

jest wprawdzie w ramach podziału taktowego, w istocie jednak już się w tych ramach nie mieści. Narastanie i słabnięcie siły ruchu, osiągnięcie szczytowych punktów napięcia lub momentów odprężenia i spoczynku, wreszcie — czego dawniej nie brano prawie wcale pod uwagę — wzajemne ustosunkowanie do siebie dwóch lub więcej przebiegów melodycznych w równoczesności z ich różną każdorazowo formą ruchu i różnym zróżnicowaniem rytmicznym — oto najważniejsze punkty, stanowiące o problemie słynnego chopinowskiego „tempo rubato“.

Ważnym czynnikiem tej koncepcji stylu chopinowskiego jest sposób traktowania samej *arabeski melodycznej* u Chopina. Podobnie, jak rytmika, podobnie i melodyka chopinowska stawia wykonawcę przed specjalnymi problemami. Niepodobna jej ująć ani zrozumieć kategoriami ogólnie obowiązującymi w muzyce romantycznej, jest czymś zupełnie nowym w swej epoce. Składają się na to trzy przede wszystkim czynniki: wybitnie ornamentalny charakter melodii chopinowskiej, jej przesycenie pierwiastkiem ludowym i silny współdział chromatyki.

Ornamentyka melodii chopinowskiej tylko wtedy może wystąpić we właściwym świetle, gdy wykonawcy uda się uchwycić nie tylko istotny jej sens formalny, ale i ukryte źródła psychiczne, z których bierze początek. Pod względem formalnym zaznacza się tu znowu olbrzymia różnica w stosunku do wykonawców epoki poromantycznej: ornament chopinowski uznano tu nie za zewnętrzne akcesorium kośćca melodycznego, ale przeciwnie za jego część składową, za integralny element melodii <sup>1)</sup>. Stąd zupełnie odmienne jej traktowanie techniczne, a w konsekwencji i odmienne jej wartościowanie estetyczne: tam z perspektywy wirtuozostwa i salonowego stylu gry, tu z perspektywy autonomicznych walorów konstrukcji chopinowskiej. Ale na prawdę żywym i przekonującym środkiem wyrazu staje się ta melodia dopiero wtedy, gdy to jej przewartościowanie techniczne i estetyczne poddyktowane jest względami wyrazu uczuciowego, z którego bierze początek, gdy intuicyjnie ujmie specyficzny dla Chopina rodzaj uczuciowości kontemplacyjnej, która w niej przychodzi do głosu. Tej uczuciowości kontemplacyjnej, pod znakiem której stoją w pierwszym rzędzie nokturny chopinowskie, oraz powolne części jego większych utworów cyklicznych (koncertów zwłaszcza), tak charakterystycznej swą silnie ornamentalną melodyką, przeciwstawia się typ uczuciowości bardziej dynamicznej (polonezy, niektóre preludia, np. Nr I C-dur, 19 Es-dur, 22 g-moll i etiudy, np. nr 9 f-moll, 12 c-moll z op. 10), który dla wyrażenia się nie potrzebuje przydługich ornamentów, pasaży itp., nie zatrzymuje się przy poszczególnych zwrotach melodii, ale w zdecydowanych i jasno określonych konturach swych form dźwiękowych, w lapidarnych kształtach rytmicznych dąży naprzód pod nakazem wewnętrznego imperatywu. Można by wreszcie wyróżnić jeszcze trzecią odmianę melodii chopinowskich, która zdaje się mieć swe źródło w lu-

<sup>1)</sup> Por. B. Wójcik-Keuprulian, „Melodyka Chopina“ (Lwów 1930).