiegnie wkradającym się tu i ówdzie do literatury naukowej nieścisłościom[1].

[1] Zaznaczam wyraźnie, że idzie mi tu wyłącznie o dyskusję pojęć i terminów, a nie o krytykę operowania pojęciami i stosowania terminów przez poszczególnych autorów prac polskich o Chopinie. Dlatego też cytatów, które podam poniżej, nie zaopatruję odsyłaczami, nadmieniając tylko, że pochodzą nie z jednej, lecz z kilku prac, tu omawianych.

Dla przykładu zajmijmy się bliżej terminem „funkcja“. Materjał do rozważenia dadzą nam następujące zwroty[1]:

1. opalizująca polichromja podstawowych funkcyj tonalnych,
2. dojrzałość i logika w traktowaniu związków między funkcjami,
3. z całym zasobem funkcyj pobocznych,
4. z tonów funkcyjnych tworzył gamy,
5. ciekawe funkcje,
6. ciekawe ustosunkowanie funkcyj,
7. muzycy świata klasycznego posługiwali się przeważnie prostemi funkcjami,
8. zestawiając dowolne funkcje,
9. harmoniczne ustosunkowanie funkcyj.

W wyrażeniu 1) przydawki „podstawowych“ i „tonalnych“ są zbędne: każda bowiem funkcja jest „tonalna“ i każda „podstawowa“. Obie te cechy należą do pojęcia funkcji. Bez tonalności niema funkcji. Z drugiej zaś strony nie istnieją żadne inne funkcje, prócz trzech „podstawowych“. Obraz „opalizującej polichromji“, bardzo piękny literacko, nie tłumaczy istoty zjawiska harmonicznego, które w sposób poetycki opisuje.

W wyrażeniu 2) lepiej byłoby mówić o dojrzałości i logice w traktowaniu związków „harmonicznych“. Związki między funkcjami są dość skąpe i bardzo proste, tak że mówienie o „dojrzałości“

[1] Wszystkie odnoszą się do harmoniki Chopina.

i „logice“ w ich traktowaniu jest do pewnego stopnia przesadą, a nadto użycie w tym wypadku terminu „funkcja“ ogranicza znaczenie „dojrzałości“ i „logiki“ *in minus*.

W wyrażeniu 3) przydawka „poboczna“ jest nieścisła. Niema funkcyj „głównych“ ani „pobocznych“ — są poprostu tylko „funkcje“.

Wyrażenie 4) wogóle nic nie znaczy. Zawsze i wszędzie „tony funkcyjne“, to jest wchodzące w skład trzech funkcyj, po uszeregowaniu według wysokości „dają gamę“ (durową lub mollową), do której funkcje te przynależą.

Wyrażenia 5) i 6) są nieścisłe i nic nie mówiące: niema funkcyj „ciekawych“ ani ich „ciekawego ustosunkowania“ — są poprostu tylko funkcje i ich ustosunkowania. Jakości zaś tego ustosunkowania przydawka „ciekawe“ zupełnie nie określa.

Do wyrażenia 7) zastosować należy uwagę tę samą, co do wyrażenia 3). Niema funkcyj „prostych“, jak niema i „złożonych“ — są poprostu tylko funkcje.

Wyrażenie 8) nieścisłe. Przydawka „dowolne“ nasuwa wrażenie pokaźniejszej liczności funkcyj, gdy tymczasem liczba ich ogranicza się do trzech.

W wyrażeniu 9) przydawka „harmoniczne“ — zbędna. Niema i nie może być innego ustosunkowania funkcyj, jak tylko harmoniczne.

Do uzasadnienia powyższych zarzutów wystarczy podanie definicji funkcji harmonicznej. Źródłem tego pojęcia jest teorja harmoniczna Jana Filipa Rameau, który już w „*Traité d'harmonie*“ (1722), a następnie w „*Nouveau Système de Musique théorique*“ (1726) określił trzy akordy: toniczny (I stopnia), dominantowy (V stopnia) i subdominantowy (IV stopnia) jako

filary harmoniki tonalnej i ujął zasadę „centrum harmonicznego“ jako konieczny warunek tejże harmoniki[1]. Terminy: „funkcja“ oraz „znakowanie funkcyjne“ wraz ze szczegółowo wypracowaną symboliką wprowadzone zostały przez Riemanna w jego pracach, stanowiących rozwinięcie dualnego systemu harmonji tonalnej[2]. Według tego systemu funkcja harmoniczna jest to dźwięk (akord) górny lub dolny, zbudowany wedle zasady tercjowej, i to zawsze z tercją wielką na pierwszem i małą na drugiem miejscu, a pozostający do skali, której tony w sobie zawiera, bądź w stosunku toniki (stopień I), bądź dominanty (stopień V), bądź subdominanty (stopień IV). Trzy te dźwięki (a więc np. górne w C-dur: T *ceg*, D *ghd*, S *fac*, lub dolne w a-moll: T *eca*, D *hge*, S *afd*) mieszczą w sobie wszystkie tony danej skali. Stąd każdy ton wchodzi w skład któregoś z tych dźwięków, funkcyj, i da się zawsze przy pomocy odpowiedniej symboliki, przez Riemanna wypracowanej, przedstawić jako ton funkcyjny.

O „tonalności“ decyduje istnienie „centrum tonalnego“, do którego odnieść można każdy ton bądź jako składnik T, bądź D, bądź S. Oba te pojęcia: tonalności i funkcji wzajemnie się warunkują.

Sądzę, że to krótkie przedstawienie wystarczy, aby przekonać o nieścisłości podanych powyżej dla

---

[1] Por. Hugo Riemann, Geschichte der Musiktheorie. 2 Aufl. Berlin, M. Hesse. [2] Szereg dzieł, poświęconych harmonji: Musikalische Logik, 1873; Musikalische Syntaxis, 1877; Handbuch der Harmonielehre, 1887; 7 wyd. 1920; Vereinfachte Harmonielehre 1893; Elementarschulbuch der Harmonielehre, 1906, 2 wyd. 1916; i t. d.

przykładu zwrotów. Dalsze rozważania terminologiczne, choć niezmiernie dla mnie pociągające i niewątpliwie potrzebne dla naszej młodej terminologji rozszerzyłyby nadmiernie ramy tego artykułu i oddaliłyby nas zanadto od tematu, z którym łączą się dość luźnie. Zaznaczam tylko, że i w dziedzinie innych pojęć, nietylko harmonicznych, zauważyłam w naszych ostatnich publikacjach, dotyczących Chopina, niejasności lub nieścisłości terminologiczne. Takie zwroty naprzykład, jak: „zwyczajne interwały“ lub „proste interwały“ należałoby usuwać: nie znamy ani „nadzwyczajnych“, ani „złożonych“ interwałów, lecz tylko — jak wiadomo — czyste, wielkie, małe, zwiększone i zmniejszone. Określeń tych należałoby konsekwentnie używać w pracach muzykologicznych, by nie wprowadzać w dziedzinę terminologji naukowej, i tak niezupełnie jeszcze wyrobionej, niepotrzebnego zamętu.

Niejasności terminologiczne nasuwają bodaj podejrzenie o niejasność pojęć, jeśli już zgóry niejasności owej nie przesądzają. Dlatego troska o jasność terminologiczną zawsze jest wskazana. W szczególności jednak zagadnienia muzykologiczne, a wśród nich przedewszystkiem zagadnienia, związane z badaniem sztuki Chopina, są tak trudne i tak subtelne, że zupełna jasność pojęć, a co za tem idzie: jednoznaczność i jasność terminów, urasta tu do znaczenia koniecznego, zasadniczego warunku. Bez jego spełnienia trudno byłoby mówić o pozytywnych rezultatach naukowego rozwiązywania owych zagadnień.

(1929)

CHOPIN W OPINJI LITERATA FRANCUSKIEGO

Biedny Chopin! — *Le pauvre Chopin!* — tak użalił się nad potężnym Genjuszem muzyki światowej literat paryski, p. ANDRÉ SUARÈS, w feljetonie ogłoszonym w tygodniku „*Les Nouvelles Littéraires*“ z dnia 5 marca 1932 r.

Dziwny zaiste zbieg okoliczności! W przeddzień uroczystego otwarcia II-go Międzynarodowego Konkursu im. Fryderyka Chopina w Warszawie, w chwili, gdy młodzi pianiści całego świata śpieszyli do stolicy Polski, by, ubiegając się o laury konkursowe, złożyć dowód swego pietyzmu dla nieśmiertelnego Mistrza sztuki tonów i nowym blaskiem triumf jego rozpłomienić, w tej chwili, literat paryski, jakby tłumacząc trudną do zrozumienia nieobecność muzyków francuskich na konkursie, uskarża się nad „biednym Chopinem“, a zarazem, jakby zazdroszcząc sławy starożytnemu barbarzyńcy, Herostratowi, błyskotliwym ogniem pustych i niesmacznych frazesów zniszczyć usiłuje świątynię najczystszej sztuki Chopina i pomnik uwielbienia, jaki trudem całych pokoleń artystycznych wzrósł u jej stóp.

Być może, a nawet tak jest z pewnością, że p. ANDRÉ SUARÈS dobrze zasłużył się artykułem swoim na to, by opinja polska, a także opinja artystyczna całego świata, przyznała mu za czyn jego karę Herostratową, by imię jego na zawsze wykreśliła z pamięci, jak władze Efezu pod karą śmierci zabroniły wymawiania imienia Herostrata, podpalacza

jednego z siedmiu cudów świata, świątyni Diany efeskiej... Milczenie byłoby najlepszą odpowiedzią dla p. ANDRÉ SUARÈS. Ale — trudno byłoby nie liczyć się z faktem, że poza opinją narodową polską i opinją artystyczną świata kulturalnego, istnieje wielki jeszcze świat ludzi nieuświadomionych, cała bezkrytyczna masa, uległa i posłuszna wszelkim nowym, choćby nawet brutalnym i zgoła bezsensownym wołaniom. Ten właśnie demagogiczny charakter feljetonu p. ANDRÉ SUARÈS zmusza do zajęcia wobec niego krytycznego stanowiska, do napiętnowania bezgranicznej ignorancji w rzeczach muzyki czy wyraźnie złej woli paryskiego literata.

Przytoczę pokolei szereg wynurzeń p. ANDRÉ SUARÈS w dosłownem brzmieniu, by krytyka moja nie wydała się gołosłowną, podyktowaną łatwo zrozumiałem oburzeniem i naturalnym odruchem niesmaku. Wybieram co ważniejsze zarzuty p. ANDRÉ SUARÈS, skierowane przeciwko sztuce Chopina.

1. „*On ne peut pas être moins varié, ni moins pensant. Il ne sort pas de deux ou trois sentiments, qu'il répète à l'infini...*“ (Nie można być mniej zróżnicowanym ani mniej myślącym. Nie wychodzi on poza dwa lub trzy uczucia, które powtarza do nieskończoności...)

Nie trzeba na to być specjalnym znawcą Chopina, lecz wystarczy przeciętna znajomość, jaką posiada każdy miłośnik jego muzyki, by wykazać zupełną bezpodstawność pseudotwierdzenia p. ANDRÉ SUARÈS. Rozpatrzmy którąkolwiek serję dzieł Chopina, naprzykład Preludja. Zapytać możemy paryskiego literata, czy łatwo przyszłoby mu wskazać w światowej literaturze muzycznej podobny, niewielki

zbiór, złożony z dwudziestu czterech kompozycyj, wśród których udałoby się znaleźć co najwyżej dwie lub trzy pary utworów, pokrewnych uczuciem? Czyż więc łatwo być „bardziej zróżnicowanym“ i „bardziej myślącym“ i czy łatwo zakląć w tak drobnych rozmiarem kompozycjach „więcej uczuć“, których „nie powtarza się“ nietylko w nieskończoność, lecz nawet w zakresie skończonej liczby 24 utworów? Ileż myśli twórczych, jak wielka rozmaitość, jaka różnorodność uczuć zamyka się w tym znikomym zbiorze Preludjów Chopina! A cóż dopiero, gdybyśmy sięgnęli do zbiorów innych, większych, lub do potężnych kompozycyj, w rodzaju takim, jak etjudy, ballady, scherza, fantazje, sonaty, koncerty!

2. Porównując Chopina z Schumannem, przyznaje p. ANDRÉ SUARÈS łaskawie, że Chopin jest bardziej od niego wytworny (*„...il est bien plus distingué“*), ale zaraz w następnem zdaniu zarzuca, że Chopin jest ...znacznie bardziej pusty, niż Schumann, bardziej jednostronny i bardziej ciasny (*„...il est bien plus vide, plus monocorde, même, et moins étendu“*), że orkiestra Schumanna, choć źle brzmi, jest zawsze jeszcze orkiestrą, a orkiestra Chopina — rodzajem akordeonu (*„L'orchestre de Schumann, si peu sonore, si maladroit qu'il puisse être, est pourtant un orchestre. L'orchestre de Chopin est une espèce d'accordéon“*).

Trudno jest spierać się o upodobania osobiste: dla p. ANDRÉ SUARÈS bardziej sympatycznym może być Schumann, aniżeli Chopin, ale ten jego własny gust nie może być podstawą do wydawania wyroków o Chopinie, jeśli chce się być traktowanym na serjo. Objektywnie trudno porównywać tak odmienne indywidu-

*

alności twórcze, jakiemi byli Chopin i Schumann. Ale też z drugiej strony, trzeba być zupełnym ignorantem w rzeczach estetyki, by z odrębnych cech twórczych jednego kompozytora wysnuwać wnioski o brakach innego. Logika najzupełniej tu szwankuje! Powiedzenia zaś takie, że Chopin jest „pusty“ lub „ciasny“ i t. p., nie są niczem innem, jak właśnie „pustem i ciasnem“ powiedzeniem. Szczerze współczuję p. André Suarès, że mimo literackiego zawodu i być może talentu literackiego, nie jest on zdolny do powiększenia skali swych odczuwań artystycznych. Musi być ona wielce ograniczona, skoro zarzut ograniczoności przerzuca na to, czego sama ogarnąć nie zdoła...

3. „*Si l'on tire Chopin de son éternel tour de danse à la polonaise et de son nocturne de minuit, il perd toute valeur originale. Il suit partout quelque musicien du jour ou de la veille: Liszt, Schumann, Weber, et même Field. Parfois, il transcrit tout simplement. La réminiscence est presque naïve. Nulle part on ne le voit mieux qu'en sa fameuse Marche funèbre... Elle est la copie pure et simple de la Marche funèbre insérée par Beethoven dans sa Sonate en la bémol opus 26*“. (Jeśli wyciągnie się Chopina z jego wiecznego ruchu polonezowego i z jego nokturnu o północy, traci całą swoją wartość oryginalną. Zawsze naśladuje on któregoś muzyka współczesnego lub wczorajszego: Liszta, Schumanna, Webera, nawet Fielda. Czasami, przepisuje całkiem po prostu. Reminiscencja jego jest prawie naiwna. Nigdzie nie widzi się tego lepiej, jak w jego słynnym Marszu żałobnym... Jest to czysta i zwyczajna kopja Marsza żałobnego, umieszczonego przez Beethovena w Sonacie As-dur, opus 26).

Na takie wynurzenia p. André Suarès każdy muzyk uśmiechnie się z politowaniem. Ale wzgląd, o którym już na wstępie wspomniałam, każe odpowiedzieć na nie rzeczowo. Niewątpliwie, nokturny i polonezy stanowią bardzo oryginalne i niezmiernie charakterystyczne pozycje w twórczości Chopina. Lecz nie na nich koniec! Poza niemi istnieją jeszcze preludja, etjudy, scherza, ballady i całe olbrzymie bogactwo innych kompozycyj, w których przy „najgorszej“ nawet woli nie potrafiłby p. André Suarès zaprzeczyć istnienia cech odrębnych a wielce oryginalnych, cech twórczych, które pchnęły naprzód i w górę rozwój sztuki muzycznej dziewiętnastego wieku. Twierdzenie o naśladowaniu przez Chopina innych kompozytorów jemu współczesnych jest zupełnie bezpodstawne. Najskrupulatniejsza nawet analiza dzieł Chopina nie zdołała dotąd wykryć w nich nietylko naśladownictwa, lecz nawet dopatrzeć się w nich bezpośrednich tak zwanych wpływów. Gdzież więc owo „przepisywanie“? Bylibyśmy bardzo zobowiązani p. André Suarès, gdyby nam je na konkretnym przykładzie wskazać potrafił, bo twierdzenie o skopjowaniu Marsza żałobnego z Sonaty Beethovena dowodzi, że chyba ani Beethovena, ani Chopina nie zna p. André Suarès inaczej, jak tylko... z tytułu.

4. Gdzieniegdzie jednak, jak się zdaje, p. André Suarès zna dzieła Chopina nietylko z tytułu, lecz również „z widzenia“. W dalszym ciągu swego feljetonu pisze między innemi w ten sposób:

„*Cet éternel 3/4 de Chopin... ce triolet inévitable qui doit varier la noire ou les deux croches du temps; cette tierce perpétuelle ou son renversement de sixte et même cet accord de septième, qui est toute la cou-*

leur romantique et qui fut, en 1830, d'un si haut prix: le tout ensemble, finit par être d'un ennui sans bornes, par la répétition". (To wieczne 3/4 Chopina... ta nieuchronna triola, która zastępuje ćwierć lub dwie ósemki taktu; ta ustawiczna tercja i jej przewrót seksta; i nawet ten akord septymowy, który stanowi całą barwę romantyzmu i który w r. 1830 miał tak wielką cenę: wszystko to razem, wskutek powtarzania, kończy się bezgranicznem znudzeniem).

Słusznie zestawione tu szczegóły stylu Chopina, tak znamienne dla niego osobiście i tak właściwe jego epoce, znów nie mogą służyć jako zarzut przeciwko Chopinowi. Nie mamy rady na to, że p. ANDRÉ SUARÈS nie lubi tych właściwości stylistycznych i że przyprawiają go one o nudę. Ale gdzież logika? Czy byłby sens w tem, aby naprzykład odmawiać talentu malarskiego Monet'owi dlatego, że nie malował tak, jak Rubens? Albo łajać Molière'a za to, że nie był Arystofanesem? Różne epoki, różne style, różne indywidualności twórcze wymagają innych kryterjów oceny. O tem, jak się zdaje, nie wie jeszcze literat paryski z „*Nouvelles Littéraires*"!

5. W dalszym ciągu czytamy takie uwagi, jak: „*faible intelligence de Chopin*" (słaba inteligencja Chopina), jak: „*L'intelligence et l'invention de la forme font également défaut à Chopin. Il est peu de musique d'où l'architecture soit plus absente*". (Zrozumienie i twórczość formy stanowią również brak Chopina. Niewiele jest muzyki, w której bardziej byłoby brak architektury). Tu już tylko powtórzyć można to samo, co wyżej, iż p. ANDRÉ SUARÈS lubi ganić to, czego brak jemu samemu, a swoje braki przerzuca na przedmiot swej krytyki... Zarzucanie zaś muzyce Chopina

braku walorów architektonicznych dowodzi ponownie niezrozumienia przez p. ANDRÉ SUARÈS elementów stylu muzycznego i jego historji.

Przytoczone tu dla przykładu niektóre tylko, bardziej znamienne i to — zaznaczam wyraźnie — takie wyłącznie poglądy p. ANDRÉ SUARÈS, które pozornie mogłyby wzbudzać wrażenie objektywnej oceny, nie streszczają wcale jego ogólnej charakterystyki Chopina. Nieśmiertelny mistrz muzyki światowej, nietylko polskiej, został przez literata paryskiego z „*Nouvelles Littéraires*" przedstawiony brutalnie i niesmacznie, jako człowiek chory, budzący odrazę swym kaszlem, swą chorobą, która — rzekomo — najdoskonalszy wyraz ma znajdować w jego muzyce! Tutaj, p. ANDRÉ SUARÈS złożył egzamin ze swej niezdolności do rozumienia muzyki, dał jaskrawy przykład, do jakich nonsensów prowadzi ocenianie muzyki zapomocą kategoryj myślenia wyłącznie „książkowych", literackich, zamiast według właściwych, swoistych kategoryj muzycznych. Widocznie i on ulega błędnemu mniemaniu, jakoby do zrozumienia i przedstawienia charakteru twórcy konieczne było łączenie w jedność jego życia i twórczości, i on ciekaw był tylko anegdotycznej biografji Chopina, której szczegóły uważa za podstawę do wydawania sądów o wartości jego muzyki. A jakżeż często, życie i twórczość, idą swojemi drogami, nie krzyżując się z sobą wcale ani nie uzupełniając się czy odzwierciedlając nawzajem! Wystarczy właśnie poznać życie Chopina i wczuć się w istotę jego muzyki, by tę prostą prawdę należycie zrozumieć i ocenić.

(1932)

W SPRAWIE PRZEWIEZIENIA PROCHÓW CHOPINA

I

Jako wspomnienie „Dni Chopinowskich w Polsce“ pozostało upowszechnione już dziś wśród szerokich mas postanowienie, że prochy Fryderyka Chopina wrócić muszą do kraju i spocząć na Akropolu wawelskim. Jedyne to miejsce w Ojczyźnie, godne, by przyjąć na sen wieczny prochy Tego, który:

„...Polskę głosił, od zenitu
wszechdoskonałości dziejów
wziętą hymnem zachwytu —
Polskę przemienionych kołodziejów“.

Nieśmiałe głosy dyskusji na temat, czy prochy Mistrza powinny wrócić do Ojczyzny — przycichły. Bo, czyż uchodzi nam, Polakom, nad tem dyskutować, jeśli Francuz, Edward Ganche, prezes Towarzystwa im. Fr. Chopina w Paryżu, najżarliwszym jest apostołem idei powrotu Chopina na „Ojczyzny łono...“? Zgóry więc trzeba być przygotowanym na to, że podjęcie na nowo dyskusji w tej sprawie wywołać może głosy sprzeciwu, może nawet oburzenia. Trudno też spodziewać się, by wobec spopularyzowania dzięki „Dniom Chopinowskim“ zamiaru przewiezienia prochów Mistrza do kraju, zapatrywanie przeciwne pozyskać mogło zwolenników. Jednakże sprawa nie jest ani przesądzona, ani ostatecznie załatwiona, ani tak prosta, by nie warto było raz jeszcze poddać jej kry-

tycznemu rozpatrzeniu, tembardziej że w prasie światowej, i to nietylko francuskiej, jest ona ciągle jeszcze żywo omawiana. Ostatnio (w pierwszych dniach r. 1933) ukazał się między innemi dłuższy artykuł w tej sprawie w ormiańskim dzienniku *Arevelk*, wychodzącym w Istanbule. Autor kończy go żałosnem pytaniem: „...a miejsce to, na paryskim cmentarzu Père-Lachaise, miałożby dla nas pozostać pustem?“

Pytanie takie z pewnością cisnąć się będzie na usta tych wszystkich pielgrzymów z całego świata, którzy pamiętali i pamiętają o skromnym grobie na cmentarzu Père-Lachaise i śpieszą nań, by hołd oddać Genjuszowi i kwieciem zawsze świeżem dać wyraz swym żywym zawsze uczuciom. Dokąd poszliby, gdyby to miejsce święte na paryskim cmentarzu pozostało puste? I jakżeż rychło a nieuchronnie pustkę tę musiałoby okryć zapomnienie!

Jakkolwiek Chopin w rzędzie wieszczów narodowych zajmuje miejsce równorzędne z mistrzami naszej poezji, to jednak trudno byłoby przyznać mu wobec świata całego to samo, co im znaczenie.

Mickiewicz i Słowacki, wielcy wodzowie narodu, których prochy wśród królewskich trumien na Wawelu spoczęły, są wyłączną własnością narodu. Dla szerokiego świata byli, są i muszą pozostać obcy i niezrozumiali w tem właśnie, co stanowi istotę ich wartości narodowej.

Chopin — wszystkim jest bliski, przez wszystkich rozumiany, wielbiony i czczony. Należy nietylko do narodu, lecz do całego świata cywilizowanego. Za życia swego był i po śmierci pozostał wielkim ambasadorem Polski na obczyźnie. Każdy akord jego muzyki głosił światu — Polskę. W melodji, rytmie i harmonji jego — biło żywe i gorące serce Polski. Ktokolwiek poznał i ukochał muzykę Chopina, ten nie mógł obojętnym pozostać dla jego ojczyzny, dla Polski.

I dlatego zdaje mi się, że nie należy w odniesieniu do Chopina stosować szablonowo tego samego sposobu myślenia i tych samych form wyrażania uczuć, jakie odpowiednie były dla innych wieszczów narodowych. Nie należy tu „poprawiać“ historji, zmieniać biegu przeznaczenia, które chciało, by prochy Chopina pozostały w stolicy świata, a serce spoczęło w stolicy Polski.

Tkwi w tych faktach głęboka wymowa. Gdy się w nie wczuć i wmyśleć, urastają do znaczenia przedziwnych symbolów.

Gdzie skarb twój, tam serce twoje — ten skromny, a jakżeż wymowny napis na tablicy w kościele Św. Krzyża w Warszawie, kryjącej serce Chopina, dostatecznie świadczy o całkowitej przynależności Genjusza tonów do Polski. Czyż więc nie wystarczy nam poprzestać na posiadaniu przez Polskę tej najcenniejszej relikwji...?

Zostawmy prochy Chopina w Paryżu na cmentarzu Père-Lachaise, by dla pielgrzymów całego świata grób ten nadal był miejscem świętem, w którem genjusz wielkiego Polaka świadczyłby zawsze o Polsce.

Nie twórzmy u siebie dwu sanktuarjów chopinowskich: na Wawelu i w kościele Św. Krzyża w Warszawie.

Pozostawmy to serce, które dla Polski biło i Polskę głosiło potęgą twórczego natchnienia, na

miejscu przez najbliższych niegdyś obranem, w kościele Św. Krzyża. Pomyślmy natomiast o tem, by najcenniejsza relikwja Chopinowska godną zyskała oprawę. Bo, jakżeż ubożuchna jest tablica pamiątkowa, pod którą ona się kryje!

Czy nie udałoby się w tym samym kościele znaleźć miejsce dostojniejsze, może osobną kaplicę, do której przenieść możnaby serce Chopina i godny zbudować mu przybytek? Przy tej sposobności należałoby (pozostawiając zresztą tekst tablicy pamiątkowej bez zmiany) poprawić tylko mylną datę urodzin Chopina (2 marca 1809 zamiast właściwej daty 22 lutego 1810), wyrytą na tablicy.

(1933)

II

Jak najgorętsze podziękowanie należy się Redakcji „Lwowskich Wiadomości Muzycznych i Literackich“ za udzielenie miejsca dyskusji na temat, określony w nagłówku. Dyskusja ta, rozpoczęta przeze mnie w nr. 70 w sposób negatywny, stała się podnietą do wypowiedzenia opinij w nr. 71 przez prof. Konserwatorjum p. W. Hausmana, i w nr. 72 przez prof. Uniwersytetu J. K. p. dr. Adolfa Chybińskiego, którego pozytywne projekty są tak doniosłe dla sprawy, że należałoby dołożyć starania, by doczekały się one jak najrychlejszego urzeczywistnienia. Zanim je tutaj powtórzę, pragnę jeszcze wprzód wyjaśnić parę szczegółów, zawartych w mym artykule w nr. 70, które — jak mi się zdaje — stały się powodem pewnych nieporozumień w ocenie ich

przez p. prof. W. Hausmana i p. prof. dr. A. Chybińskiego.

Opinij, przeciwnych przewiezieniu prochów Chopina do Polski, ukazało się w prasie zagranicznej, zwłaszcza francuskiej, bardzo wiele. Jeśli wybrałam dla przykładu artykuł z dziennika stambulskiego, to uczyniłam tak tylko dlatego, by wskazać, że sprawą tą interesuje się cały świat kulturalny, a nie jedynie Francja. Daleka jednak jestem od tego, by — jak to przypuszcza prof. Hausman — litować się nad pielgrzymami, odwiedzającymi grób Chopina w Paryżu, i z tej przyczyny wypowiadać się za pozostawieniem prochów Chopina we Francji. Niepokoiła mnie tylko myśl, co stanie się z tem miejscem na cmentarzu Père-Lachaise, w którem przez tyle lat spoczywały prochy Chopina, i jak zapobiec pustce i zapomnieniu, które niechybnie musiałyby miejsce to okryć z chwilą, gdy prochy Mistrza spoczną w Panteonie wawelskim. Drugą myślą, równie dla mnie niepokojącą, był fakt, że przecież w kościele Św. Krzyża w Warszawie spoczywa najdroższa dla nas relikwja, serce Chopina. Cóż więc uczynić z tą relikwją z chwilą, gdy prochy Chopina przeniesione zostaną na Wawel? Czy ma ją okryć zapomnienie? Czy też stworzymy dwa mauzolea chopinowskie: jedno, wspaniałe, na Wawelu, a drugie — skromne i ubożuchne, jak dzisiaj, w Warszawie?

Te dwie wątpliwości były przyczyną i właściwą treścią mojego artykułu. Inne sprawy czy poglądy, w nim przedstawione, mają znaczenie uboczne.

P. prof. dr. A. Chybiński na obie te kwestje zwrócił uwagę i podaje projekt ich rozwiązania tak trafny, że pragnąć należy, by z łamów „Lwowskich

Wiadomości Muzycznych i Literackich" przedostał się on do pism, dostępnych jak najszerszym sferom naszego społeczeństwa, i pozyskał sobie jak największą popularność, a co za tem idzie: moralną podstawę powodzenia.

Jakkolwiek p. prof dr. A. Chybiński ujął właściwie istotę moich wątpliwości i projektem swoim w zupełności je rozwiał, to jednak pewne uwagi jego, skojarzone ze sprawą, będącą przedmiotem dyskusji, mogłyby wobec czytelników, nie znających moich prac naukowych i publicystycznych, postawić mnie w świetle fałszywem. P. prof. Chybiński wspomina wprawdzie nawiasowo o napiętnowaniu przeze mnie autorów francuskich, czyniących z Chopina kompozytora niemieckiego, lecz wzmianka ta niknie wobec uwagi o oddaniu Niemcom Pomorza... Chociaż więc niemiło jest mówić o sobie, muszę tu stwierdzić, że nie pominęłam nigdy żadnej sposobności, by zwalczać błędne twierdzenia o narodowości Chopina. Przypomnę choćby tylko „Przegląd Warszawski" z r. 1922, „Kwartalnik Muzyczny" z r. 1929, „Ilustrowany Kurjer Codzienny" z r. 1931 — we wszystkich tych pismach omówiłam publikacje francuskie, które zastrzegają się przeciwko „anektowaniu" Chopina na rzecz muzyki francuskiej, ale zato bez skrupułów zaliczają Chopina do romantyków niemieckich... Zarówno w tych pismach polemicznych, jak i w innych pracach moich, poświęconych Chopinowi, zawsze podkreślałam polski charakter jego muzyki, argumentując konkretnemi przykładami porównawczemi z polskiej muzyki ludowej. Także i ostatnia moja rozprawa ogłoszona w marcu b. r. w „Slavische Rundschau" w Pradze w języku niemieckim, a omawiająca pierwiastki polskiej pieśni

ludowej w melodyce Chopina, dostatecznym jest tego dowodem. — Daleka jestem zatem nietylko od oddawania komukolwiek Chopina, lecz tak samo od rezygnowania z naszych praw narodowych w jakiejkolwiek dziedzinie.

Wątpliwości moje, wyżej przytoczone, były przyczyną, dla której zdawało mi się, że właściwszem byłoby zachowanie obecnego stanu rzeczy, czyli pozostawienie prochów Chopina w Paryżu. Niezmiernie jednak jestem szczęśliwa, że publiczne ogłoszenie tych wątpliwości stało się podnietą do sformułowania nowego, zupełnie konkretnego projektu, który w swym artykule dyskusyjnym nakreślił p. prof. dr. A. Chybiński. A więc: przeniesienie prochów Fryderyka Chopina do kraju objąć powinno trzy momenty. Po pierwsze: przewiezienie i uroczyste złożenie trumny w Panteonie wawelskim. Po wtóre: przeniesienie doń również i serca Mistrza, przechowanego w kościele Św. Krzyża w Warszawie. Po trzecie wreszcie: zbudowanie na cmentarzu Père-Lachaise w Paryżu pamiątkowej kapliczki polskiej w miejscu grobu Chopina. Przekonana jestem, że tylko uwzględnienie tych wszystkich trzech momentów w uroczystym pogrzebie Fryderyka Chopina na Wawelu, wyczerpująco i ostatecznie rozwiąże sprawę, która dotychczas kryła się w szlachetnem, lecz zbyt ogólnikowem haśle: „Chopin na Wawel!", dopuszczającem powstawanie wątpliwości i trudności podobnych do tych, które powyżej przedstawiłam.

(1933)

O CZYNNIKACH STYLU CHOPINA

Muzyka Chopina odznacza się charakterem tak wyraźnie określonym, że nawet przy powierzchownej jej znajomości nietrudno dzieła Mistrza rozpoznać. Zapatrywanie tu wyrażone mogłoby nasunąć pewne wątpliwości. Czyż Chopin powtarza w różnych swych kompozycjach te same motywy, te same frazy, a nawet te same melodje w całości? Czyż rozbrzmiewają w nich te same akordy i te same następstwa harmonij? Czyż w dziełach jego istnieją tak silne podobieństwa rytmiczne, że niweczą one rozmaitość rytmiczną tych dzieł?

Rozwiązanie takich i tym podobnych wątpliwości bez trudu znaleźć możemy w jednem, jedynem pojęciu, mianowicie: pojęciu stylu muzycznego. Przez styl muzyczny rozumiem swoisty a stały sposób dobierania i formowania materjału muzycznego, celem utworzenia zeń dzieła sztuki muzycznej. Określenie to wydaje mi się dosyć obszerne, by mogło objąć swym zakresem rozmaite rodzaje stylu osobistego. Może więc ono posłużyć także jako podstawa do zbadania czynników stylu Chopina. W rozmaitych swych kompozycjach Chopin nie powtarza tych samych zwrotów melodycznych, harmonicznych i rytmicznych. Przeciwnie, ich tworzywo melodyczne, harmoniczne i rytmiczne jest niezmiernie zróżnicowane. Jedynie tylko sposób, w jaki powstają rozmaite zja-

wiska muzyczne, oraz wzajemne stosunki między ich jakościami są stałe i wyraźnie określone.

Złożone zjawisko muzyczne, t. j. każde dzieło muzyczne, przedstawia się jako związek organiczny czynników pierwotnych, czyli: melodji, harmonji i rytmu, oraz czynników wtórnych, czyli: tempa (agogiki), siły (dynamiki) i barwy. Rozpatrując czynniki te, jako czynniki stylu muzycznego, przyznamy im to samo znaczenie. Melodja, rytm i harmonja najlepiej odsłaniają przed nami odrębność stylistyczną jakiegoś dzieła, jakiegoś kompozytora w całej jego twórczości, lub też jakiejś epoki. Agogika, dynamika i barwa odgrywają w tem rolę tylko podrzędną. Aby więc zbadać i określić czynniki stylu Chopina, należy rozwiązać zagadnienia melodyczne, harmoniczne i rytmiczne jego muzyki, zdając sobie sprawę zależnie od potrzeby, także z roli, jaką odgrywa w nich agogika, dynamika i barwa. Zagadnienie formy muzycznej jest nierozłącznie związane z zagadnieniem melodji i harmonji: forma każdego dzieła zależy od jego rozwoju melodycznego i harmonicznego, oraz rytmicznego, który od melodji ani harmonji oddzielić się nie da.

I. Melodyka

Szczegółowe badania z tego zakresu przedstawiłam już poprzednio w mojej „Melodyce Chopina“ [1], przyczem wyniki ich zilustrowałam przykładami analitycznemi. Tutaj ograniczam się do streszczenia najważniejszych tylko zagadnień, które stanowiły przedmiot dawniejszych mych badań. Pierwsze z nich, to zagadnienie mechanizmu rozwoju linji melodycznej. Jakość tego rozwoju zależy od istoty motywu. Należy więc przedewszystkiem rozpatrzeć rozmaite formy motywu melodycznego Chopina oraz ich stosunków podstawowych.

[1] Lwów 1930, K. S. Jakubowski.

Motywy melodyczne Chopina podzielić można zależnie od ich tworzywa dźwiękowego, ich rysunku (wznoszące się lub opadające), ich rozwoju oraz opracowania technicznego. Ze względu na tworzywo, motywy dzielą się na: czyste, gamowe, akordowe i ornamentalne. Trzy ostatnie nazwy tłumaczą się same. Pierwsza tylko wymaga objaśnienia. Przez motyw melodyczny czysty (który możnaby nazwać również pierwotnym), rozumiem motywy ciągłe, złożone z najmniejszych interwałów, prawie wyłącznie z sekund. Jedynym momentem energetycznym takiego motywu jest rytm lub też napięcie większego interwału, zjawiającego się pośród sekund.

Ze względu na rysunek i rozwój, motywy melodyczne, wznoszące się lub opadające, przedstawiają linję prostą, łamaną, falistą lub też ruch wahadłowy. Ostatnia postać, niezmiernie charakterystyczna dla melodyki Chopina, jest m. i. dowodem jak najściślejszego jej związku z polską muzyką ludową.

W opracowaniu technicznem wymienionych rodzajów motywu melodycznego, Chopin posługuje się ornamentyką lub figuracją. Ornamentyka stosuje się do nich wszystkich. Figuracja wzbogaca zazwyczaj tylko motywy melodyczne gamowe lub akordowe.

A) Jakkolwiek jakość motywów melodycznych Chopina jest bardzo rozmaita, rozwój melodycz-

ny dokonywa się ze znaczną prawidłowością. Przedstawia się ona: w powtarzaniu jednego i tego samego motywu; w powtarzaniu motywu, który uległ warjacji; w progresji jednego motywu; w progresji motywu, który uległ warjacji; w połączeniu dwu motywów kontrastujących lub w organicznem rozwinięciu linji melodycznej z motywu podstawowego. We wszystkich tych sposobach rozwoju ornamentyka odgrywa rolę istotną.

W dotychczasowych badaniach za mało naogół zwrócono uwagi na ornamentykę Chopina[1]. Zgromadzono wprawdzie wiele spostrzeżeń, poczyniono wiele uwag bardzo trafnych, lecz nie określono w sposób ścisły sprawy najważniejszej[2], mianowicie: że ornament jest tworzywem linji melodycznej, że jest czynnikiem ruchu melodycznego, że on to właśnie stwarza ową ciągłość i giętkość linji melodycznej, tak bardzo podziwianą w muzyce Chopina.

Zagadnienie powyższe jest zagadnieniem złożonem. Przedewszystkiem należy odróżnić ozdobnik czyli ornament w znaczeniu właściwem wyrazu, od zwrotów ornamentalnych, wcielonych w linję melodyczną. Następnie zaś trzeba zbadać korelacje między ornamentalną linją melodyczną a ozdobnikiem[3].

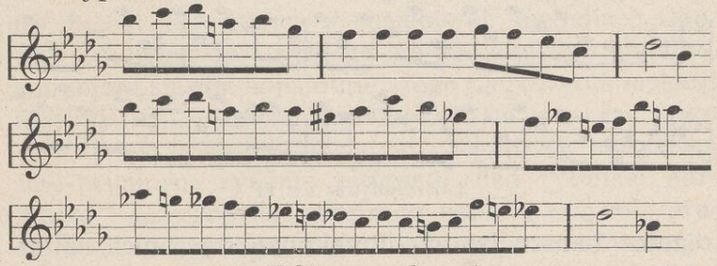
Ornament, nawet w najprostszej postaci ozdobnika, nie jest nigdy w melodjach Chopina — z wyjątkiem niektórych dzieł młodzieńczych — zwykłem

[1] Dzieła ogólne: A. Beyschlag, E. Dannreuther, E. D. Wagner, H. A. Harding, A. Neri, R. Lach. Monografje: H. Ehrlich, J. Arger. [2] Nie znajdujemy tego nawet w specjalnej rozprawie o ornamentyce Chopina J. P. Dunn'a. [3] Por. „Melodyka Chopina".

wzbogaceniem melodji, a więc jakością wtórną, lecz zawsze wcielony jest w linję melodyczną, należy do jej istoty i nie można go od niej oddzielić bez zmiany wartości linji melodycznej[1].

B) Aby zbliżyć się do zrozumienia stylu melodycznego Chopina, rozpatrzmy niektóre najbardziej charakterystyczne postaci jego melodyki, stanowiące typy melodyczne.

1. Melodyka ornamentalna. Melodje tego typu rodzą się z ornamentu i rozwijają się dzięki ornamentowi, który jest bodźcem ich rozwoju i zarazem stanowi ich tworzywo, jakkolwiek linja ich nie jest przeładowana ozdobnikami. Najwięcej przykładów tego typu zawierają Nokturny (przykład 1). Ilustrują one równocześnie pokrewieństwo między Chopinem a J. S. Bachem i Mozartem, których melodje najczęściej wykazują przynależność do tego właśnie typu.

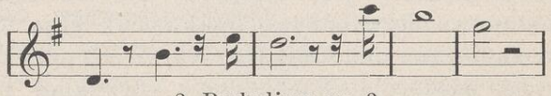


1. Nokturn op. 9 nr. 1

[1] Ornament Chopina, czyto w postaci ozdobnika, czy zwrotu ornamentalnego indywidualnego, potwierdza określenie melodji, dokonane przez E. Kurtha, jako prądu siły, i jedynie ta dynamiczna teorja melodji pozwala na właściwe zrozumienie istoty ornamentu, który jest zarazem bodźcem ruchu melodycznego i tworzywem linji melodycznej.

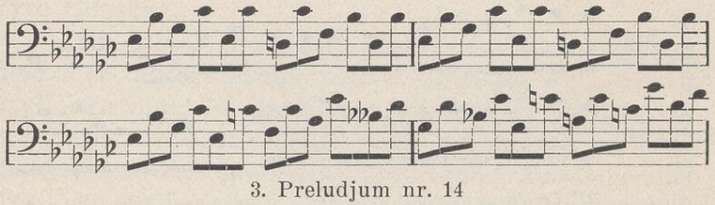
Melodyka ornamentalna jest typem r u c h o w y m. Jej energja kinetyczna wyraża się za pośrednictwem ornamentu. Istotę melodyki ornamentalnej poznać można tem lepiej, gdy się ją porówna z innym, a silnie kontrastującym z nią typem melodycznym Chopina, jakim jest melodyka h a r m o n i c z n a, wyrażająca charakter d ź w i ę k o w y.

2. M e l o d y k a h a r m o n i c z n a. Występuje ona w dziełach Chopina w dwu postaciach: jako melodyka a k o r d o w a (przykład 2)



2. Preludjum nr. 3

i melodyka f i g u r a t y w n a (przykład 3). Pomiędzy temi postaciami a melodyką ornamentalną zachodzą



3. Preludjum nr. 14

różnice bardzo istotne. Przekonać się o nich najłatwiej na podstawie analizy porównawczej kilku Preludjów Chopina, np. nr. 3, 15 i 18.

O r n a m e n t a l n a melodja Preludjum nr. 15 nie ma żadnych cech wspólnych z Preludjum nr. 3, które przedstawia doskonały związek melodji a k o r d o w e j w sopranie z melodją f i g u r a t y w n ą basu, zawierającą zresztą dość obficie pierwiastek ornamentalny.

Preludjum nr. 18 natomiast jest okazem melodyki f i g u r a t y w n e j.

Preludjum nr. 3 dowodzi również, że rola m e l o d y k i a k o r d o w e j jest niezmiernie ograniczona w porównaniu z melodyką f i g u r a t y w n ą, która dopuszcza współistnienie rozmaitych form rozwojowych melodji. Melodyka akordowa bardzo rzadko też zjawia się samodzielnie; najczęściej towarzyszy ona melodyce figuratywnej.

W melodyce akordowej wpływ czynnika harmonicznego na czynnik melodyczny jest tak silny, że zazwyczaj melodja traci własną siłę rozwojową i kroczy za rozwojem harmonji. Jej energja potencjalna przenosi się z interwałów melodycznych na interwały harmoniczne, na akordy. Pierwiastek harmoniczny wysuwa się na plan pierwszy, ograniczając rolę pierwiastka melodycznego. Następuje więc tutaj doskonałe zrównoważenie sił, które obserwować możemy także na innych czynnikach w rozmaitych melodjach Chopina. W miarę jak wzmaga się agogika lub rytmika, zmniejsza się siła najistotniejszego pierwiastka melodji Chopina, t. j. ornamentu: staje się on wówczas tylko czynnikiem architektonicznym. Naodwrót natomiast, gdy ornament zyskuje przewagę nad rytmiką, harmonją i agogiką, odzyskuje on nanowo swą rolę tworzywa melodycznego i czynnika rozwoju melodycznego. Opisany tu proces, proces równoważenia czynników muzycznych zależnie od zmiany ich wartości motorycznej, powtarza się w dziełach Chopina z doskonałą prawidłowością. Jest on niemal zasadą, która kieruje rozwojem melodyj i całych dzieł, złożonych z szeregu melodyj, wobec których posiada on znaczenie siły formotwórczej.

Rzecz prosta, iż wyszczególnione tu typy czyste melodyk rozmaitego rodzaju nie są w dziełach Chopina zbyt częste. Pospolicie przemieniają się one w typy mieszane, np.: figuratywno-ornamentalny lub akordowo-ornamentalny, lub też łączą się z sobą, jużto współcześnie, jużto w kolejnem następstwie. Jak nietrudno to zgóry przewidzieć, łączenie się z sobą rozmaitych rodzajów melodyki w następstwie kolejnem dokonywa się w dziełach Chopina zgodnie z ogólnemi zasadami kontrastu: melodja ornamentalna następuje po figuratywnej lub akordowej, i naodwrót. Bogactwo w rozmaitości połączeń rozmaitych melodyk ujawnia się dopiero w największych dziełach. A gdybyśmy spróbować chcieli podziału rozmaitych seryj dzieł Chopina ze względu na melodykę, to moglibyśmy stwierdzić, w bardzo ogólnikowem przybliżeniu, że np. Nokturny przedstawiają typ melodyki ornamentalnej, Etjudy i Preludja ukazują przewagę melodyki figuratywnej i akordowej i t. p.

Jakkolwiek melodyka ornamentalna jest najbardziej znamiennym typem melodycznym Chopina, to jednak także inne typy zawierają w sobie ze względów stylistycznych problemy nowe i niezmiernie interesujące. Istotę melodyki figuratywnej naprzykład poznać można szczególnie wyraźnie na zjawiskach polimelodyki Chopina.

3. Polimelodyka jest współistnieniem i współrozwojem co najmniej dwu melodyj, zazwyczaj różnych typów. Nie należy mieszać jej z polifonją. Polifonja wymaga współistnienia co najmniej dwu niezależnych głosów, których rozwój dokonywa się według zasad kontrapunktu. Polifonją w ścisłem znaczeniu Chopin posługuje się tylko wyjątkowo (np.

w Sonacie op. 4, w Mazurku op. 50 nr. 3 i kilku innych), ale nawet i wówczas „głosy“ nie mają u niego zupełnego równouprawnienia ze względu na konstrukcję dzieła. W związku polimelodycznym istnieje zawsze jedna melodja uprzywilejowana, melodja twórcza, macierzysta, która rozstrzyga o rozwoju całości.

Trudno byłoby wskazać dzieła Chopina w zupełności polimelodyczne. O wiele częściej polimelodyka zjawia się tylko przygodnie. Kilka przykładów unaoczni jej charakter.

Preludjum nr. 1 przedstawia polimelodykę ornamentalno-figuratywną. Jakkolwiek możnaby Preludjum to napisać czterogłosowo, to jednak pozostanie ono związkiem dwu głosów, dwu melodyj: ornamentalnej melodji tenoru, imitowanej w oktawie przez sopran, i melodyj figuratywnych altu i basu, złączonych w jedną melodję. Melodja ornamentalna tenoru jest w tym związku melodją twórczą dla sopranu, a także rozstrzyga o rozwoju figuratywnej melodji basu i altu.

Badając inne kompozycje polimelodyczne, naprzykład Preludjum nr. 3, stwierdzamy, że także melodyka figuratywna stać się może twórczą w związku polimelodycznym. W preludjum tem, przedstawiającem polimelodykę akordowo-figuratywną, melodja akordowa sopranu wydaje się tylko wytworem figuratywnej melodji basu.

Melodyka figuratywna Chopina, najbardziej podatna do związków z innemi typami melodycznemi, przedstawia również zjawiska zupełnie nieoczekiwane i dotychczas prawie niezauważone przez krytykę chopinowską. Są to melodje wyobrażone (imaginatywne), tworzące złudzenia polimelodyczne.

Najbardziej znamienny ich przykład zawiera m. in. Preludjum nr. 14.

4. Złudzenia polimelodyczne powstają najczęściej dzięki najwyższym tonom melodji figuratywnej (por. przykład 3). Jako figuratywny duet, w odległości oktawy, *Preludjum nr. 14* jest przykładem czystej melodyki dźwiękowej. Rytm triolowy, zachowany w całem Preludjum nr. 14, niweczy w niem wszelkie napięcia rytmiczne. Pozostają więc jedynie napięcia harmoniczne, ukryte w melodji figuratywnej. Im właśnie cała ta kompozycja zawdzięcza swój rozwój. Z nich również rodzi się melodja wyobrażona. Przedstawia się ona jako melodja ornamentalna, złożona z motywów pierwotnych. Widzimy zatem i na tym przykładzie, że składowe polimelodyki nie występują jako siły równej wartości. Melodyka figuratywna jest tutaj twórcza, melodyka ornamentalna jest tylko jej wytworem.

Z ważniejszych zjawisk polimelodyki Chopina zanotować jeszcze należy:

5. Rozdwojenie melodji.

6. Połączenie dwu różnych linij melodycznych w jedną melodję.

Zjawiska te ukazują się w dziełach Chopina tylko przygodnie, we fragmentach niektórych kompozycyj, stwarzając złudzenia polimelodyczne. I one również ze swej strony współdziałają w tworzeniu stylu Chopina, świadcząc o przewadze czynnika melodycznego nad innemi czynnikami formotwórczemi.

Analiza kilku wybranych kompozycyj Chopina, najbardziej znamiennych ze względu na ich oblicze melodyczne, np. Barkaroli lub Nokturnów op. 62, może dać nam idealny obraz stylu polimelodycznego Chopina. Istota jego leży w sile napięć interwałów melodycznych i harmonicznych. Z jednej strony, napięcia melodji macierzystej, twórczej, są bodźcem rozwoju linji melodycznej. Z drugiej — napięcia interwałów harmonicznych, przekształcając się w napięcia melodyczne, wytwarzają równolegle do melodji pierwotnej inne melodje, wtórne, Jest to również rodzaj „polimelodyki“, w której każda składowa, chociażby była ona tylko krótką frazą lub nawet przygodnym motywem melodycznym, spełnia rolę melodji, pomnażając siłę melodyczną całej kompozycji.

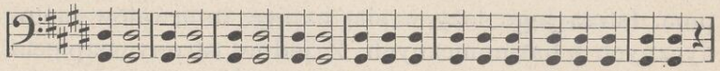
II. Harmonika

Najbardziej znamienne cechy stylu melodycznego Chopina, zachowują — dzięki analogji — znaczenie swe również w dziedzinie harmonicznej, z rytmiczną włącznie. W zasadzie pozostaje Chopin w granicach harmoniki funkcjonalnej, klasycznej. Lecz zarówno w materjale, jak i w formach opracowania wprowadza pewne cechy nowe, które harmonice jego nadają piętno indywidualne.

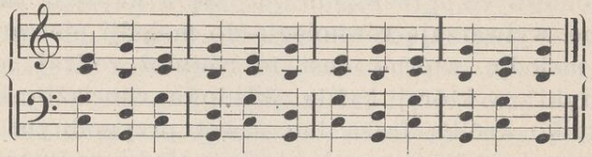
Jako cechę bardzo znamienną wymienić należy tutaj przedewszystkiem chromatykę, której źródłem jest „romantyzm“ harmoniki[1] i rozwój nowoczesnego fortepianu. Drugą cechą charakterystyczną są pierwiastki gam kościelnych, a właściwie polskich gam ludowych. Przykłady 4, 5 i 6 ilustrują kilka innych szczegółów harmonicznych, których źródła również doszukiwać się należy w naszej muzyce ludowej.

---

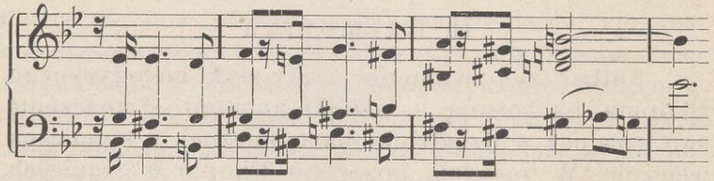
[1] Por. dzieła E. Kurtha.



4. Mazurek op. 6 nr. 2



5. Mazurek op. 24 nr. 2



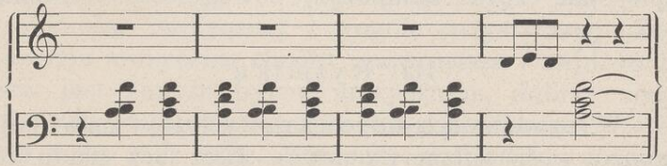
6. Mazurek op. 56 nr. 3

Są to przedewszystkiem kwinty puste akompanjamentu (przykład 4), a dalej następstwa akordów, niezgodne z klasyczną zasadą o t. zw. „równoległych interwałach wzbronionych“ (przykład 5, 6). Obok nich wymienić trzeba także kadencje, dające pierwszeństwo drugiemu stopniowi gamy przed czwartym. Ostateczne, naukowe ujęcie polskiego charakteru harmoniki Chopina będzie zresztą możliwe dopiero po zbadaniu harmoniki Chopina oraz po dokonaniu szczegółowych badań w zakresie naszej etnografji muzycznej.

Analogje między czynnikami melodycznemi a harmonicznemi stylu Chopina są oczywiste. Oscylacji

melodycznej odpowiada oscylacja harmoniczna, owo wahanie się niezdecydowane między funkcjami harmonicznemi, szczególnie między toniką a dominantą. Melodycznym motywom wahadłowym odpowiada oddalanie się harmonji od toniki i ustawiczny ich ku niej powrót. Ornament melodyczny znajduje również swój odpowiednik w harmonji, a mianowicie w akordach dysonansowych, otaczających akordy konsonansowe lub pośredniczących między niemi[1].

Najbardziej znamienny obraz oscylacji harmonicznej znaleźć można w Mazurkach. Poza zwykłem wahaniem się między toniką a dominantą, lub też zastępowaniem toniki przez dominantę, pospolitem zwłaszcza na początku kompozycji, spotykamy również harmonje, trudne do interpretacji według pojęć harmoniki tonalnej. Taki przykład przedstawia m. in. fraza początkowa i końcowa *Mazurka op. 17 nr. 4* (przykład 7), a-moll. Zwykliśmy przyznawać temu Mazurkowi tonację *a-moll*, a to ze względu na rozwój



7. Mazurek op. 17 nr. 4

tematu głównego w a-moll i tematu tria w A-dur. Jednakże słysząc sam tylko początek tego Mazurka, a nawet wysłuchawszy go do końca, nie jest się pew-

[1] Nawiasowo tylko wspominam tu efekty melodyczno-harmoniczne, osiągane np. przez właściwy Chopinowi rozkład akordu; por. Etjuda op. 10 nr. 1.

nym ani tonacji a-moll, ani A-dur. Po frazie początkowej równie słuszne byłoby oczekiwanie tonacji C-dur, D-dur, F-dur lub gamy doryckiej czy eolskiej (H. Leichtentritt), tembardziej, że kadencja V-I w a-moll zjawia się dopiero w takcie 15/16, na zakończenie okresu złożonego z 8+8 taktów, przyczem następnik jest już warjacją poprzednika. Zamyka zaś ten Mazurek, po rozwiniętem do 20 taktów zakończeniu (coda), opartem na nucie pedałowej „*a*“, znów fraza początkowa, niejasna, niezdecydowana w przynależności tonalnej... Nietrudno byłoby pomnożyć przykłady takich harmonij zagadkowych lub uderzających śmiałością. Tkwi w nich już zapowiedź nowoczesnej harmoniki, zwłaszcza Debussy'ego.

W dziełach Chopina niema harmonij zwięzłych, ciężkich, masywnych. Bardzo często harmonja jest ledwie-ledwie zaznaczona. Kiedyindziej znów dają się słyszeć cudownie pełne harmonje wśród współistniejących z sobą linij melodycznych; dowodzą tego najlepiej tak częste kompozycje dwugłosowe Chopina.

III. Rytmika

W rozważaniach dotychczasowych zbyt mało uwagi napozór poświęciłam r y t m i c e. Lecz bez trudu domyśleć się można, iż cechy indywidualne a istotne, zaobserwowane na melodyce i harmonice Chopina, analogicznie powtarzają się również w jego rytmice. Każde bowiem zjawisko muzyczne jest jednością organiczną, której czynniki złączone są z sobą i nawzajem od siebie zależne, mimo że dla badań analitycznych możemy je rozpatrywać zosobna.

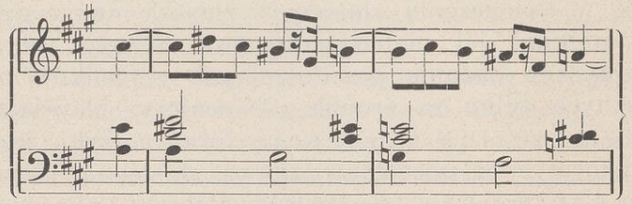
„Na początku był rytm“ — to słynne powiedzenie Hansa v. Bülow nie wydaje mi się bardziej trafne, niż jakiekolwiek inne. Obrońcy teoryj fizykalnych naprzykład, którzy pragnęliby wszelkie zjawiska muzyczne sprowadzić do stosunków między tonami, stwierdzonych przez akustykę, znaleźć mogliby niemniej silne argumenty na podtrzymanie swych twierdzeń. Podobnie i teorja ściśle melodyczna, która pragnęłaby dopatrywać się źródła wszelkiej twórczości muzycznej w pierwotnych zjawiskach melodycznych, w analogiczny sposób mogłaby bronić swej tezy. Lecz wszelkie teorje tego rodzaju narażone są na jednostronność w tłumaczeniu złożonych zjawisk muzycznych. By uniknąć jej niebezpieczeństwa, należy uważać analityczne badanie poszczególnych czynników muzycznych tylko za środek pomocniczy, ułatwiający i n t e l e k t u a l n ą p e r c e p c j ę form muzyki, która w istocie swej pozostanie zawsze dostępną jedynie p o z n a n i u i n t u i t y w n e m u. Ponadto nie wolno zapominać również o psychologicznych założeniach twórczości muzycznej i wogóle artystycznej. Kompozycja muzyczna, choćby najprostsza i najdrobniejsza, jest zawsze bytem muzycznym, dobrze zorganizowanym, jest zawsze zjawiskiem posiadającem wszelkie cechy muzyczne. Kompozytor nie tworzy osobno rytmu, ani melodji, ani harmonji — w s z y s t k i e te czynniki są niepodzielnie zawarte w pomyśle muzycznym początkowym.

Rytmika Chopina jest najściślej złączona z jego melodyką i harmoniką, zawsze też czynniki ich występują w doskonałym związku. Dzięki temu styl muzyczny Chopina odznacza się tak wielką jednolitością,

*

mimo bogactwa i rozmaitości pomysłów muzycznych, zawartych w jego dziełach.

Ramy formy okresowej wypełnia Chopin motywami rytmicznemi bardzo zróżnicowanemi. Synkopy, rytmy punktowane, triole i inne rytmy swobodne, nieregularne, łączą się z napięciami melodycznemi i harmonicznemi (opóźnienia !), zmniejszając lub zwiększając ich siłę. Pięknym przykładem gry sił — rytmicznych, melodycznych i harmonicznych — związanych z sobą a zarazem sobie przeciwstawnych, jest *Mazurek op. 6 nr. 1* (przykład 8).



8. Mazurek op. 6 nr. 1

Wpływ polskiej rytmiki ludowej na rytmikę Chopina wydaje się rzeczą dobrze znaną. Jednakże i w tej dziedzinie dopiero przyszłe, szczegółowe badania nad muzyką ludu polskiego będą mogły odsłonić niejedną tajemnicę i zbliżyć nas jeszcze bardziej do zrozumienia istoty stylu Chopina.

IV. Czynniki formy

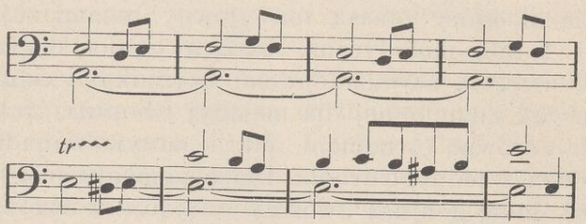
A) Przy podziale motywów melodycznych Chopina wymieniłam także m. in. motyw wahadłowy. Jego częstość i znaczenie, jako czynnika konstruktywnego, związane są jak najściślej z ornamentyką.

Ornament, który otacza ton główny tonami najbliższemi, i fala melodyczna, będąca jednostką ruchu (E. Kurth), są najważniejszemi czynnikami ciągłości ruchu, tak znamiennej dla melodyj Chopina. Jak się zdaje, zarówno ornament, jak i motyw wahadłowy pochodzą z jednego źródła. Dla ornamentu jest niem radość, jaką genjusz twórczy znajduje w tworzywie materjalnem swej sztuki. W muzyce, jest to radość dźwięku, jednego i ściśle określonego. Stąd pochodzi długie wytrzymywanie lub powtarzanie pewnych dźwięków sąsiednich, wogóle: wszystkie formy ornamentu (R. Lach). Wahadłowa postać motywu, podobnie jak i fala melodyczna, są formami oscylacji dokoła pewnego dźwięku: w tem leży ich pokrewieństwo z ornamentem.

Jak każdy ruch wahadłowy, składa się motyw wahadłowy z dwu faz. W pierwszej z nich, t. j. w oddalaniu się od tonu głównego, będącego „środkiem wahania", zawiera się już dążność powrotu do niego, dokonywająca się w drugiej fazie. Motyw taki jest więc powtarzaniem tego samego ruchu dokoła jednego tonu. Brak mu dążności rozwoju. Najczęściej wszakże przyłącza się do niego spokrewniony z nim ornament, gotów do wyzwolenia drzemiących w nim sił rozwojowych. We wzajemnej korelacji motyw wahadłowy i ornament, tworzą frazy, a nawet całe kompozycje, o charakterze wahadłowym, bardzo znamienne dla stylu Chopina[1]. Przykład 9 ilustruje ten typ formalny.

---

[1] Ten typ wahadłowy, stwierdzony już przez L. Bourguès'a i A. Denéréaz'a (La musique et la vie intérieure), znajduje wyraźny odpowiednik w polskiej muzyce ludowej; por. H. Windakiewiczowa, Wzory ludowej muzyki polskiej w Mazurkach Chopina.



9. Walc op. 23 nr. 2

Podobną rolę, jak początkowy motyw melodyczny, może ze względu na formę spełniać także harmonika. Aby zdać sobie sprawę z tego zjawiska, wystarczy przypomnieć tylko akordy początkowe Scherza op. 20 lub Sonaty op. 35. Dzięki sile rozpędowej tego rodzaju motywów początkowych, rozwój fraz, okresów, a nawet całych dzieł dokonywa się niekiedy ruchem jakby pociskowym. Chociaż jakościowo związany jest on jak najściślej z istotą elementów melodycznych i harmonicznych, to niemniej czynnik rytmiczny odgrywa w nim często rolę przeważającą.

B) Innym czynnikiem konstruktywnym, dzięki któremu Chopin nadaje nową postać formom tradycyjnym, jest asocjacja formalna. Przez f o r m ę a s o c j a t y w n ą (skojarzeniową) rozumiem czyto frazę, czy temat, który powstaje z jednego tylko motywu pierwotnego, rozwijając się z niego organicznie, dzięki ukrytej w nim energji. Formy tego typu nie są formami perjodycznemi, nie dadzą się zamknąć w schematach okresowości. Melodja typu asocjatywnego nie da się łatwo rozdzielić na motywy; stanowi ona c a ł o ś ć o r g a n i c z n ą.

Melodje typu asocjatywnego spotykamy najczęściej w kompozycjach lirycznych, w tempie powolnem,

np. w niektórych Nokturnach, fragmentarycznie w Balladach i t. p. Najbardziej znamiennym przykładem tego typu jest *Berceuse*. Przedstawia ona równocześnie rozwój frazy według zasad asocjacji formalnej i rozwój całej kompozycji jakgdyby falami, z których każda jest bodźcem do powstania i zapowiedzią fali następnej. Wszystkie frazy Berceuse, będące warjacjami frazy początkowej, rozwijają się w oparciu o ten sam motyw harmoniczny i rytmiczny, o *basso ostinato*. Czynnikiem rozwoju całej tej kompozycji jest jedynie siła napięć frazy początkowej, reprezentującej t y p a s o c j a t y w n y, oraz ornamentyki.

C) Rzecz prosta, że także wszelkie inne sposoby tworzenia formy z motywów, jak: powtarzanie, progresja, łączenie motywów przeciwstawnych i t. p. zajmują poważne miejsce w technice formotwórczej Chopina. Do sposobów tradycyjnych i powszechnie obowiązujących dołączają się tutaj pewne odrębne formy okresowe, ściśle związane z techniką formalną polskiej muzyki ludowej, jak np. okres kolisty (H. Windakiewiczowa).

*

Zbyt ciasne ramy tego szkicu nie pozwalają mi na szczegółowe rozwinięcie wszystkich czynników melodycznych, harmonicznych i rytmicznych, współdziałających w tworzeniu formy, a decydujących o jakości stylu Chopina. W dwu ostatnich dziedzinach brak zresztą dotychczas szczegółowych badań analitycznych tak samej muzyki Chopina, jak i polskiej muzyki ludowej. To też raczej zostały tu wskazane z a g a d n i e n i a, niż podane ich ostateczne rozwiązanie. Zwrócenie się ku zbadaniu harmoniki i rytmiki Chopina w sposób analogiczny, jak uczyniłam to

z melodyką, we wspomnianej pracy mojej, uważam za najpilniejsze zadanie naszych badań chopinowskich. Najgłębszy podziw i najgorętsza miłość dla muzyki Chopina nie powinna, mojem zdaniem, sprzeciwiać się objektywnemu zbadaniu jego t e c h n i k i kompozytorskiej. Przeciwnie, dopiero rezultaty takiego badania naukowego będą mogły uświadomić nam przyczyny naszego podziwu i realnie go pogłębić. Zapobiegną one również najrozmaitszym uczuciom i idejom subjektywnym, zbyt często podsuwanym Mistrzowi naszej muzyki. Myślą przewodnią w takich badaniach pozostać powinien aforyzm Roberta Schumanna: *„Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden“* (Dopiero wtedy, gdy forma stanie ci się zupełnie jasną, i duch będzie dla ciebie jasny).

(1932)

ZARYS BIBLJOGRAFJI CHOPINOWSKIEJ

(Skrócenia: KM = Kwartalnik Muzyczny, M = Muzyka, RM = La Revue Musicale)

Aguettant L., Le sens expressif des tonalités dans la musique de Chopin. Paris 1931, RM.

Audley A., Frédéric Chopin, sa vie et ses œuvres. Paris 1880.

Barbag S. E., Studjum o pieśniach Chopina. Lwów 1927.

Barbedette H., Frédéric Chopin. Paris 1861.

Bennet J., Frederic Chopin. London s. a.

Bidou H., Chopin. Paris 1925.

Binental L., Chopin. Warszawa 1930.

— Documents et souvenirs. Paris 1931, RM.

— Chopin (Aus dem Poln. übers. von A. v. Guttry). Leipzig 1932.

Bronarski L., W sprawie wydania pośmiertnych dzieł Chopina. Warszawa 1928, KM 1.

— Stosunek Schumanna do twórczości Chopina. Warszawa 1929, KM 3—4.

— O kilku reminiscencjach u Chopina. Warszawa 1929, KM 5.

— Rękopisy muzyczne Chopina w Genewie. Kraków 1930. (Księga Pamiątkowa A. Chybińskiego).

— Pierwszy akord Sonaty b-moll Chopina. Warszawa 1930, KM 8.

— Bülow a muzyka Chopina. Warszawa 1930, M 6.

— Pamiątki chopinowskie. Warszawa 1931. M 4—6.

— Korespondencja w sprawie pośmiertnego wydania pieśni Chopina. Warszawa 1931, KM 12—13.

— Akord „chopinowski“. Warszawa 1931, KM 12—13.

— „Anonimowe ronda“ Chopina. Warszawa 1931, KM 12—13.

— Nowe Chopiniana. Warszawa 1931, KM 12—13.

Chantavoine J., Musiciens et poètes. Paris 1912.

Chlebowski B., Charakterystyka Fr. Chopina. Warszawa 1891.

Choisy F., Frédéric Chopin. Genève 1923.

Chopin, Numéro spécial de la Revue Musicale. Paris 1931.
Chrzanowski W., Ronda Fr. Chopina. Lwów, Arch. Tow. Nauk I, 3.
Cortot A., Ce que Chopin doit à la France. Paris 1931, RM.
Davison J. W., An essay on the works of F. Chopin. London 1843.
Demange Ch., Chopin. Paris 1911.
Dunn J. P., Ornamentation in the works of Fr. Chopin. London 1921.
Ehlert L., Letters on music. London 1877.
— Aus der Tonwelt. 2 tomy. Berlin 1898.
Enault L., Frédéric Chopin. Paris 1856.
Finck H., Chopin and other musical essays. New York 1899.
— Songs and song-writers. London 1901.
— Success in music. New York 1909.
Ganche E., Frédéric Chopin. Paris 1921.
— Dans le souvenir de Frédéric Chopin. Paris 1925.
— La vie musicale de Frédéric Chopin à Paris. Paris 1931, RM.
Gariel E., Fr. Chopin. Mexico 1895.
Gide A., Notes sur Chopin. Paris 1931, RM.
Gillington M. C., A day with Chopin. London s. a.
Gliński M., Itinéraire de Varsovie à Paris. Paris 1931, RM.
Golesco G., Frédéric Chopin. Bruxelles 1900.
Guttry A., Chopin, Gesammellte Briefe. München 1928.
Hadden C. J., Chopin. London 1921.
Hadow W. H., Studies in modern music. London 1913.
Henriquez U. M., Tres poetas de la musica. 1915.
Hœsick F., Chopin. Życie i twórczość. 3 tomy. Warszawa 1910—1911; 2 wyd. 2 tomy. Warszawa 1927.
— Chopiniana. Warszawa 1912.
Hueffer F., Musical studies. Edinburgh 1880.
Huneker J., Chopin, the man and his music. London 1901. (Tłum. pol. Lwów — Poznań 1922).
— Mezzotints in modern music. London 1913.
Hutschenruyter W., Chopin. s'Gravenhage 1926.
Jabłczyński F., Kopernik, Wit Stwosz i Chopin. Warszawa 1893.
Jachimecki Z., Chopin. Kraków 1927.
— Frédéric Chopin et son œuvre. Paris 1930.
Jean-Aubry G., La musique et les nations. Paris 1922.
Jonson Ashton G. C., A Handbook to Chopin's works. London s. a.
Karasowski M., Młodość Chopina. Warszawa 1869.

Karasowski M., Fr. Chopin. Sein Leben und seine Briefe. Berlin 1877.
— Fr. Chopin. Życie, listy, dzieła. Warszawa 1882.
Karłowicz M., Pamiątki po Chopinie. Warszawa 1904.
— Souvenirs inédits de Chopin. Paris 1904.
Kleczyński J., Chopin jako nauczyciel fortepianu. Warszawa 1869.
— O wykonywaniu dzieł Chopina. Warszawa 1879.
— Chopin w celniejszych swoich utworach. Warszawa 1886.
Landowska W., Chopin et l'ancienne musique française. Paris 1931, RM.
Léfébure Y., A propos d'un manuscrit (de Fr. Chopin). Paris 1931, RM.
Leichtentritt H., Chopin. Berlin 1920.
— Analyse von Chopin's Klavierwerken. 2 tomy. Berlin 1920—1921.
Lenz W., Die großen Pianofortevirtuosen. Berlin 1872.
Liszt F., Frédéric Chopin. Paris 1852.
Łobaczewska S., Chopin et la musique contemporaine. Paris 1931, RM.
Marvasi R., Chopin. Napoli 1899.
Meyer W., Charakterbilder großer Tonmeister: Chopin. Leipzig 1920.
Migot G., Sur „l'orchestre latent" dans le piano de Fr. Chopin. Paris 1931, RM.
Niecks F., Fr. Chopin as a man and musician. 2 tomy. London 1888.
Niewiadomski St., Szopen, Lwów 1910.
— Chopins-Kultus in Polen NFP.
— Fryderyk Szopen („Orkiestra") 1932.
— Frédéric Chopin et la Pologne. Paris 1931, RM.
Niggli A., Fr. Chopin. Leipzig 1879.
Noskowski Z., Istota utworów Chopina. Warszawa 1902.
Obchód setnej rocznicy urodzin Chopina (zawiera artykuły: Paderewskiego, Tarnowskiego, Niewiadomskiego, Jachimeckiego i in.). Lwów 1912.
Opieński H., Chopin. Lwów 1909; 2-e wyd. Lwów 1925.
— Sonaty Chopina. Warszawa 1928, KM 1.
— Les sources polonaises de la musique de Chopin. Paris 1931, RM.

Opieński H., Chopin's Letters. New York 1931.
Paderewski I. J., Szopen, 1926, M.
— A la mémoire de Frédéric Chopin. Paris 1911.
— Chopin. Paris 1931, RM.
Parnas K., Album Fr. Chopina. Lipsk 1910.
Poirée E., Chopin. Paris 1907.
Poliński A., Chopin. Kijów 1914.
Pourtalès G., Chopin. Paris 1927.
Przybyszewski S., Chopin und Nietzsche. Berlin 1892.
— Szopen a naród. Kraków 1910.
Schallenberg E. W., Studiën over Frédéric Chopin. s'Gravenhage 1929.
Scharlitt B., Chopin. Leipzig 1919.
— Fr. Chopin's gesammelte Briefe. Leipzig 1911.
Schelling E., Chez un élève de Chopin. Paris 1931, RM.
Schucht J., Chopin. Leipzig 1879.
Schumann R., Gesammellte Schriften. 2 tomy. Leipzig 1914.
Sikorski J., Wspomnienie Chopina. Warszawa 1849.
Strenger H., O życiu Chopina, genjuszu i duchu jego muzyki. Warszawa 1910.
Strzelecki A., Z życia Chopina. Warszawa 1903.
Szulc M. A., Fryderyk Chopin. Poznań 1873.
Szymanowski K., Fryderyk Chopin. Warszawa 1925.
— Frédéric Chopin et la musique polonaise moderne. Paris 1931, RM.
— Chopin. Warszawa 1931, KM.
Tarnowski S., Chopin. Kraków 1871.
— Chopin i Grottger. Kraków 1892.
Thuguttówna W., Przyczynek do analizy Mazurków Chopina. Warszawa 1928.
Tretiak J., Słowo o Chopinie. Lwów 1877.
Valetta I., Chopin. Torino 1921.
Vuillermoz E., La vie amoureuse de Chopin. Paris 1927.
Wakeling D., Chopin. London 1926.
Weissmann A., Chopin. Berlin 1912.
Willeby Ch., Chopin. London 1892.
Windakiewiczowa H., Wzory ludowej muzyki polskiej w Mazurkach Fryderyka Chopina. Kraków 1926.
Wodziński A., Les trois romans de Fr. Chopin. Paris 1886.

Wójcik-Keuprulian B. (Wójcikówna B.), O typowych postaciach melodji Chopina. Lwów 1926. Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie I, 4.
— O polifonji Chopina. Warszawa 1929, KM 3.
— O literaturze chopinowskiej w Polsce odrodzonej. Warszawa 1929, KM 4.
— O trioli w Mazurkach Chopina. Kraków 1930. Księga Pamiątkowa A. Chybińskiego.
— Melodyka Chopina. Lwów 1930.
— Fryderyk Chopin (W setną rocznicę przyjazdu do Paryża). Lwów 1931 (Posłaniec św. Grzegorza, V 55). To samo w języku ormiańskim. Paris 1931, „Anahid", nr. 3—4.
— Considérations sur les éléments du style de Chopin. Paris 1931, RM.
— Warjacje i technika warjacyjna Chopina. Warszawa 1931, KM 12—13.
Wszelaczyński W., O życiu i utworach Fr. Chopina. Tarnopol 1885.

Rozdziały poświęcone Chopinowi w ważniejszych dziełach ogólnych

Bourguès L. & Denéréaz A., La musique et la vie intérieure. Paris 1921.
Combarieu J., Histoire de la musique. 3 tomy. Paris 1920.
Dannreuther E., The Oxford History of Music, t. VI: The romantic period. Oxford 1905.
Lavignac A., Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. I-e partie, vol. 2 & 5. Paris 1921, 1922.
Opieński H., La musique polonaise. Paris 1918.
Parry C. H. H., The evolution of the art of music. London 1920.
Poliński A., Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Lwów s. a.
Reiss J., Historja muzyki. Warszawa 1931 (wyd. 3).
Riemann H., Handbuch der Musikgeschichte. 5 tomów. Leipzig 1904—1913.
Sowiński A., Les musiciens polonais et slaves. Paris 1857.

(1932)

SKOROWIDZ BIBLJOGRAFICZNY

ADLER G., Methode und Ziel der Musikwissenschaft (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1885)

ARGER J., Les agréments et le rythme. Paris 1917

BARBAG S., Studjum o pieśniach Chopina. Lwów 1927

— Systematyka muzykologji. Lwów 1928 (1930)

BEKKER P., Organische und mechanische Musik. Stuttgart 1928

BEYSCHLAG A., Die Ornamentik der Musik. Leipzig 1908

BINENTAL L., Chopin. Warszawa 1930

BLAREAU L., L'Art musical. Paris 1928

BOURGUÈS L. & DENÉRÉAZ A., La musique et la vie intérieure. Paris-Lausanne 1921

BRONARSKI L., Stosunek Schumanna do twórczości Chopina. Warszawa 1929, Kwartalnik Muzyczny 3—4

CHRZANOWSKI W., Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im XVIII. Jahrhundert. Leipzig 1911

— O rondach Chopina. Lwów, Archiwum Tow. Nauk. Dział 1, tom I, zeszyt 3

COHN A. W., Erkenntnis der Tonkunst. Leipzig 1918—19, Zeitschrift für Musikwissenschaft I

COMBARIEU J., Histoire de la musique I—III. Paris 1919

DANNREUTHER E., Musical Ornamentation I—II. London. s. a.

DUNN J. P., Ornamentation in the works of Frederic Chopin. London 1921

EHRLICH H., Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken. Leipzig s.a.

— Die Ornamentik in Beethovens Klavierwerken. Leipzig s. a.

FRIEDLAND M., Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik. Leipzig 1930

GANCHE E., Chopin. Paris 1921

HARDING H. A., Musical ornaments. London s. a.

HOESICK F., Chopin I—II. Warszawa 1927

HUNEKER J., Mezzotints in modern music. London 1913

— Chopin (przekład niemiecki). München 1921

JACHIMECKI Z., Fryderyk Chopin. Kraków 1927

Jachimecki Z., Historja muzyki polskiej w zarysie. Warszawa 1920
Jonson Ashton J. C., A handbook to Chopins works. London s. a.
Karłowicz M., Pamiątki po Chopinie. Warszawa 1904
Kolberg O., Lud I—XXIII. Warszawa-Kraków 1857—1890
— Mazowsze I—V. Kraków 1885—1890
Kurth E., Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bern 1917
— Romantische Harmonik. Bern 1920
Lach R., Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig 1913
Leichtentritt H., Chopin. Berlin 1920
— Analysen von Chopins Klavierwerken I—II. Berlin 1922
Lipps T., Aesthetik I—II., Hamburg u. Leipzig 1903—1906
Mersmann H., Angewandte Musikaesthetik. Berlin 1926
Neri A., Degli Abbellimenti musicali. Padova s. a.
Niecks F., Fr. Chopin (przekład niemiecki). Leipzig 1890
Nohl H., Stil und Weltanschauung. Jena 1920
Opieński H., Dzieje muzyki. Warszawa 1922
— Chopin. Lwów 1925
— Sonaty Chopina. Warszawa 1928. Kwartalnik Muzyczny 1—2
Poirée E., Chopin. Paris s. a.
Raymond-Duval P. H., Le piano lyrique: Chopin. Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire I, 2. Paris 1921
Reiss J., Historja muzyki. Warszawa 1931
— Encyklopedja muzyki. Warszawa 1924
Riemann H., Große Kompositionslehre I—III. Berlin-Stuttgart 1902—1913
— Grundriß der Musikwissenschaft. Leipzig 1919
— Beethovens Klaviersonaten I—III. Berlin 1918—1919
— Geschichte der Musiktheorie. Berlin 1920
Schenker H., Ein Beitrag zur Ornamentik. Wien s. a.
Schumann R., Gesammellte Schriften. Leipzig 1914
Szymanowski K., Fryderyk Chopin. Warszawa 1925
Thuguttówna W., Przyczynek do analizy Mazurków Chopina. Warszawa 1928
Wagner E. D., Die musikalische Ornamentik. Berlin 1869
Weissmann A., Chopin. Berlin 1912
Windakiewiczowa H., Wzory ludowej muzyki polskiej w Mazurkach Chopina. Kraków 1926
Wójcik-Keuprulian B., Melodyka Chopina. Lwów 1930

SKOROWIDZ NAZWISK

(W Skorowidzu tym nie zostało uwzględnione nazwisko Chopina, ani nazwiska autorów niewymienione w tekście, lecz zawarte tylko w „Zarysie bibljografji")

Adler G. 90
Arger J. 136
Bach J. S. 15, 137
Barbag S. 87, 91, 103
Beethoven L. 15, 116, 117
Bekker P. 20
Beyschlag A. 136
Binental L. 52
Blareau L. 84
Bourguès L. 98, 149
Bronarski L. 52
Bülow H. 147
Chrzanowski W. 87, 102
Chybiński A. 126—129
Cohn A. W. 90, 91
Combarieu J. 84
Dannreuther E. 136
Debussy C. A. 146
Denéréaz A. 98, 149
Ducasse R. 78
Dunn J. P. 136
Ehrlich H. 136
Field J. 116
Friedland M. 61
Ganche E. 53, 123
Händel G. 15
Harding H. A. 136
Hausman W. 126, 127
Hoesick F. 87, 88
Huneker J. 35, 86, 95, 96
Jachimecki Z. 22, 23, 24, 53, 87—90, 94—95, 97, 99, 100, 102
Johnson Ashton G. C. 23
Karłowicz M. 101
Knorr J. 51
Kolberg O. 42, 100, 101, 102
Kurth E. 85, 137, 143, 149
Lach R. 85, 136, 149
Leichtentritt H. 21, 22, 24, 27, 29, 53, 69, 73—77, 79, 85, 86, 92, 95, 146
Lipps T. 59
Liszt F. 116
Mersmann H. 59
Mickiewicz A. 124
Mikuli K. 75
Mozart W. A. 137
Neri A. 136
Niecks F. 53, 95
Nohl H. 15, 16
Norwid C. 4
Opieński H. 23, 53, 87, 88, 89, 100
Paderewski I. J. 7
Poirée E. 22
Przybyszewski S. 88, 89
Pugno R. 75
Rameau J. F. 108
Ravel M. 98
Raymond-Duval P. H. 84, 86
Reiss J. 88
Riemann H. 31, 90, 91, 92, 109
Scholz F. 75
Schubert F. 15
Schumann R. 6, 15, 49, 51, 52, 115, 116, 152
Scott C. 78
Słowacki J. 124
Suarès A. 113—119
Szymanowski K. 83, 85, 87, 88

*

Thuguttówna W. 87, 103
Wagner E. D. 136
Weber K. M. 116
Weissmann A. 35
Wieck Fr. 52
Wilson W. 7
Windakiewiczowa H. 35, 87, 102, 104, 105, 106, 149, 151
Woyciechowski T. 52
Wójcik-Keuprulian B. (Wójcikówna B.) 43, 55, 62, 64, 65, 69, 70

SKOROWIDZ RZECZOWY I

(Uwzględnione tylko dzieła Chopina, wymienione w tekście; nr. op. według wydania Mikulego)

Ballada *op. 52* 62
Barkarola 142
Berceuse 31, 62, 65, 95, 151
Etjuda *op. 10: 1* 145
— *6* 31
— *op. 25: 1* 13
Fantazja Polska *op. 13* 5, 61
Impromptu *op. 36* 62, 65, 66—69
— *op. 51* 31
Koncert *op. 11* 31
Mazurek *op. 6: 1* 37, 41, 105, 148
— *2* 41, 144
— *3* 37, 65
— *4* 30, 38
— *op. 7: 1* 38, 45
— *2* 38, 41, 64
— *3* 38
— *op. 17: 2* 41
— *3* 42
— *4* 30, 38, 42, 62, 65, 66, 145—146
— *op. 24: 1* 39
— *2* 38, 39, 144
— *3* 105
— *4* 39, 40
— *op. 30: 2* 38, 105
— *op. 33: 4* 38, 39
— *op. 41: 3* 38, 39
Mazurek *op. 50: 1* 38
— *2* 37
— *3* 24, 25, 31, 38, 141
— *op. 56: 1* 31
— *2* 24, 25
— *3* 31, 144
— *op. 63: 2* 31
Nokturn *op. 9: 1* 13, 62, 137
— *2* 62, 65
— *op. 15: 2* 29, 62, 65
— *op. 27: 1* 31, 85
— *2* 31, 62, 65
— *op. 32: 1* 64, 86
— *op. 37: 1* 65
— *op. 48: 2* 13
— *op. 55: 1* 64
— *2* 31
— *op. 62: 1* 86
Polonez *op. 53* 31, 99
Preludjum *op. 28: 1* 25—28, 141
— *2* 13
— *3* 13, 138, 139, 141
— *5* 73—79
— *8* 28
— *14* 13, 138, 142
— *15* 138

Preludjum *op. 28: 18* 86, 138, 139
— *op. 45* 13
Scherzo *op. 20* 150
Sonata *op. 4* 22—24, 25, 141
— *op. 35* 116, 117, 150
Walc *op. 34: 2* 150
Warjacje *op. 2* 49—51, 53, 54, 57, 59, 60
— *op. 12* 53, 54, 58, 59, 60
— *s. o.* 53, 54, 55—56, 59

SKOROWIDZ RZECZOWY II

(Nazwisko Chopina oznaczone skrótem Ch.)

Agogika 134, 139
akcenty 77
akordu rozkład 145
akordy dysonansowe 145
— konsonansowe 145
akustyka muzyczna 91, 147
analiza formalna 98
— opisowa 99
— porównawcza 93, 94, 97
antiromantyczne prądy 98
arabeska 27, 28, 76
asocjacja formalna 150, 151
asocjatywna forma 150
asocjatywny typ melodji 150—151
azjatyckość Ch. 86
Barwa 134
basso ostinato 151
biografowie Ch. 96
biologja muzyki 93
Centrum harmoniczne 109
chromatyka 143
czynnik architektoniczny 139
— ruchu melodycznego 136
czynniki harmoniczne 151
— melodyczne 151
— rytmiczne 151
czynników muzycznych równoważenie 139
Dni Ch. w Polsce 123
dominanta 109
dominantowy akord 108
dualny system harmonji 109
dyminucja 66
dynamika 134
dwugłosowe kompozycje Ch. 146
dźwiękowy typ 138
Energetyczny moment 135
energja kinetyczna 138
— potencjalna 139
etnograficzny zbiór Kolberga 101—102
Fala melodyczna 149
figuracja 66, 135
forma muzyki 11
— okresowa 148
— ronda 102
formalne typy Ch. 103
formotwórcza technika Ch. 151
formy perjodyczne 150
— zagadnienie 134
funkcja 107—109
funkcyjna symbolika 109
funkcyjne znakowanie 109
Gama dorycka 146
— eolska 146
— półchromatyczna 106

gamy kościelne 143
— ludowe 143
Harmoniczne zagadnienia 134
harmonika 150
— funkcjonalna 143
harmoniki Ch. charakter 144
harmonja 20, 134
historja muzyki 91, 92
Imitacyjna technika Ch. 23, 24
impresjonizm 84
intelektualna percepcja muzyki 147
interwały 110
— wzbronione 144
intuicja 99—100
intuicyjne poznanie 99, 147
Kadencja 144
kanon Ch. 24
Konkurs II Międzynarodowy im. F. Ch. 113
krytycy Ch. 96
kwinty puste 144
Linja falista 135
— łamana 135
— prosta 135
linji melodycznej organiczny rozwój 136
ludowa muzyka 104, 143
— rytmika polska 148
ludowej pieśni polskiej typy 102
ludowy pierwiastek Ch. 104
Meliczne typy Ch. 13
melodja 134, 137
— akordowa 13, 14
— gamowa 13, 14
— macierzysta 143
— pierwotnie-ornamentalna 13, 14
melodje wyobrażone 141, 142
melodji rozdwojenie 142
melodji teorja dynamiczna 137
— typów zagadnienie 11
melodyj połączenie 142
melodyczna linja 135
melodyczne typy 137
— zagadnienia 134
melodyczny rozwój 135
melodyka 11, 134
— akordowa 138, 139, 140
— dźwiękowa 142
— figuratywna 138, 139, 140, 141
— harmoniczna 138—139
— ornamentalna 137—138, 140
melodyki Ch. typowość 12
metoda analizy opisowej 92, 94
— formistyczna 98, 99
— historyczna 90, 91
— muzykologiczna 90, 91, 92, 93—94, 96
— muzykologiczno-fizykalna 92
— — -historyczna 92
— — -psychologiczna 92
— planimetrycznego formizmu 98, 99
metody fizykalne 91
mordent 43—44, 44—46
morfologja muzyki 93
motyw akordowy 135
— czysty 135
— czterodźwięczny 106
— czterotonowy 106
— gamowy 135
— opadający 135
— ornamentalny 135
— pierwotny 142
— sześciodźwięczny 106
— sześciotonowy 106
— wahadłowy 148, 149
— wznoszący się 135
motywu melodycznego formy 135

motywów połączenie 136
motywy melodyczne Ch. 148
— przeciwstawne 151
muzyczny pomysł 147
muzyka jako przedmiot badania 91
muzyki Ch. charakter 4—7
muzykolog a muzyka 91
muzykologiczne nauki 91
— zagadnienia 110
muzykologja 90, 93
muzykologowie polscy 95
Nacjonalizm muzyczny 84
napięcie harmoniczne 148
— melodyczne 148
niemieckość w muzyce 84—85
Odbitka w mazurku 105—106
okres kolisty 151
opóźnienia 148
ornament 136—137, 139, 149
— a motyw wahadłowy 149
— jako czynnik warjacji 62—63, 64—66
ornamentalna linja 136
ornamentalne zwroty 136
ornamentyka 135, 136
oscylacja 144—145, 149
ostinato Ch. 31
Pedałowa nuta Ch. 31
pieśni Ch. 103
polifoniczne zjawiska tradycyjne 22
— złudzenia 20—21, 30—31
polifonja 19, 20, 28, 140
polifonji Ch. zagadnienie 19, 30
polimelodyczne zjawiska 21
— złudzenia 141, 142
polimelodyczny styl 142
polimelodyka 140—142, 143
— ornamentalna 29, 31
polimelodyka ornamentalno-figuratywna 141
powtarzanie 135, 136, 151
— jako czynnik konstruktywny 63—64
progresja 136, 151
progresji zasada 64
przestrzenne cechy muzyki 98
psychofizjologja muzyczna 92
psychologja muzyczna 92
Rasowe własności polskiej pieśni ludowej 102
romantycy 84
romantyzm 84
— harmoniki 143
rondo 102
rosyjska muzyka 84
ruch pociskowy 150
ruchowy typ 138
ruchu jednostka 149
rytm 77, 134
rytmy punktowane 148
— swobodne (nieregularne) 148
rytmiczne zagadnienia 134
— zjawisko 76—77
rytmika 139, 146—148
— Ch. 147
Siła 134
styl melodyczny Ch. 137
— muzyczny 11, 133
— — Ch. 147—148
stylu Ch. zagadnienia 11
— czynniki 133, 134
— — harmoniczne 144
— — melodyczne 144
stylistyczne właściwości 11
— znamiona 94
stylistyczny czynnik 36, 40, 42
— moment 11, 12
subdominanta 109

subdominantowy akord 108
synkopowana budowa melodji 76
synkopy 148
systematyka muzykologji 90, 93
Takt 77
taktowa miara 79
taktowe kreski 78, 79
tempo 134
teorja fizykalna 147
— melodyczna 147
terminologja naukowa 106, 110
terminologiczne niejasności 110
tonalność 109
toniczny akord 108
tonika 109
treść muzyki 11
triola 35—43, 148
twórczości typy 15—16
typy melodyki czyste 140
— — mieszane 140
Wahadłowy motyw 145, 149
— ruch 135
warjacja 52—53, 58
warjacji zasada 64
warjacyj analiza 66—69
warjacyj Ch. finale 59
— Ch. introdukcja 54—59
warjacyjna forma 53, 61
— technika 53, 61, 62
— — Ch. 69—70
warjacyjne opracowanie Ch. 59, 60
warjacyjnego opracowania prawo 70
wzór (Windakiewiczowej) 104
— chórowy 104
— chromatyczny 104
— dialogowy 104
— hołupcowy 104
— kotwiczy 104
— oberkowy 104
— — właściwy 104
— — zwięzły 104
— powtórkowy 104
— wahadłowy 104
— wirowy 104
Zjawiska muzycznego czynniki 11
zjawisko muzyczne 11, 146
— — złożone 11, 134

ERRATA

Str. 150 w podpisie pod przykładem nutowym zamiast: op. *23* ma być op. *34.*



422
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

Dr. BRONISŁAWA WÓJCIK-KEUPRULIAN

CHOPIN

STUDJA — KRYTYKI — SZKICE



SKŁAD GŁÓW
GEBETHNER & WOLFF
1933