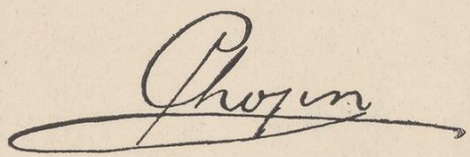
James Huneker

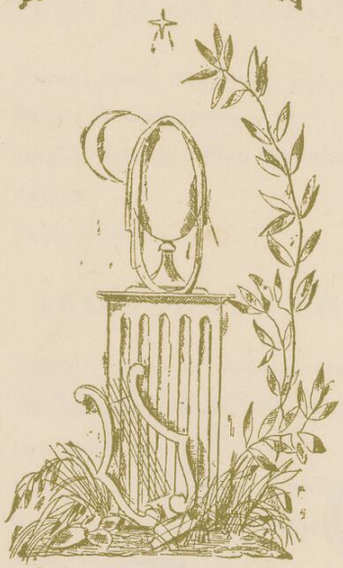
CHOPIN



JAMES HUNEKER

CHOPIN

CZŁOWIEK
i
ARTYSTA



1922

LWÓW I POZNAŃ
NAKŁADEM - WYDAWNICTWA
POLSKIEGO

PRZEŁOŻYŁ Z ANGIELSKIEGO JERZY BANDROWSKI
PRZEDMOWĘ NAPISAŁ HENRYK OPIEŃSKI
OKŁADKĘ I KARTĘ TYTUŁOWĄ WYKONAŁ E. CZERPER

NUKAT 222003902317
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
Stowarzyszenie
1560

TREŚĆ

PRZEDMOWA Henryka Opieńskiego V

CHOPIN JAKO CZŁOWIEK

ROZDZIAŁ I. Polska: Ideały młodości 1
ROZDZIAŁ II. Paryż: W Malstromie 25
ROZDZIAŁ III. Anglja, Szkocja i Père Lachaise 54
ROZDZIAŁ IV. Artysta 69
ROZDZIAŁ V. Poeta i psycholog 94

JEGO MUZYKA

ROZDZIAŁ VI. Etjudy: Tytaniczne doświadczenia 113
ROZDZIAŁ VII. Minjaturowe nastroje — Preludja 169
ROZDZIAŁ VIII. Impromptu i walce 188
ROZDZIAŁ IX. Noc i jej melancholijne tajemnice — Nokturny 198
ROZDZIAŁ X. Balady i dramaty czarodziejskie 214
ROZDZIAŁ XI. Prądy klasyczne 228
ROZDZIAŁ XII. Polonezy — Bohaterskie hymny bojowe . . . 249
ROZDZIAŁ XIII. Mazurki, Tańce duszy 263
ROZDZIAŁ XIV. Chopin zwycięzca 287
LITERATURA 297
INDEKS 301

PRZEDMOWA

Godnym zanotowania jest fakt, iż książki o Chopinie pisali dotychczas w przeważnej liczbie autorowie należący do anglo-saskiej rasy. A Chopin jej tak nie lubił! zwłaszcza Anglików. Bezstronność na tem większe zasługująca uznanie. Od czasu ukazania się w r. 1888-ym najpoważniejszego i właściwie pierwszego źródłowego dzieła o Chopinie po angielsku przez F. Niecksa, przybyło literaturze chopinowskiej sporo poważnych prac tak angielskich (Charles Willeby, Joseph Bennet, Fr. Hueffer, John F. Runciman) jak amerykańskich (T. Finck, W. H. Hadow, W. I. Hendersen, E. Dannreuther etc.); na czele tych ostatnich należy umieścić dzieło J. G. Hunekera: „Chopin the man und his music“ (pierwsze wydanie w r. 1900). James Gibbons Huneker urodzony w Filadelfji w r. 1860, pragnął początkowo poświęcić się karjerze wirtuozowskiej, kształcąc się, od ośmnastego roku życia począwszy, w paryskiem Konserwatorjum pod kierunkiem T. Rittera i Jerzego Mathiasa. Zetknięcie się z tym ostatnim, jednym z bardziej znanych uczniów Chopina, naprowadziło niewątpliwie młodocianego entuzjastę sztuki już wtedy do zajęcia się bliższego naszym genjalnym poetą tonów.

Mimo sumiennych studjów Huneker nie posiadał dosyć talentu, aby mógł urzeczywistnić swe zamiary zdobycia laurów wirtuozowskich, w czem zresztą zorjentował się dosyć wcześnie. Osiadłszy w Nowym-Jorku,

objął tam posadę profesora w Konserwatorjum i, zwyczajem amerykańskim zamieniając „sine ira“ jeden fach na drugi, zamiast dawać koncerty poświęcił się wyłącznie pracy teoretyczno-literackiej. Owocem tej pracy jest szereg studjów i szkiców estetycznych („Mezzotints in modern music“, „Overtones, a book of temperaments“, „Melomaniacs“, „Visionaries“, „Promenades of an Impressionist“) z dziełami o Chopinie i Liszcie na czele. Na kilka miesięcy przed śmiercią, która nastąpiła w r. 1921-ym, wydał interesującą autobiografję p. t. „Steeplejack“.

Jeśli nie było danem Hunekerowi zostać wirtuozem pianistą, to bezwarunkowo przypadło mu w udziale wirtuozostwo stylu. Styl ten dla naszych, na romańskich wzorach zaprawnych gustów może nieco ekscentryczny, czasami swą bezceremonjalnością i pełną życzliwości ironją przypomina Dickensa; Huneker lubuje się w skrótach myślowych, w odległych i niespodziewanych przenośniach, ale przemawia jasno i wnosi przytem pewien nastrój pogody, optymizmu i tego młodzieńczego entuzjazmu, jaki cechuje duszę i umysłowość amerykańską wogóle. Bo też entuzjastą chopinowskim jest nadewszystko Huneker, entuzjastą, ale zarazem rzeczowym obserwatorem, który chciałby oczyścić atmosferę bezkrytycznych uwielbień, składanych twórcy Polonezów i Mazurków, przez oddanie należnego hołdu dziełom wielkim, a usunięcie w cień wszystkiego, co nie stoi w twórczości lub życiu Chopina na wysokości jego geniuszu. Wypowiada też Huneker walkę plotkom oraz „tradycją uświęconym“ legendom czy to o dzieła, ich powstawanie i wykonywanie, czy też gdy o osobę samego mistrza chodzi. Stronę biograficzną traktuje oryginalnie, starając się rysować życie Chopina jakby pospieszny szkic węglem; w szkicu tym znać jednak dłoń wprawnego rysownika, który mimo pewnej pobieżności daje dokładną

charakterystykę faktów, epoki i ludzi. — Powołując się dosyć często na „obrazoburcę“ Niecksa, który pierwszy zabrał się do rewizji „legend“ o Chopinie, umie Huneker od czasu do czasu obalać owe legendy jednym ironicznym uśmiechem. — Po przytoczeniu naprzykład długiej relacji X. Jełowickiego o śmierci Chopina pisze: „Czcigodny Ksiądz musiał mieć fenomenalną pamięć. Spodziewam się, że ona funkcjonowała też zgodnie z prawdą. Podaję tu jego opowiadanie w całości ze względu na to, że ono jest zupełnie nowe. Co mnie usposabia poniekąd sceptycznie, to fakt, że listy te przełożyła na język niemiecki La Mara“... Trudno o subtelniejsze, a zarazem o bardziej ironiczne wyrażenie swego niedowierzania relacjom o zbyt sentymentalno-feljetonowym charakterze, aby mogły być obrazem rzeczywistości. — Stanowisko Hunekera wobec pani George Sand jest bardzo krytyczne, dalekie od prądu nowoczesnego, któremu słusznie zresztą choć nie bez pewnej przesadnej pozy hołduje F. Hösick, starający się zrehabilitować najzupełniej — nawet już w przedmowie do swego dzieła, charakter pani Sand i jej stosunek do Chopina. — O dokumentach, które podał Hösick na udowodnienie, że sympatje Chopina pod adresem córki p. Sand, Solange, przechodziły poza zakres czystej przyjaźni, Huneker zdaje się nie wiedzieć; zapatrywawanie zaś jego na całą sprawę miłosną Chopina charakteryzuje najlepiej zdanie: „Nigdy się nie dowiemy, co on o niej naprawdę myślał i w ł a ś c i w i e n i c n a m n a t e m n i e z a l e ż y“. Istotnie najwyższy czas, aby wszystkim piszącym o Chopinie przestało już nareszcie na tem tak bardzo zależeć, abyśmy już skończyli z rozstrzyganiem problemu, kiedy i w jakich okolicznościach się zaczął, czy skończył romansowy stosunek dwojga kochanków, i abyśmy już wreszcie stanęli wyłącznie pod znakiem analitycznych i syntetycznych

prac o utworach muzycznych Chopina. Z niesłusznym uporem obstaje Huneker we wszystkich wydaniach swej książki przy wątpliwościach co do daty urodzenia Chopina. O ile w roku pierwszego wydania jego dzieła, wątpliwości te mogły być usprawiedliwione, o tyle od czasu publikacji przez Hösicka (Chopin Tom I) dwóch metryk (łacińskiej i polskiej) z ksiąg stanu cywilnego kościoła w Brochowie przepisanych, niema już najmniejszej niepewności co do daty urodzin, przypadającej na 22-go lutego 1810 roku o godzinie 6-ej po południu.

Najważniejszą częścią dzieła Hunekera są jego rozbiory muzyczne. Jako doskonały muzyk, ale i pianista zarazem, traktuje Huneker na jednym nieomal poziomie stronę genetyczną utworów oraz sposób ich interpretacji. Przy przeprowadzaniu swej analizy posługuje się Huneker metodą porównywania różnych wydań Chopina w pierwszym rzędzie: Kullaka, Buelowa, Klindwortha, Riemanna oraz Mikulego. Samo wyliczenie tych nazwisk przypomina charakterystyczny a smutny dla nas fakt, że wszystkie te wzorowe wydania są o p r a c o w a n i e m n i e m i e c k i e m z wyjątkiem jednego Mikulego, który wprawdzie jako były uczeń Chopina żył w Polsce, ale czystej krwi polakiem nie był. Czas już też chyba najwyższy, aby pomiędzy naszymi pianistami znalazł się muzyk, któryby się zabrał do nowoczesnego opracowania polskiego wydawnictwa dzieł Chopina. Stroną ogólnej genezy twórczości Chopina zajmuje się Huneker stosunkowo mało, i to lepiej, bo na to musiałby znać gruntownie źródła polskiej muzyki i polskiego życia muzycznego na przełomie XVIII i XIX wieku. Ta praca czeka polskich badaczy. — Rysem wysoce dla nas sympatycznym jest stała tendencja Hunekera, aby podkreślać międzynarodowe znaczenie sztuki Chopina, jej wpływ na rozwój nowoczesnej muzyki francuskiej, rosyjskiej i niemieckiej;

tendencję tę niestety nie u wszystkich biografów i analityków zauważyć można. — Teoretyk francuski Lavignac, który w dziwnie nieinteligentny sposób upierał się nazywać Chopina „wytworem n i e m i e c k i e g o romantyzmu“, otrzymał od Hunekera pełną dowcipu odprawę: „Brzmi to tak jakgdyby chcieć przywiązać łańcuchem gwiazdę do ciężarowego wozu“... Pojawienie się przekładu polskiego książki Hunekera, która wnosi w międzynarodową chopinowską literaturę pierwiastek rzetelnego entuzjazmu, połączonego z bezstronnością i rozwagą, jest faktem, który czytelnicy polscy, nawet ci, co się muzyką specjalnie nie interesują, winni z szczerą powitać radością.

HENRYK OPIEŃSKI.

CHOPIN JAKO CZŁOWIEK

ROZDZIAŁ PIERWSZY.

POLSKA: IDEAŁY MŁODOŚCI.

Gustaw Flaubert, pesymista i mistrz rytmicznej prozy lirycznej, wzywał młodych pisarzy do prowadzenia życia ascetycznego, tak, aby cała ich namiętność ogniskowała się w ich sztuce. Namiętność Chopina była wyłącznie duchowej natury. Było to wrzenie i męka ducha; jego powszednie życie i jego przeżywania były zupełnie pozbawione świeżego kolorytu przygody. Tylko jego dusza dyszała tragedją. Należy tu przytoczyć słowa Maurycego Maeterlincka: „Ponieważ większa część naszego życia upływa bezkrwawo, skutkiem tego okrzyki rozpaczy, miecze i łzy ludzkie stały się milczące, niewidzialne, prawie widmowe". Chopin przybył do Francji z Polski, z Warszawy przeniósł się do Paryża, gdzie wkońcu pochowano go na cmentarzu Père Lachaise. Żył, kochał i umarł, nie zaznawszy niebezpieczeństw, zwycięstw i wzruszeń bohatera. Boje staczał tylko w głębi swej duszy — wyczuwamy je i zachwycamy się niemi w jego muzyce. Jego życie zewnętrzne nie obfitowało w wydarzenia, choć jego życie wewnętrzne było tem bogatsze, rozwijane w milczeniu i głębokim niepokoju jaźni, odtrącającej z gniewem wszelkie poufałości. A wkońcu i on miał przeżycia, po których niezatarte ślady pozostały w jego charakterze i w jego dziele. Była to pierwsza jego miłość, jego ból, kiedy musiał opuścić rodziców i Ojczyznę, wstrzą-

śnienie spowodowane wybuchem powstania listopadowego, jego namiętność dla George Sand, śmierć ojca i przyjaciela Matuszyńskiego, zerwanie z panią Sand — oto fazy jego historji. Reszta — to nieokreślone czynniki w jego wędrówce doczesnej. Choć nie anachoreta pod tym względem Chopin podobny był do Flauberta, tak samo jak on dumny i nieśmiały zarazem wiódł życie samotne i z tego życia wykwitła jego śmiała i dzika sztuka. W przeciwieństwie do Liszta rzadko szukał świetności i gwaru teatru i nigdy nie cieszył się taką popularnością, jak jego macierzyńska wielbicielka pani Sand. Był Fryderykiem Franciszkiem Chopinem, kompozytorem, nauczycielem gry na fortepianie i pierwszorzędnym genjuszem lirycznym.

Chopin urodził się we wsi Żelazowa Wola, sześć mil od Warszawy, dnia 1-go marca 1809 roku. Niedawno temu zakwestjonowała tę datę znana pianistka polska, Natalja Janotha. Spór powag o ścisłość tej daty wywołały dwie rzeczy: Medaljon Clesingera, zięcia pani Sand, na grobie Chopina i zegarek z 1820 r., ofiarowany przez śpiewaczkę Catalani z napisem: „Donné par Madame Catalani à Frédéric Chopin, agé de dix ans". Karasowski twierdzi, jakoby od siostry Chopina dowiedział się, iż poprawna data urodzenia Fryderyka to rok 1809, tegoż samego zdania są Szulc, Sowiński i Niecks. Szulc utrzymuje, iż na tablicy pamiątkowej w kościele św. Krzyża w Warszawie, gdzie przechowuje się serce Chopina, znajduje się data 2-go marca 1809 r. Według Henryka Fincka w roku 1881-ym, kiedy Chopin zwrócił się listownie do swego nauczyciela Elsnera, miał 22 lata. Także Liszt w liście, pisanym 1878 r. do Niecksa, stwierdza, iż data, podana w biografji Chopina przez Karasowskiego, odpowiada rzeczywistości. Zbadajmy

teraz argumenty pani Janotha. Według tego, co ona mówi, narodziny kompozytora przypadałyby na 22-go lutego 1810-go roku, zaś jego chrzciny na 28-go kwietnia tegoż roku. Twierdzenie to poparte jest metryką, napisaną po łacinie a brzmiącą w tłomaczeniu, jak następuje: „Ja, niżej podpisany, dokonałem obrzędu chrztu na chłopcu dwojga imion Fryderyku Franciszku dnia 22 lutego; jest on synem muzyka Mikołaja Chopina, Francuza, i Justyny de Krzyżanowska, jego prawowitej małżonki. Rodzicami chrzestnymi byli Muzycy: Franciszek Grembecki i pani Anna Skarbkowa z Żelazowej Woli". Ta sama data widnieje też na pomniku, który 14 października 1894 r. odsłonięto w miejscu urodzenia Chopina. Pani Janotha, której ojciec był założycielem konserwatorjum warszawskiego, poinformowała też Fincka, że takaż sama data znajduje się też na innych pomnikach Chopina w Polsce.

Otóż przedewszystkiem ojciec Chopina nie był wcale muzykiem, jak też i matka jego nie miała z muzyką nic do czynienia. O Grembeckim niczego nie mogłem się dowiedzieć, wiemy zato napewno, że hr. Skarbkowa, chrzestna matka Chopina, nie zajmowała się muzyką. Może być, że ten tytuł w metryce w owych czasach uchodził za szczególnie zaszczytny. Prócz tego kler polski nie był stanem bardzo akuratnym w datach. — Pani Janotha podaje jednak jeszcze innych świadków: w swym sporze ze mną 1896 r. zacytowała Bielawskiego, ówczesnego proboszcza w Żelazowej Woli. Ten czcigodny duchowny po przewertowaniu ksiąg kościelnych stwierdza, iż autentyczna data jest rok 1810-ty. Przeczy mu biografja Wójcickiego oraz orzeczenia rodziny Chopina. Tak stoją dziś rzeczy. Pani Janotha w dalszym ciągu obstaje przy swojem zdaniu, mimo że powagi je kwestjonują.

Wszystkie te drobiazgowe różnice zdań wyszły na jaw po pojawieniu się obszernej biografji Niecksa, który tak był pewny swych informacji, że sprawę wątpliwej daty chciał rozstrzygnąć za pomocą małej notatki w odnośniku. Być może, iż w pewnej części wina spada tu na samego kompozytora. Wiemy, iż artyści i artystki nieraz chętnie robią się młodszymi przez to, że w odpowiedniej chwili nie przypominają sobie dokładnie daty swego urodzenia lub też poprostu zarzucają pomyłkę dokumentom. Wątpliwe, aby myliła się w tak ważnej sprawie rodzina Chopina! Lecz co się tyczy przodków Chopina, a zwłaszcza ich pochodzenia, to również zachodzą pewne wątpliwości. Jego ojciec urodził się 17-go września 1770 r. — w tym samym roku co Beethoven — w Nancy, w Lotaryngji. Niektórzy twierdzą, że w żyłach jego płynęła krew polska. Szulc mniema, że on był synem naturalnym szlachcica polskiego, który przybył do Lotaryngji wraz z królem Stanisławem Leszczyńskim i tu swe nazwisko Szopen czy Szop zamienił na bardziej francuskie Chopin. Fryderyk dopiero w Paryżu zaczął się zamiast Szopen pisać Chopin, które to nazwisko nie należy we Francji do rzadkich.

W roku 1787 wywędrował ojciec Chopina do Warszawy, namówiony do tego przez pewnego handlarza tytoniem, rodaka. Był on tradycyjnym Francuzem swoich czasów; człowiek dobrze wychowany i dobrych manier, posiadał też nieprzeciętne wykształcenie.

Podczas powstania Kościuszkowskiego w roku 1794-ym wstąpił w szeregi gwardji narodowej. W czasach powszechnej stagnacji musiał utrzymywać się z lekcyj, które też dawał w rodzinie Leszczyńskich; jedna z jego uczenic Marja, późniejsza kochanka

Napoleona I-go, była matką hr. Walewskiego, późniejszego ministra z czasów drugiego cesarstwa. Później otrzymał ojciec Chopina posadę w Żelazowej Woli, w domu hr. Skarbkowej, jako guwerner jej syna Fryderyka. Tu zaznajomił się z Justyną Krzyżanowską, pochodzącą „z biednej ale szlacheckiej rodziny". Ożenił się z nią 1806 r. i miał czworo dzieci, trzy córki i syna Fryderyka Franciszka.

Jako syn wykwintnego i wykształconego ojca, Francuza, lecz Polaka z uczuć politycznych, i godnej podziwu, patrjotycznej do ostatnich granic Polki, musiał Fryderyk być chłopcem inteligentnym, żywym i kochającym rodzinę. Niezbyt silny, ale też nie zanadto wątły uniknął, zdaje się, przykrych chorób dziecięcego wieku. W każdym razie nigdy nie był tym lunatycznym, bladym i sentymentalnym mazgajem, jakim chciałaby go mieć większość jego biografów. Jest rzeczą zupełnie pewną, że był to chłopak żywy, lubiący się bawić i pełen dowcipnych pomysłów. Mimo iż ojciec jego nigdy nie miał majątku, rodzina, po przeprowadzeniu się do Warszawy, pędziła życie w dostatku. Stosunki materjalne w kraju były dobre, a Chopin starszy został mianowany profesorem w liceum warszawskiem. Dzieci jego wychowywały się w atmosferze pełnej wdzięku prostoty, miłości i wykwintnej kultury. Miały wprost idealną matkę, według słów pani George Sand „jedyną miłość" Chopina. Ale, jak to później zobaczymy, Lelia była zawsze zazdrosna — zazdrosna nawet o przeszłość Chopina. Siostry jego, utalentowane i miłe, rozpieszczały go. Niecks w niwecz obrócił wszystkie piękne historyjki o jego ubóstwie i cierpieniach.

Rodzice Chopina kierowali się zdrowym rozsądkiem. Kiedy Fryderyk w najmłodszych swych latach

zaczął zdradzać wielkie zamiłowanie do muzyki, rodzice wzięli mu nauczyciela, nazwiskiem Wojciech Żywny, Czecha, skrzypka, który udzielał też lekcyj gry na fortepianie. Juljusz Fontana, jeden z pierwszych i najdawniejszych przyjaciół chłopca — 31-go grudnia 1869 r. popełnił w Paryżu samobójstwo — mówi, że Chopin w dwunastym roku życia tyle już umiał, iż pozostawiono go samemu sobie, co oczywiście dawało zwykłe w tych wypadkach dobre i złe wyniki. Dnia 24-go lutego 1818 r. grał pierwszy raz publicznie na koncercie Gyroweca, przyczem tak mu się spodobał nowy kołnierz koronkowy, że z całą naiwnością opowiadał matce: — Wszyscy patrzyli tylko na mój kołnierz! — Jego wczesna dojrzałość muzykalna, nie tak wprawdzie wybitna jak u Mozarta, bądź co bądź jednak fenomenalna, ułatwiła mu poufałe stosunki z arystokracją polską i rozwinęła w nim zamiłowanie do towarzystwa wytwornego. Czartoryscy, Radziwiłłowie, Skarbkowie, Potoccy i Lubeccy uprzyjemniali życie młodemu chłopcu. A potem przyszły lekcje kompozycji u Józefa Elsnera, lekcje wielkiej wartości. Elsner poznał się na materjale, jaki miał urabiać i uczył go tak zręcznie, że nigdy nie tamował i nie łamał indywidualności ucznia. Chopin kochał i szanował Elsnera; pisał do niego z Paryża, prosząc go o radę, czy ma się uczyć u Kalkbrennera czy nie, i rady tej usłuchał. — Od Żywnego i Elsnera największy osioł musiałby się czegoś nauczyć — wyraził się pewnego razu.

Z kolei przychodzą zwykle anegdoty — i trudno się oprzeć pokusie nie nazwania ich główną podstawą historji wszystkich wielkich kompozytorów. Jako dziecko, Chopin nie mógł słuchać muzyki, aby nie płakać. Mozart był chorobliwie wrażliwy na dźwięk

trąbki. Ten mały Polak później używał swego talentu do figlów; opowiadają, że w szkole ojca rozhukanych chłopców uśpił, a potem zbudził swą grą. Opowiada się też coś o figlu spłatanym jakiemuś żydowi. Miał dużo temperamentu, może aż zadużo w stosunku do swej wątłej budowy. Miał też dar naśladowniczy a Liszt, Balzac, Bocage, pani Sand i inni twierdzili, że byłby z niego dobry aktor. Do spółki z siostrą Emilją napisał raz komedyjkę. Wogóle był to chłopak dzielny choć nie nadzwyczajny. Świadczą o tem jego listy, pisane żywo, lecz nie wykazujące szczególniejszych zdolności literackich. Zato autor tych listów otwartemi szeroko oczami patrzy na świat i oczy te nieraz umieją podpatrzyć karykaturalne rysy bliźniego. W późniejszym życiu skłonność ta, oczyszczona i uduchowiona, stała się nawet wyraźnie ironiczną nutą w jego charakterze. Być może, iż to właśnie przyciągało do niego Heinego, choć ironja poety była raczej intelektualną.

Chopina gra na fortepianie była w owym czasie czysta i wykończona i na ten czas przypadają już pierwsze jego eksperymenty na polu techniki i kolorytu, eksperymenty, które później spowodowały przewrót w świecie muzycznym i w grze na fortepianie. Ponieważ on sam był chorowity, a jego siostra dość cierpiąca, przeto w 1826 r. wysłano oboje do miejscowości Reinerz, zdrojowiska na Górnym Śląsku. Podróż ta jak również odwiedziny u matki chrzestnej, damy z arystokracji, niejakiej pani Wiesiołowskiej, siostry Fr. hr. Skarbka — jak widzimy, pani Janothowa nie to nazwisko podaje — stanowią najważniejsze przeżycia tego roku. W roku 1827 ukończył liceum i zupełnie już poświęcił się muzyce. Dużo bywał na wsi, przysłuchiwał się często skrzypcom i pieśniom

ludowym i to było kamieniem węgielnym jego twórczości jako kompozytora narodowego. W jesieni 1828-go roku był w Berlinie i ta wycieczka dała mu przedsmak wielkiego świata.

Stephen Heller widział Chopina w 1830 r. i opisuje go jako młodzieńca bladego, delikatnego zdrowia, który, jak to w Warszawie twierdzono, niedługo miał się cieszyć życiem. Musiało to być w czasie jakiegoś przygnębienia duchowego, albowiem z Berlina wywiózł wspomnienia jak najlepsze. Prawda, jego siostra Emilja umarła w bardzo młodym wieku na chorobę piersiową, a niewątpliwie Fryderyk też miał do tej choroby skłonność. Krewni zawsze go napominali, aby zapinał surdut na piersiach. Kto wie, czy — podobnie jak się to miało z Wagnerem — jego gorączkowe podniecenie, niespodziewane wybuchy wesołości nie były oznakami procesu toczenia i podkopywania jego zdrowia przez chorobę. Wagner doczekał się późnego wieku, podczas gdy Chopin uległ chorobie skutkiem tego, że troski, zawody i zbyt silne wzruszenia podkopały jego zdrowie. Dla rozrywek przeciętnego zmysłowego człowieka miał nieprzezwyciężony wstręt i pogardę. Nigdy nie palił, nie znosił tego. Pod tym względem wielce się od niego różniła jego przyjaciółka, pani Sand, a jedna z najsmutniejszych anegdot, jakie nam opowiada de Lenz, zarzuca jej, że ile razy chciała zapalić cygaro, wołała zawsze: — Frédéric, un fidibus! — i Frédéric zawsze jej rozkaz wypełniał. Mr. Philipp Hale cytuje list Balzaka do hr. Hańskiej. List ten z dnia 15-go marca 1841 r. kończy się następującemi słowy: — George Sand zeszłego roku nie opuszczała Paryża. Mieszka przy ul. Pigalle, l. 16. Chopin jest tam wciąż jeszcze. Elle ne fume que de *cigarettes* et pas autre

chose". — Mr. Hale podaje, że słowo „cigarettes" jest podkreślone w liście Balzaka. To poniekąd osłabiałoby anegdotę de Lenza i jego „fidibus".

Czuję się zmuszonym zacytować pewien ustęp z dzieła Ernesta Newmana „Study of Wagner", a to dlatego, że egzaltacja Chopina, przechodząca tak łatwo w irytację i głęboką depresję, w nie mniejszym stopniu była też właściwa Wagnerowi. Oto co Newman pisze o Wagnerze: — Mało było ludzi na świecie, w których pochodnia życia płonęłaby tak dzikim ogniem. W swych młodych latach musiał mieć pogodę i tę pozornie bezgraniczną energję, jakie jemu i zbliżonym do niego duchowo ludziom, jak Heine, Nietzsche, Amiel i in. niesłusznie przypisuje się, jako rezultat ich harmonijnego fizycznego i duchowego zdrowia. W zewnętrznem życiu wielu genialnych ludzi rys ten, zwykle miarodajny, jest patetycznym wyjątkiem, a doświadczone oko w tej ich masce widzi właśnie oznaki delikatnego rozstroju nerwowego, zapowiedź ich upadku. — Górująca nad wszystkiem żywość umysłowa, która rządziła życiem Wagnera, była — jak i u Chopina — symptomem a nie chorobą; życia Chopina ona nie zakłóci. —

Czternastodniowy pobyt w Berlinie — dokąd Chopin udał się pod opieką przyjaciela swego ojca, prof. Jarockiego, który jechał na wielki kongres naukowy — był pełen niczem nie zmąconej radości. Obaj panowie opuścili Warszawę 9-go września 1828 r. i po pięciodniowej podróży karetą pocztową stanęli w Berlinie. Wesoło się wówczas podróżowało i wesoło żyło. Fryderyk widział zdaleka Spontiniego, Mendelssohna i Zeltera i słyszał „Wolnego Strzelca". Przysłuchiwał się obradom kongresu, przyczem żartował sobie z uczonych, nie wyjmując nawet Aleksandra

Humbolta. Kiedy, wracając do domu, zatrzymali się w miejscowości Zullichau, Chopin tak wspaniale improwizował na fortepianie na polskie tematy, że komunikacja została wstrzymana, a wszyscy woźnice tłumnie zeszli się w oberży i słuchali jego gry. Znowu jedna, szanowna ze względu na wiek, anegdota. Hr. Tarnowski opowiada, że „Chopin opuszczał Warszawę z lekkiem sercem, z głową nabitą marzeniami o sławie i szczęściu". — „Mam wszystkiego 20 grajcarów w kieszeni — pisał w swoim notatniku — a zdaje mi się, że jestem bogatszy od Artura Potockiego, którego właśnie przed chwilą spotkałem". Ta pogoda i humor dowodzą jego spokojnego i rzeźwego umysłu; tak np. pisze Chopin: — Niech mi będzie wolno zaliczać się do grona przyjaciół Pańskich i podpisać się — F. Chopin. — Albo: — Nadeszła wreszcie upragniona chwila, w której mogę Panu wyrazić swą przyjaźń — F. Chopin, pomocnik pisarski. — To znów: — Ah, Mości Książe, trudno mi pojąć radość, jaka mnie ogarnia na myśl o tem, że zaliczam się do grona przyjaciół W. K. Mości F. Chopin, chwilowo chudopachołek.

Listy te brzmią jak epistoły poczciwego Micawbera z Dawida Copperfielda, równocześnie jednak wykazują upodobanie Chopina w żartach i figlach. Sikorski opowiada miłą anegdotę o tem, jakto Chopin raz improwizował na fortepianie w kościele tak, że pobożni i ksiądz zapomnieli o nabożeństwie.

Dnia 6-go października podróżni nasi stanęli znowu w Warszawie po kilkudniowym pobycie w Poznaniu, gdzie ich gościł u siebie Ks. Radziwiłł. Chopin grał przed nim, jednakże wbrew twierdzeniu Liszta, książę — kompozytor złamanym szelągiem nie przyczynił się do muzykalnego wykształcenia młodego

człowieka, aczkolwiek traktował go zawsze po przyjacielsku.

W roku 1829 bawił w Warszawie Hummel i Paganini. Pierwszego Chopin poznał i podziwiał, drugiego uwielbiał. W tym prawdopodobnie roku Chopin skomponował swój „Souvenir de Paganini" w A-moll, którego jednak nie ogłosił. Wydrukowano go poraz pierwszy w dodatku warszawskiego „Echa Muzycznego". Niecks pisze, że nigdy nie widział kopji tej rzadkiej kompozycji. Paderewski mówił mi, iż ją posiada, że jednak ona jest bardzo słaba i ma tylko historyczne znaczenie. Niestety nie mogę wiele powiedzieć o poecie polskim, Juljuszu Słowackim, który umarł w 1849 r., w tym samym roku co Edgar Allan Poe. Tarnowski utrzymuje, że on był jednym z najgorętszych przyjaciół Chopina i że jego poezje były źródłem natchnienia dla muzyka.

W lipcu 1829 roku udał się Chopin w towarzystwie dwuch przyjaciół do Wiednia. Towarzystwo podróżowało stosownie do rozkosznych starodawnych zwyczajów, skutkiem czego zwiedziło spory kawał kraju — Galicję, Śląsk Górny, Morawy — polską Szwajcarję. W lipcu 1831 r. stanęli w stolicy Austrji. Tu piewszy raz mógł się Chopin rozkoszować atmosferą artystyczną i żyć mniej po parafjańsku. Życie rodzinne, jakkolwiek słodkie i spokojne, musiało mu, jako artyście, szkodzić. Tam mu schlebiano, pieszczono go i prawdopodobnie to właśnie stało się źródłem jego późniejszej zniewieściałości. W Wiedniu życie było weselsze, swobodniejsze, pod względem artystycznym niewątpliwie bujniejsze niż w Warszawie. W świecie artystycznym spotkał Chopin wszystkich, zasługujących na to, aby ich poznać, a jego listy z owych czasów pełne są plotek salonowych i portre-

tów piórkiem ludzi, z którymi się spotykał. Odrobina złośliwości, którą zaprawia opisy poszczególnych ludzi, jest nieszkodliwa i świadczy, że młody człowiek był wcale dowcipny. Hr. Gallenberg, intendent słynnego teatru „Kaerntnerthor", był dla niego uprzejmy, zaś nakładca Haslinger traktował go życzliwie. Chopin przywiózł swoje warjacje na temat „La ci darem la mano"; okoliczności sprzyjały i rzeczy ułożyły się jeszcze lepiej, kiedy mu zaproponowano, aby dał koncert. Przezwyciężywszy łatwą do zrozumienia tremę debjutował w Wiedniu, w wymienionym już teatrze, 11 sierpnia 1929 r. i grał na fortepianie Steina swoje warjacje Op. 2. Krakowiak Rondo był wprawdzie również zapowiedziany, ponieważ jednak nuty okazały się nieczytelnemi, Chopin improwizował. Miał powodzenie, wywoływano go, a jego improwizacja na polski temat „Chmiel" oraz na temat z „Białej Damy" wywołała taki entuzjazm, że orkiestra zagrała mu „tusz". Krytyka była życzliwa, a choć nie nadzwyczajnie podnoszono jego grę na fortepianie, chwalono jego styl, który uznano za oryginalny. — Tu krytycy poznali „lwi pazur". — Jednakże jakaś pani oświadczyła, że „szkoda", że on tak niepozornie wygląda. Doszło to do uszu Chopina i bardzo go zirytowało, bo właśnie na tym punkcie był chorobliwie wrażliwy; skryty, jak większość Polaków, nie dał jednak nic poznać po sobie.

Ośmielony zwycięstwem dał Chopin w tej samej sali drugi koncert, na którym grał Krakowiaka. Dzienniki i pisma perjodyczne omawiały jego talent kompozytorski. — „Gra bardzo spokojnie, bez tego śmiałego rozmachu, którym artysta różni się od dyletanta" — pisano w jednej krytyce. „Wadą jego jest, że nie uważa na akcent przy rozpoczynaniu frazy

muzycznej". W Wiedniu podziwiano wówczas wybuchowe akcentowanie i huczne bębnienie na fortepianie. Artykuł w dalszym ciągu brzmi: — „O ile w grze swej był jak piękne, młode drzewo, stojące zupełnie swobodnie, a pełne wonnego kwiecia i dojrzewających owoców, o tyle niemniej godną uwagi indywidualność wykazał w swych kompozycjach, w których zjawiają się nowe figury, pasaże i nowe formy". Tę bystrą krytykę umieściła „Wiener Theaterzeitung" z dnia 20-go sierpnia 1829 r. Autorowi jej nie można zarzucić obawy nowości (mysoneismu), tego przytępienia wszelkiej ciekawości i daru proroczego, tego pół-paraliżu organów słuchowych, który tak wcześnie staje się udziałem krytyków muzycznych i budzi w nich urazę i niechęć do wszystkiego, co nowe. Na koncertach tych Chopin nie zarobił ani grosza.

Teraz już przywykł do tego, że wychwalano lekkość i wyszukaną delikatność jego uderzenia i oryginalność jego stylu. Pochlebiało mu, że nie uważano go już za ucznia lecz za dojrzałego artystę, i pisał o sobie do domu: — Moja gra na fortepianie nadzwyczaj podoba się paniom. — Rozumie się, że ten sposób gry nigdy nie stracił swej czarownej władzy nad sercami kobiet i próżność, kaprysy i małe słabostki Fryderyka są przyczyną, że legenda o jego zniewieściałości zatoczyła tak szerokie kręgi. Legenda o niej wdarła się też do pojmowania jego muzyki i oto jak doszło do tego, że taki wymysł, w połowie tylko oparty na prawdzie, a w połowie zrodzony przez indolencję duchową, zakorzenił się i zakrzewił niby chwast. Kiedy Liszt, Tausig i Rubinstein grali Chopina z właściwą sobie namiętnością, publiczność i krytyka wpadała w zachwyt. Oto prze-

mieniony Chopin, oto Chopin, którego transponowano do tonacji męskiej! A właśnie to jest Chopin prawdziwy. Maniery młodego człowieka mogły być do pewnego stopnia zniewieściałe, ale jego duch był męski, wstrząsany silnym elektrycznym prądem, a jego dusza była śmiała. Jego polonezy, ballady scherza i etjudy wymagają potężnego ujęcia duchowego i fizycznego.

Chopin spotkał się z Czernym. „Jest to dobry człowiek, ale nic więcej" — rzekł o nim Chopin. Czerny podziwiał młodego pianistę o elastycznej ręce i giętkich palcach i podczas jego drugiego pobytu w Wiedniu spytał go: — Czy pan wciąż jeszcze jest pilny? — Mózg Czernego był przecie nieustannie zaprzątnięty ćwiczeniami fortepianowemi, podczas gdy Chopin problem techniczny tak nierozerwalnie łączył z zasadniczą ideą poetycką, że człowiek taki, jak ten stary pedagog, z pewnością musiał go bardzo mało pociągać. Poznał Franza, Lachnera i inne gwiazdy ówczesne i prawdopodobnie flirtował trochę z Leopoldyną Blahetką, bardzo lubianą wtenczas młodą panienkę; pisał do niej o przykrości, jaką mu sprawia rozstanie się z nią. Dnia 19-go sierpnia w towarzystwie kilku przyjaciół udał się do Czech i w dwa dni później stanął w Pradze. Zwiedził miasto i zaznajomił się tam z Klenglem, słynnym ze swych kanonów, „Kanon-ierem" na owe czasy słynniejszym niż groźny Jadassohn w Lipsku. Chopin i Klengel przypadli sobie do serca. W trzy dni później całe towarzystwo udało się do Cieplic, gdzie Chopin grał w pewnem kółku arystokratycznem. Dnia 26-go sierpnia przybył do Drezna, słyszał tam Spohra „Fausta" i zaznajomił się z kapelmistrzem Morlacchim — z tym samym Morlacchim, którego miejsce 10-go

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

stycznia 1843-go roku jako dyrygent zajął Wagner. Dwunastego września po krótkim pobycie we Wrocławiu, zdrów i cały stanął Chopin w Warszawie.

W tym czasie zakochał się w Konstancji Gładkowskiej, śpiewaczce i uczennicy Konserwatorjum warszawskiego. Niecks, mówiąc o tych jego zapałach miłosnych i jego przyjaźni i nazywając ją „jedną z jego namiętności", sądzi, że uczucie to daje klucz do jego życia. Obfite przykłady romantycznej przyjaźni, jaką żywił dla Tytusa Wojciechowskiego i Jana Matuszyńskiego, znajdujemy w listach Chopina. Są to listy chorej z miłości panienki. Ale i w tem przejawia się jego czystość charakteru. Przerażało go wszystko ordynarne i Bóg jeden wie, ile on nieraz wycierpiał od pani George Sand i swawolnej gromady jej wielbicieli. Niewątpliwie antypatyczna była temu wrażliwemu człowiekowi paryska pustota („badinage" będzie słowem właściwem, o ile nie chcemy użyć wyrażenia silniejszego). Zupełnie poważnie możemy zastosować do niego słowa Lafcadia Hearne: — Każdy śmiertelny mężczyzna już miljon razy był kobietą, — słowa poparte odważnem twierdzeniem Goncourtów, iż — niema kobiet genjalnych: kobiety genjalne są mężczyznami. — Chopin potrzebował upustu dla swej uczuciowości. Fortepian był dla niego sitem, przez które przesiewał ich część; romantyczne niedorzeczności jego chłopięcych listów mogą nas tylko bawić.

Po wycieczce do Wiednia Chopin czuł się źle na ciele i na duchu. Był przepracowany i Warszawa mu obrzydła, bo kochał, a nie miał odwagi wyznać swą miłość ukochanej. Przenosił swą namiętność na papier, wygrywał ją na fortepianie, lecz mówić nie mógł. Ten właśnie moment wykazuje nam wrodzoną Chopinowi niezdolność do powzięcia jakiejś decyzji,

jego nieumiejętność postawienia na swojem i w tem on przypomina Fryderyka Moreau z „L' Education Sentimentale“ Flauberta. Jest to atrofja woli, bo Chopin nie może ani oświadczyć się, ani uciec z Warszawy. Pisuje zato listy, pełne zarzutów skierowanych przeciw samemu sobie, listy, któremi musiał zanudzać i do pasji doprowadzać swych przyjaciół. Jak wielu prawdziwie genjalnych ludzi cierpiał przez całe życie na t. zw. „folie de doute“, manję zwątpienia, i pod tym względem był — według wyrażenia specjalistów — „pięknym okazem“. Wieczne wahania i niezdolność do powzięcia jakiejś decyzji — oto co było największą przeszkodą na drodze jego życia. Odbija się to wiernie w jego muzyce.

W październiku 1829 r. wyjechał Chopin do Poznania. Bawiąc w domu ks. Radziwiłłów, oczarowany został pięknością i talentem księżniczki Elżbiety, która wkrótce potem zmarła młodo. Pani George Sand podkreśla niestałość i zmienność Chopina i zwraca uwagę na łatwość, z jaką się zakochiwał i z jaką o swej miłości zapominał. Jednego i tego samego wieczoru mógł się zakochać i „odkochać“ i nieraz starczyło zwiędłego płatka róży, nietylko aby zabić już budzące się uczucie, ale aby wywołać grymasy a nawet złośliwości na temat tak niedawnego jeszcze „przedmiotu westchnień“ — nie istotnie, młodzieniec był „très difficile“.

W listopadzie 1829 grał w „resursie“ warjacje op. 2. Siedemnastego marca 1830 r. dał pierwszy swój koncert w Warszawie, na który wybrał Adagio i Rondo ze swego koncertu F-moll a prócz tego Potpourri polskich melodji. Grze jego zarzucano zbytnią delikatność — stara historja! — ale muzycy jak Elsner i Kurpiński wraz z resztą publiczności byli zadowo-

leni. Edward Wolff był tego zdania, że Warszawa nie zdawała sobie sprawy z prawdziwej wielkości Chopina. Fryderyk był w swej muzyce Polakiem i to publiczność uznawała, ale indywidualności jego nikt w nim nie przeczuwał. Podniecony dobremi jak i nieżyczliwemi recenzjami w tydzień później dał drugi koncert, grał te same ustępy z koncertu F-moll — powolne tempo to Konstancja Gładkowska w muzycznem wyidealizowaniu — dalej grał Krakowiaka i improwizację. Tym razem powodzenie było wielkie. Czysty dochód z obu koncertów dał trzy tysiące złp., sumę niewątpliwie niemałą na owe czasy zwłaszcza, jak na mało znanego wirtuoza. Wydrukowano sonet na jego cześć, pewien, w Paryżu wychowany, ale nie z Francji rodem, pianista, nazwiskiem Dunst, ofiarował mu szampan w prezencie, przez co jedynie uwiecznił swe nazwisko w kronikach muzyki fortepianowej. Gorzej było, że Orłowski porobił z tematów jego „Koncertu“ mazury i miał czelność ogłoszenia ich drukiem.

Wreszcie spadł ostatni cios: któryś z księgarzy poprosił go o przysłanie portretu. Chopin odmówił, twierdząc, że nie chce, aby w twarz jego przekupki zawijały ser lub masło. Niektóre krytyki pełne były słów jak najpochlebniejszych, inne znów roiły się od niedorzeczności, jak zwykle krytyki. Chopin po staremu w rapsodycznych listach skarżył się Tytusowi, wykrzykując z tą małostkową zarozumiałością: — Nie chcę więcej czytać, co ludzie o mnie piszą! — Czuje się w tem prawdziwego artystę, który nie dba o dzienniki, ale czyta je regularnie i bardzo pilnie po koncercie swoim lub któregoś ze swych współzawodników.

Wielkie zadowolenie sprawił Chopinowi śpiew Henrietty Sontag. Chopin był zawsze wielkim miło-

śnikiem i znawcą śpiewu. Radził młodym pianistom często i uważnie przysłuchiwać się wielkim śpiewakom i śpiewaczkom. Podziwiał pianistkę pannę de Belleville i skrzypka Lipińskiego i, jak chciał, umiał napisać o nich recenzje. Jednakże Gładkowska wciąż go dręczyła. „Nieznośna tęsknota“ podsuwała mu myśl o wyjeździe z kraju. Był świadkiem jej debjutu w roli Agnieszki w operze tegoż tytułu Paërs'a i opisuje szczegółowo ten niezmiernie ważny wypadek Tytusowi, przesiadującemu w swym majątku, gdzie Chopin czasem go odwiedzał. Zdenerwowany wybiera się to do Wiednia, to do Paryża, i wzdychając zostaje w Warszawie. Jedenastego października 1830-go r. po wielu przygotowaniach i wielu sentymentalnych, a do niczego nie prowadzących ceregielach, dał Chopin swój trzeci i ostatni koncert w Warszawie. Grał na nim pierwszy raz publicznie swój koncert E-moll ale nie po porządku. Między drugą a trzecią częścią nastąpiła przerwa — wypełniona śpiewem — jak to zresztą wówczas było w zwyczaju. Oprócz koncertu odegrał Fantazję na melodje polskie. Dla niego najpiękniejszym momentem wieczoru była chwila, w której panna Gładkowska śpiewała arją Rossini'ego: „Ubrana była w białą suknię, we włosach miała róże i wyglądała uroczo“. Tak pisał Chopin, a szczegóły tego listu aż nadto wymownie charakteryzują logikę mężczyzny, postrzelonego przez Amora. Tego wieczoru grał Chopin prawdopodobnie dobrze. On sam się do tego przyznaje, a pomimo swej dumy był on zawsze bardzo rzeczowym sędzią dla siebie. Jego próżność, nawet panienkowatość wychodzą zupełnie wyraźnie na jaw w tem, co on sam mówi o swem zachowaniu się podczas wywoływania: — zdaje mi się, że zrobiłem to wczoraj z pewnym wdziękiem, bo Brandt mnie

nauczył, jak się mam zachować. — Nie mówi tu ani o swem natchnieniu, ani o swej grze, a tylko o tem, jak się kłaniał publiczności. Jak kiedyś w dzieciństwie opowiadał matce o swym ładnym kołnierzu, tak jako dorosły mężczyzna przejęty był głównie tem, jak się ma zachować. Ale ostatecznie jest to jedno i to samo. Poskrob artystę, a w tej chwili pokaże się dziecko.

Rozumie się, że Konstancja śpiewała nadzwyczajnie. „Jej niskie „B“ było tak wspaniałe, że Zieliński oświadczył, że ta jedna nuta warta była tysiąc dukatów“. Och, ci zakochani! Chopin wyjechał z Warszawy 1-go listopada 1830-go r. do Wiednia, nie oświadczywszy się. Czy może dostał rekuzę? Historja nic o tem nie mówi. Gładkowskiej nigdy więcej nie ujrzał, ponieważ nigdy już nie oglądał Warszawy. Panienka ta w 1832 r. wyszła za mąż za kupca warszawskiego, Józefa Grabowskiego; przeniosła solidną pewność nad mglistego genjusza. Jeden z romantycznych biografów, hr. Wodziński, twierdzi, że mąż jej oślepł; być może, że nawet ślepy obywatel wiejski jest więcej wart od wiecznie załzawionego pianisty. Chopin musiał w roku 1831-ym coś o tem małżeństwie usłyszeć, bo od tej chwili imię niewiernej prawie zupełnie znika z jego listów. Czas jak też i inne przykrości życia zatarły obraz jej w jego sercu. Jeśli ona nie dotrzymała mu wiary, on także w uczuciach był niestały, nie lokujmy tedy swego współczucia w tym epizodzie, który i tak oblano już strumieniami łez i morzem atramentu.

Kiedy Chopin wyjeżdżał, Elsner wraz z gronem przyjaciół odprowadził go na Wolę, do małej miejscowości pod Warszawą. Uczniowie konserwatorjum odśpiewali kantatę Elsnera, a po bankiecie otrzymał

Fryderyk srebrny puhar napełniony ziemią polską i — jak opowiada Karasowski — zaklinano go, aby nigdy nie zapomniał o swej Ojczyźnie i swych przyjaciołach, dokądkolwiekby się obrócił. Z sercem przepełnionem bólem opuścił Chopin Ojczyznę, rodziców, przyjaciół i swój „ideał", zerwał z całą swoją młodością i ruszył w świat, zbrojny jedynie w swoją sztukę gry na fortepianie i w piękne sny muzyczne, przepełniające jego duszę.

W Kaliszu przyłączył się do niego jego wierny Tytus i obaj udali się do Wrocławia, gdzie spędzili cztery dni, chodząc do teatru i słuchając muzyki. Tam też Chopin pewnego wieczoru grał niespodziewanie dwie części swego koncertu E-moll, zastępując ztremowanego amatora. W Dreźnie, gdzie stanęli 10-go listopada, znowu rozkoszowali się muzyką. Chopin zaproszony na wieczór do doktora Kreyssiga, zdumiał się, zauważywszy mnóstwo pań, zbrojnych w druty do robienia pończoch, które podczas pauz w popisach muzycznych puszczano energicznie w ruch. Fryderyk bywał na operach Aubera i Rossini'ego, słyszał na koncercie skrzypka włoskiego Rollę i wiolonczelistów Dotzauera i Kummera; wiolonczela była jego ulubionym instrumentem. Rubini, brat słynnego tenora, zapoznał się z nim i obiecał mu ważne listy polecające na wypadek, gdyby chciał zwiedzić Włochy. W Dreźnie spotkał się Chopin znowu z Klenglem, który mu oświadczył, że grę jego stawia na równi z grą Johna Field'a, co Chopinowi oczywiście bardzo pochlebiło. Zaglądnięto jeszcze raz do Pragi, a w listopadzie przybył Chopin do Wiednia. Z całą wiarą w siebie spodziewał się tam powtórnie swych pierwszych sukcesów, tym razem jednak spotykał go zawód po zawodzie. Haslinger przyjął go bardzo chłodno

i chciał drukować jego warjacje i jego koncert tylko pod tym warunkiem, że mu je Chopin da bezpłatnie. Było to pierwsze starcie się Chopina z nienawistnem plemieniem wydawców; od tej chwili Chopin w stosunkach z nimi przyjmuje jako motto uprzejmą dewizę „Płać, bydlę!", której też całe życie wiernie się trzymał; w sprawach pieniężnych Chopin był bardzo dziwny. Większa część jego obszernej korespondencji traktuje o zwyczajach i obyczajach nakładców. „Bydlę" — to najłagodniejsze jeszcze wyrażenie, najczęściej nazywa ich Chopin „żydami". Był to jednak Polak do szpiku kości.

Swoich przyjaciół, rodziny Blahetków, w Wiedniu nie miał — byli wówczas w Sztutgardzie — i wogóle drugi jego pobyt w stolicy Austrji nie był tak przyjemny, jak pierwszy. Nie uzyskał ani jednego korzystnego „engagement" a na dobitkę jego drugie ja, jego Tytus, musiał wracać do Polski, aby wstąpić w szeregi powstańców — (30-go listopada). Listy jego wymownie świadczą o niepokoju, jaki wówczas przeżywał i o trwodze, jaka ogarniała go na myśl o losie rodziców. Setki razy myślał, aby, porzuciwszy swoje marzenia artystyczne, pospieszyć do kraju i bić się za Ojczyznę. Nie zrobił tego, a jego brak decyzji — nie było to tchórzostwo — wyszedł na korzyść nam wszystkim. Swój patrjotyzm i obcowanie całego swego bohaterskiego ducha przelał Chopin w „Polonezy". Tylko dzięki temu posiadamy je i szczęśliwi jesteśmy, że Chopin nie służył jako cel pierwszemu lepszemu Kozakowi. Odwagi duchowej nie brak mu było. Nie trzeba wciąż szydzić z przedziwnej delikatności jego organizmu. Listy, które pisywał do rodziców i do Matuszyńskiego, a zwłaszcza już listy do rodziców nie brzmią bynajmniej bardzo rozpa-

czliwie. Donosił, że jest wesół i pisał wiele o swych widokach na przyszłość, co jest jasne, jeśli się zważy, że zagranicą utrzymywał się z pieniędzy przysyłanych przez ojca. Cieszyły go wiadomości o Konstancji i wybierał się do Włoch, ale powstanie 1831-go r. zbudziło w nim tęsknotę do Francji. Dr. Malfatti był dla niego bardzo dobry, dodawał mu odwagi i dzięki niemu udało się Chopinowi wejść w dobre towarzystwo. Jego listy z okresu wiedeńskiego są bardzo zajmujące. Słyszał Sarę Heinefetter i Thalberga, który nawet wybrał sobie na swój popis jedną część „Koncertu“ Chopina. Thalberg, bardzo już w swym czasie sławny, był o trzy lata młodszy od Chopina. Chopin nie zachwycał się nim: „Thalberg gra znakomicie, ale to nie mój człowiek; „Forte“ i „piano“ robi zapomocą pedału, nie ręką. Decymy bierze tak łatwo jak ja oktawy i nosi brylantowe guziki“. Dla Chopina Thalberg miał nietylko zadużo techniki, ale był prócz tego żydem i to żydem, cieszącym się powodzeniem. Z tego powodu burzył się przeciw niemu tak Chopin artysta, jak też i Chopin Polak.

W Wiedniu odwiedził Fryderyka Hummla, nie wiemy jednakże, jak się Chopinowi spodobał ten stary już kompozytor i jego muzyka. Jest to dziwne, zwłaszcza gdy się pamięta, jak wiele Chopin ma ze stylu Hummla. Być może, że w tem właśnie leży przyczyna jego milczenia, podobnie jak niechęć Wagnera do Meyerbeera pochodziła z jego zobowiązań wobec twórcy „Hugenotów“. Chopin słyszał też Alojzego Schmitta, którego scharakteryzował w sposób Heinego, mianowicie, że „Schmitt ma już przeszło czterdzieści lat, a komponuje muzykę osiemdziesięcioletnią“. Zdanie to czytamy w jego liście do Elsnera. Sarkazm

naszego Chopina bywał czasami istotnie bajeczny Artysta polski zaznajomił się też w Wiedniu ze skrzypkiem Slavikiem, z wiolonczelistą Merkiem i ze wszystkimi wydawcami muzycznymi. Wystąpił raz na koncercie pani Garzia-Vestres w kwietniu 1831 r., zaś w czerwcu tegoż roku dał swój własny koncert, na którym prawdopodobnie grał koncert E-moll, jak się tego można domyślić z małej wzmianki w pewnem piśmie muzycznem. Bardzo dużo się uczył, aż wreszcie 20-go lipca 1831-go r. opuścił Wiedeń po tym drugim, ostatnim i zupełnie zniechęcającym pobycie.

Otrzymawszy paszport wizowany na pobyt w Londynie „passant par Paris á Londres“, wyrobił sobie u posła rosyjskiego pozwolenie udania się do Monachjum. Tam miał znów trudności z powodu cholery i trzeba było wyrabiać sobie świadectwo zdrowia. Wreszcie udało mu się zerwać wszystkie pęta. Romantyczna historja jego odezwania się „zatrzymałem się tylko w przejeździe przez Paryż“, jak się miał wyrazić po latach, straciła dziś swe sentymentalne znaczenie. W Monachjum grał Chopin z wielkiem powodzeniem swój drugi koncert, mimo to jednak, krótko tylko zabawiwszy w stolicy Bawarji, udał się do Sztutgartu, gdzie otrzymał wiadomość o wzięciu Warszawy przez Rosjan 8 września 1831 r. Twierdzą, że wieść ta stała się genezą wielkiej Etjudy C-moll w op. 10, zwanej też czasami „Etjudą rewolucyjną“. W liście z 16 grudnia 1831 r. pisze Chopin: — „Wszystko to sprawiło mi wiele bólu. — Któż mógł się tego spodziewać!“ W drugim liście mówi: „Jak Mama się będzie cieszyła, że nie wróciłem do domu!“ Hr. Tarnowski ogłosił w swych wspomnieniach kilka wyjątków z dziennika, który Chopin miał spisywać. Sądząc po tych zapiskach, musiał być strasznie podniecony. Oto kilka przykładów:

— Mój biedny ojcze! Mój poczciwiec może głodny? Może matce nie ma zaco chleba kupić? Może siostry moje uległy wściekłości rozhukanego żołdactwa moskiewskiego? O ojcze, takaż to pociecha na twoje stare lata? Matko, biedna, cierpiąca matko, na to przeżyłaś córkę, żeby patrzeć, jak Moskal po jej kościach wpadnie gnębić? A ja tu siedzę bezczynnie, siedzę z założonemi rękami! Czasami biadam, cierpię i rozpaczam przy fortepianie! O Boże, spraw, aby ziemia zadrżała i pochłonęła ludzi tego wieku. Bodajby Francuzów najpotworniejszy los spotkał za to, że nam nie pomogli.

Wszystkie te okrzyki brzmią trochę meledramatycznie i zupełnie nie po Chopinowsku.

Nie wrócił do Warszawy, lecz z końcem września udał się do Paryża i w pierwszych dniach października 1831 r. stanął w Paryżu. Upadek Polski, który na zawsze wygnał go z Ojczyzny, wyrwał go z apatji. Ta podróż — jak mówi Liszt — rozstrzygnęła o jego losie. Kiedy przybył do Paryża miał Chopin 22 lata.

Już po opublikowaniu tego rozdziału przez firmę wydawniczą Charles Scribners sons New York", w r. 1900-ym dowiedziałem się od mego przyjaciela Ignacego Jana Paderewskiego, iż nowa data urodzenia Chopina (1910 r.) odpowiada rzeczywistości. Ale w obu latach, tak w 1909-tym jak i w 1910-ym obchodzono uroczyście stulecie narodzin Chopina. Tak więc problem ten nie jest jeszcze rozwiązany.

ROZDZIAŁ DRUGI.

PARYŻ: W MALSTROMIE.

Ziemska pielgrzymka Chopina w osiemnastu ostatnich latach jego życia przedstawia się według dat podanych przez Niecksa następująco: Z Paryża (Boulevard Poissonière 27, potem 5 i 38 Chaussée d' Antin) udał się Chopin do Aix-la-Chapelle, stamtąd do Karlsbadu, Lipska, Heidelbergu, Marienbadu i Londynu, wreszcie na wyspę Majorkę. Wróciwszy do Paryża wynajął mieszkanie przy Rue Tronchet l. 5. później Rue Pigalle 16, dalej przy Square d' Orléans 9, poczem wyjechał do Anglji i Szkocji. Z podróży tej powrócił znowu na Square d' Orléans 9, przeprowadził się na Place Vendôme 12 i wkońcu odbył ostatnią wędrówkę — na Père Lachaise. Widać z tego, że Chopin miał naturę niespokojną choć nie włóczęgowską. W późniejszych latach nie lubiał długo siedzieć na jednem miejscu. Był to rys patologiczny, występujący często u chorych piersiowo w ostatnim stadjum choroby.

Paryż roku 1831-go, Paryż artystów i poetów, był dla miłośnika kultury jednem z najwspanialszych miast świata. Wrący strumień namiętności i barwnej ekstrawagancji, który zalewał Europę intelektualną przed osiemdziesięciu laty, niósł na swych falach spienionych Victora Hugo, króla romantyków. Tuż był „Henri" Heine, — swe imię „Heinrich" pozostawił na drugim brzegu Renu — Heine, maczający swe

pióro w miodzie i żółci i umiejący w tej samej strofie drwić i łkać równocześnie. Zdawało się, że słońce klasycyzmu już zaszło. W wspaniałym turnieju genjusza z talentem widziało się wybijających się na pierwszy plan Gautier'a, Schumanna i towarzyszów ich bojów. Wszystko było romansem, fantazją i namiętnością i młodzi ludzie słyszli, jak księżyc śpiewa srebrnemi tonami — przypominam Musseta! — zaś liście szumiały w takt serc zakochanych. — Precz z siwobrodymi! — wołał człowiek w szkarłatnym kaftanie i cała Francja oklaskiwała „Hernani'ego". Szkoda, że to niemowlę romantyczne musiało zginąć na anemję intelektualną, pozostawiając po sobie jako spuściznę wspomnienia i czyn najciekawszy od czasów Aten Periklesowych ugrupowania genjuszów. Rewolucja 48 roku powołała do żniw ludzi z najniższych warstw ludowych. Flaubert wrócił z oczami zwróconemi w przeszłość, pełen żałoby patrzył w stronę Kartaginy i pisał epopeję francuskiej burżuazji. Zola i jego towarzysze wkopali się głęboko w bagno moralne, a świat miał ich dość do przesytu. A wówczas włożono blade, więdniejące kwiaty romantyzmu między kartki pamiętników, zaś zapomnienie, jak w zielniku, przysłoniło ich purpurową harmonję i subtelne kształty swym łagodnym zmierzchem. Berlioz, szalony Hektor z ognistemi, czerwonemi lokami, ozonem swej orkiestracji ożywiający wyciągi fortepianowe Wagnera i Liszta, zaczął się wydać przeraźliwie pustym i oślepiająco powierzchownym. „Olbrzymiego Słowika" nawet dziś trudno ocenić, a prawie niepodobna zaliczyć go do jakiejkolwiek grupy. Jest on niewątpliwie romantykiem przez swój temperament, ale jego muzyka, nawskroś barwna, pełna odcieni i światłości w swych tematach, nie zdradza pochodzenia romantycznego.

Należy go tylko porównać z Schumannem. Ten czystej krwi romantyk pokonał w sobie wirtuoza, a mnie się zdaje, że Berlioz był wyolbrzymionym wirtuozem. Jego orkiestralna technika jest potężna, ale jego muzyka nie może sobie utorować drogi do mojej duszy. Szarpie nerwami, podoba się przez swą gigantyczność, niezwykłość i bezkształtność, ale dźwięki jej mają w sobie coś upiornego, jak gdyby ta muzyka była jakimś olbrzymim ptakiem z okresów przedhistorycznych, czemś w rodzaju strasznego „Pterodaktylusa" z wytrzeszczonemi oczami, potwornem uzębieniem i skrzeczącym głosem. Berlioz, jak Baudelaire, umie napełniać nas przerażeniem. Jest bezwarunkowo tak, jak to pisze John Addington Symonds: — Wszyscy powinniśmy się odwrócić od pseudoklasyków, fałszywych proroków romantyzmu. Poeta naszych czasów nie może odprawiać swego nabożeństwa na Parnasie naśladowanym, ani też nie może święcić swej mszy czarnej na Łysej Górze z masy papierowej. Artysta otwarcie idzie przez świat, wędrując w blaskach prawdziwego światła. — Wszystko to działo się, zanim jeszcze czarodziej polski zaczął ku orzeźwieniu spragnionych dusz chorego Paryża destylować swe słodkie, oszałamiające, jadowite eliksiry.

Pomyślmy tylko o tych damach i panach, których przybysz dokoła siebie zgromadził — bo tu w krótkim czasie poznano się na jego genjuszu: Wiktor Hugo, Lamartine, Lamennais — ach, jakimże balsamem były w owych dniach jego „Paroles d'un Croyant" — Chateaubriand, Saint-Simon, Mérimée, Gautier, Liszt, Wiktor Cousin, Baudelaire, Ary Scheffer, Berlioz, Heine, — który Polaka prosił o wieści o Muzie, tej śmiejącej się nimfie, i pytał, czy ona wciąż jeszcze z tak czarującą kokieterją drapuje na spływających jej na

ramiona zielonych lokach swój srebrny zawój i czy stary bóg morski z długą, białą brodą wciąż jeszcze prześladuje tę podstępną dziewicę swemi śmiesznemi zalotami? — Musset, De Vigny, Rossini, Mayerbeer, Auber, Sainte-Beuve, Adolphe Nourrit, Ferdinand Hiller, Balzac, Dumas, Heller, Delacroix, Wiktor Hugo malarz, Michelet, Guizot, Thiers, Niemcewicz i Mickiewicz, bardowie Polski, i pani George Sand — w całem znaczeniu tego słowa kwintesencja artystycznego i literackiego Paryża.

Jedną z najwymowniejszych kart „Chopin'a“ Liszta jest opis pewnego wieczoru w mieszkaniu przy Chaussée d' Antin, albowiem w tym opisie pokazuje się literacki talent węgierskiego mistrza, jego subtelność i jego zręczność ujęcia odpowiedniego słowa w odpowiedniem miejscu. Wprost hipnotycznie działa na mnie jego opis mieszkania Chopina, do którego wpadamy niespodzianie. Dzięki pomysłowemu piórу Liszta sprzęty tego mieszkania nieledwie mówią. Mniej wybredne jest jego twierdzenie, że cała ta „cukrowa historja, pokrywająca elegancję ludzi wykwintnych, jak warstwa cukru tort... nie może zadowalać Chopina!“ W tej epoce jest Liszt naszym najwiarogodniejszym świadkiem, mimo że po śmierci Chopina chętnie go idealizował. W jego oczach Chopin istotnie był ideałem i dlatego też Liszt nie opowiada nam nic o jego błędach. Polak był pochmurny i łatwo się obrażał; nienawidził demokracji i miał wstręt do tłumu. To, jak i słabe zdrowie, było główną przyczyną, dla której nie mógł sobie podbić szerokiej publiczności. Thalbergowi mogło się to udać: jego arystokratyczna postać, zrównoważony spokój, jego piękne odczucie i wygładzona technika zjednywały mu łatwo sympatję słuchaczów.

Liszt nigdy się nie poniżał do schlebiania swej publiczności; przychodził, grał i rzucał ją sobie pod stopy. Chopin wiedział o tem wszystkiem, znał swe słabe strony i staczał zacięte walki, aby je opanować, ale nigdy mu się to zupełnie nie udawało — jeszcze jeden zwiędnięty płatek róży w życiu tego przeczulonego człowieka.

Przypisuje się Lisztowi anegdotę, którą on pierwszy o Chopinie opowiadał, jak to Chopin, zaproszony przez kogoś na obiad, nie chciał grać, czując się obrażonym nietaktownem odezwaniem się gospodarza. Dla umotywowania swej odmowy rzekł: — Ach, mój panie, ja tak mało jadłem! — Nie można zaprzeczyć, że jeśli nawet gospodarz znalazł się nietaktownie, spotkał się z szorstką odprawą.

Chopin poznał się w Paryżu z Osbornem, Mendelssohnem, — któremu się niezbyt spodobał i który przezwał go „Chopinetto“, — ze skrzypkiem Baillot'em i wiolonczelistą Franchômme'm. Z tym ostatnim połączyła go trwała przyjaźń. Grał razem z nim duety i dedykował mu swą G-moll sonatę na wiolonczelę. Bywał też u Kalkbrennera, w owych czasach najlepszego pianisty, którego dziwnie oryginalna gra młodego Polaka wprawiła w niemałe zdumienie. Chopin, usłyszawszy Hillera i Herza, nie bał się zagrać swój Koncert E-moll Kalkbrennerowi. Wszystko, co mu się podczas tej wizyty u Kalkbrennera zdarzyło, opisuje dokładnie w liście do Tytusa. — Czy pan jest uczniem Fielda? — spytał go Kalkbrenner, zauważywszy równocześnie, że Chopin ma styl Cramera a uderzenie Fielda. Ponieważ brakło mu miary do wyraźnego określenia nowego zjawiska, uciekł się do porównania ze znanymi wirtuozami. Proponował Chopinowi, aby się uczył u niego trzy lata — tylko

trzy lata — ale Elsner w poważnym liście odwiódł swego ucznia od puszczania się na eksperymenty, które w końcu mogłyby wypaczyć odrębność jego własnego stylu. Mimo to Chopin uczęszczał na kurs Kalkbrennera ale tylko przez krótki czas; chełpliwy, a wiecznie walczący z kłopotami finansowemi pianista, niewiele mógł go nauczyć nowego. Anegdota Hillera o tem, jak to Mendelssohn, Chopin, Liszt i Hiller zabawiali się kosztem opryskliwego starszego pana na bulwarze des Italiens, jest zajmująca, jednakże niezupełnie zasługuje na wiarę. Chopin podziwiał skończoną technikę Kalkbrennera mimo jego niesmacznego zachowania się. Heine mawiał — czy właściwie cytował Koreffa — że Kalkbrenner wyglądał jak cukierek znaleziony w błocie. Niecks jest zdania, że przecież Chopin mimo wszystko skorzystał od Kalkbrennera technicznie. Publicznie, wśród ludzi, jeśli mu wypadło mówić o swych zdolnościach, zachowywał się Chopin bardzo skromnie i nazywał się samoukiem. — Nie mogę założyć żadnej nowej szkoły, ponieważ nie znam starej — zwykł był mawiać. I istotnie, właśnie ten brak wszelkiej uczoności stanowi największą siłę i jest zarazem najsłabszym punktem jego muzyki. W rzeczywistości prawdziwym jego poprzednikiem technicznym był Hummel.

Swój koncert E-moll wraz z kilku drobniejszemi utworami grał w Paryżu pierwszy raz 26-go lutego 1832 r. Choć w koncercie brał udział prócz niego Kalkbrenner, Baillot i inni artyści, bohaterem wieczoru był Chopin. Pod względem finansowym koncert się nie udał, ponieważ audytorjum składało się przeważnie ze znakomitych Polaków ze sfer arystokratycznych. Mendelssohn, który Kalkbrennera nie znosił i pojąć nie mógł arogancji, z jaką starał się zrobić

z Chopina swego ucznia, „bił brawo z furją". „Po tym wieczorze — pisze Hiller — nie mówiono już, że Chopin ma zamałą technikę". — Recenzje były przychylne. Dnia 20-go maja 1832 brał Chopin udział w koncercie dobroczynnym, urządzonym przez Księcia Moskwy. Był znowu „królem wieczoru" i pisał potem do Tytusa, że jego serce bije synkopami, tak bardzo podniecają go szacunek, uznanie i szybko płynące fale wytwornego życia Zawsze jednakże ma mnóstwo czułych słów przyjaźni dla Tytusa i chciałby go zobaczyć u siebie w Paryżu.

Nic nie znaczący flirt z Francillą Pixis, adoptowaną córką garbatego pianisty Pixisa, którego Chopin okrutnie wyśmiewał, wzbudził zazdrość starszego artysty. Bawiło to Chopina, który, między innemi, odznaczał się pełną wdzięku złośliwością. — I cóż Pan na to? — pisał — Ja — niebezpiecznym uwodzicielem! — Jego paryskie listy do rodziców zostały niestety zniszczone — jak mówi Karasowski — w Warszawie 1863-go r. przez żołnierzy rosyjskich, a wraz z niemi spłonął też jego portret malowany przez Ary Scheffera i jego pierwszy fortepian. Strata tych listów jest niepowetowana. Karasowski, który czytał kilka z nich, twierdzi, iż były one przesycone melancholją. Przy całem powodzeniu artystycznem brakowało Chopinowi pieniędzy i zupełnie poważnie zaczął myśleć o jakiemś „tournée" artystycznem po Ameryce. Na szczęście — jak opowiadają — spotkał na ulicy Księcia Walentyna Radziwiłła, który namówił go, aby zagrał na wieczorku u Rotszylda. Od tej chwili jego widoki na przyszłość poprawiły się, ponieważ zyskał dobrze płacących uczniów. „Obrazoburca" Niecks rozwiał tę historję w puch i zburzył ją jak domek z kart, nazywając ją romantycznym,

z powietrza zaczerpniętym wymysłem. Ani Liszt, ani Hiller, ani Franchômme, ani Sowiński nigdy o czemś podobnem nie słyszeli, mimo że jest to jedna z najbardziej rozszerzonych anegdot z cyklu Chopinowskiego.

W tem tak pod względem duchowym jak i muzykalnym kongenjalnem otoczeniu musiał się Chopin nadzwyczaj rozwinąć. Wszędzie bywał, żył na stopie poufałej z księżniczkami i to niewątpliwie wpłynęło na jego kompozycje. Stawał się coraz bardziej kosmopolitycznym, ale zarazem i coraz sztuczniejszym i był moment, w którym zdawało się, że perfumowana, cieplarniana atmosfera salonów uśpi jego talent i odwróci go od jego wzniosłych celów. Na szczęście wdał się w tę sprawę wielki rzeźbiarz: życie i prawdziwe troski życiowe nadały jego charakterowi więcej tragiczne, głębokie i namiętniejsze formy. Bywał często na koncertach publicznych (1832—1833) z Hillerem, Lisztem, Herzem i Osbornem a także prywatnie. Rozumie się, że między tymi pianistami musiała istnieć rywalizacja. Liszt, Chopin i Hiller lubili te przyjacielskie zawody, zaś Chopin zawsze wychodził z nich zwycięsko, jak tylko przychodziła kolej na muzykę polską. Z wielkiem upodobaniem parodjował swoich kolegów a zwłaszcza Thalberga. Adolf Brisson opowiada o jednem spotkaniu pani George Sand z Chopinem i Thalbergiem, podczas którego, jak mówi Mathias, wielka powieściopisarka „paplała jak sroka", zaś Chopin wynosił pod niebiosy świetną wirtuozowską grę Thalberga, na co ten również odpowiadał bardzo grzecznie i niewątpliwie umiał należycie ocenić pochwały Polaka. Jak tylko Thalberg obrócił się do niego tyłem, Chopin zaczął go wyśmiewać przy fortepianie. Tegoż wieczoru wychwalał Chopin pani George

Sand swego ucznia Jerzego Mathiasa, jako dobrą głowę. „C'est une brune caboche" powiedział o nim. Thalberg mścił się, gdzie mógł. Wracając z pewnego koncertu, wprawił swego kolegę Hillera w niesłychane zdumienie, ponieważ przez całą drogę ryczał głośno. Kiedy go Hiller spytał, czemu tak ryczy, odpowiedział złośliwie, że nie słysząc przez cały wieczór nic prócz „pianissima", potrzebuje teraz trochę „forte".

Chopin nie był nigdy entuzjastycznym zwolennikiem romantyzmu. Jego przesada wraz z jego fałszywym entuzjazmem, jego wieczne wycieczki przeciw kościołowi, państwu i tradycji drażniły przeczulonego Polaka, zaś zgiełk romantyzmu, jego reklamowanie się i rwący nurt raziły go i odtrącały od siebie. Pragnął być Uhlandem Polski, ale wzbraniał się burzyć jej świętości i w pogoni za domniemanym ideałem nie chciał schodzić do rynsztoków. Nie był to człowiek bojowy, jeśli jednak rzucimy okiem na ubiegłe pół stulecia, ujrzymy, że delikatny jego głos brzmi w zgiełku i wrzawie jak złota pieśń poety, i słysząc ją nie chcemy już słuchać wrzawy artystycznych współczesnych mu demagogów. Wpływ Liszta działał ożywczo, ale czyż Chopin nic dla Liszta nie zdziałał? Czytajcie Schumanna. W roku 1834 udał się Szopen do Aix-la-Chapelle w celu wzięcia udziału w dolnoreńskiem święcie muzycznem. U malarza Schadowa spotkał się z Mendelssohnem i Hillerem i — jak opowiada Hiller — zachwycił ich wspaniałą improwizacją. Przed powrotem do Paryża bawił krótki czas wraz z Hillerem w Koblencji.

Profesor Niecks ma szczery humor, któremu też czasem daje folgę. Stwierdza tedy, że „przyjazd do Paryża przyjaciela Matuszyńskiego i jego pobyt w tem mieście musiał wielką radość sprawić Chopinowi,

który tak bardzo pragnął kogoś, z kimby mógł razem wzdychać". Z jeszcze większą złośliwością wyraża się o pani George Sand. Rozprawiwszy się z nią niemiłosiernie w osobnym rozdziale, kończy swe dzieło uroczystem zapewnieniem: „Wstrzymuję się od wydania wyroku, ponieważ pełnia prawdy do tego mnie nie upoważnia". Istotnie — świetnie powiedziano. Kiedy w 1896 r. spotkałem tego biografa w Bayreucie, wyznałem mu, jaką przyjemność sprawiła mi jego książka i dodałem, że dzieło to jest bezwarunkowo niezbędne do odtworzenia życiorysu Chopina. Professor Niecks odpowiedział mi, że to zdanie podzielają i inni, że nie jestem jedyny, który tak mówi. Myślał z pewnością o wszystkich, posługujących się jego „documents humains", dotyczących Chopina. Ale Niecks zbudował swój system w r. 1888, opierając się na Karasowskim, Liszcie, Schumannie, pani George Sand i innych, tak, że ta działalność może być prowadzona w nieskończonność. Od roku 1888-go wiele o Chopinie napisano, a jeszcze więcej zmyślono.

Z Matuszyńskim czuł się kompozytor szczęśliwszym. Całą duszą kochał swą Ojczyznę i mimo swego sarkazmu zawsze miał wiele życzliwości dla swych rodaków. Nigdy nie był rozrzutny, a mimo to zawsze regularnie wspierał rodaków. Po roku 1834—5 Szopen coraz rzadziej występował publicznie jako pianista. Nie zawsze go rozumiano i nie zawsze go tak gorąco przyjmowano, jak na to zasługiwał. Raz, kiedy na koncercie konserwatorjum grał Larghetto swego koncertu F-moll, nadzwyczaj głęboko dotknął go lodowaty chłód, z jakim tę kompozycję przyjęto, a mimo to 26 kwietnia 1835 r. wziął udział w koncercie dobroczynnym w domu Hanebecka. Dzienniki chwaliły go, ale jego drażliwość wzrastała

z każdym publicznym występem. W owym czasie zapoznał się z Bellinim, którego zmysłowe melodje miały zawsze dla niego dziwną siłę przyciągającą. W lipcu 1835 r. bawił Chopin w Karlsbadzie, gdzie widział się z ojcem, a następnie udał się do Drezna, wreszcie do Lipska, gdzie grał przed Schumannem, Klarą Wieck, Wenzlem i Mendelssohnem. Schumann rozpływał się nad Chopinem, zasypywał go pochwałami i wyrazami uznania, ale życzliwość jego pozostała bez wzajemności. W powrotnej drodze do Paryża zatrzymał się Chopin w Heidelbergu, gdzie odwiedził ojca swego ucznia, Adolfa Gutmanna. W połowie października stanął znowu w stolicy świata cywilizowanego.

W tym czasie zajęła go w Dreźnie pewna historja miłosna. We wrześniu 1835 r. widział się Chopin ze swymi dawnymi kolegami szkolnymi Wodzińskimi, którzy wraz z nim pobierali naukę w szkole jego ojca. Zakochawszy się w ich siostrze Marji, zaręczył się z nią. Fryderyk zwierzył się z tej miłości ojcu i na chwilę zapomniał o Paryżu i wszystkich swoich planach. Cieszył się tym krótkim snem o szczęściu, myślał o tem, aby się ożenić, osiedlić się pod Warszawą, dawać tam lekcje i komponować — ale był to sen przemijający, sen, który zwykle uwodzi artystów i uspokaja ich złudą, iż i dla nich istnieje jakaś przystań, w której mogliby odpocząć zdala od wrzawy i zgiełku świata. Chcąc wyświadczyć przysługę muzyce, znowu wmieszali się w to bogowie. Ojciec panny nie chciał nawet słyszeć o małżeństwie, ponieważ Chopin był bez środków do życia i nie miał żadnego stanowiska społecznego. Nie każdy artysta bywał w owych czasach Paderewskim. Tylko matka w dalszym ciągu popierała ten romans. Wodzińscy

należeli do szlachty i mieli dobra. W lecie 1836 r. spotkał się Chopin jeszcze raz z Marją w Marjenbadzie, w roku 1837 stosunek został zerwany, a w następnym roku niewierna piękność wyszła zamąż za syna ojca chrzestnego Chopina, Fryderyka hr. Skarbka. Ponieważ stadło to nie było szczęśliwe — prawdopodobnie hrabina grała zadużo Chopina — małżonkowie podali się o rozwód, a potem Marja wyszła zamąż za niejakiego pana Orpiszewskiego. Hr. Wodziński napisał „Les Trois Romans de Frédéric Chopin" i mówi w swej książce, że jego siostra dała Chopinowi w r. 1836 kosza. Chopin przeżył ten cios. Wrócił do Paryża i w 1837-ym roku wyjechał pierwszy raz do Anglji w towarzystwie Kamila Pleyela i Stanisława Koźmiana. W Anglji zabawił tylko jedenaście dni i od tego czasu datuje się jego choroba piersiowa. Grał w domu fabrykanta fortepianów James'a Broadwooda, do którego wprowadził go Kamil Pleyel jako „pana Fryca". Ale gra natychmiast zdradziła jego „incognito". Dyletanci i miłośnicy muzyki znali już i podziwiali jego utwory, tylko krytycy — z małemi wyjątkami — wyrażali się o nim ujemnie.

Tu odzywa się pierwszy raz brzemienny w następstwa motyw przewodni jego znajomości z panią George Sand. Przychylam się do zdania Hadowa i nie chcę tego nazwać stosunkiem miłosnym. Istotnie stosunek ten nie mógł być takim w zwykłem znaczeniu tego słowa. Chopin mógł być małostkowym, co artystom często się zdarza — nigdy jednak nie był pospolitym ani w słowach ani w uczynkach. Zanim się spotkał z panią George Sand nie znosił tej „kobiety o ponurem wejrzeniu". George Sand miała złą sławę, mimo że George Eliot, Matthew Arnold, Elżbieta Barrett Browning i inni uważali ją

za zapoznaną świętą. Hadow zbija wszystkie poglądy, dopatrujące się w stosunku Chopina z Aurorą Dudevant czegoś nienormalnego. Ponieważ z całem przekonaniem wierzy, że współcześni świadkowie oczerniali tę parę i ponieważ musi się wierzyć słowom kobiety, nie chcemy pozbawiać krytyką jego utopji. Marja Stuart ma swego Méline'a — dlaczegożby i pani George Sand nie miała mieć przynajmniej jednego obrońcę swej czci — oprócz siebie samej? Nie mówię tego w cynicznym zamiarze, nie chcę też odsłaniać szczegółów tego stosunku, „ad nauseam" ogranego przez wszystkich harfiarzy biograficznych. Idealiści zawsze będą się w tem dopatrywali wyłącznie duchowego stosunku. Realiści — a w Paryżu było mnóstwo takich, którzy prowadzili swe pamiętniki w latach 1837—47 — uważają ten stosunek tylko za materjał do plotek. Prawda leży w pośrodku.

Chopin, neurastenik, spotkał się z chciwą mężczyzn panią Sand, osobą, która wyzbyła się wszystkich społecznych i etycznych konwenansów, a mimo to pozostała kobietą niepospolitych zdolności. Naprzód odtrąciła go, aby potem tem silniej przyciągnąć płomienną namiętnością, którą w nim zbudziła. Starsza od niego, mogła sytuację pokryć płaszczykiem macierzyńskiej przyjaźni, a przytem ona była duchem silniejszym, sławniejsza od niego — bo przecież Chopin w oczach wielu był tylko pianistą — i dzięki swemu magnetyzmowi zdobyła mężczyznę, którego pragnęła. Paryż, artystyczny Paryż znał doskonale te jej stosunki. Liszt protegował hrabinę d'Agoult, która obdarzyła go kilkorgiem dzieci, między innemi Cosimą Buelow-Wagner. Balzac — Balzac, ta dziwna mieszanina Bonapartego i Byrona, pirata i poety w jednej osobie — prowadził życie napozór święte, a przecież jego naj-

lepszy uczeń, wicehrabia Spelboerch de Lovenjoul, którego samo nazwisko wygląda jak gdyby je Balzac wymyślił, umie opowiedzieć nam coś niecoś o paru jego przygodach miłosnych. Nawet Gustaw Flaubert, ascetyczny olbrzym z Rouen, miał romans z panią Luizą Colet, średnią sobie autorką i naśladowczynią pani George Sand[1]) romans, który według Emila Faqueta miał trwać od 1846—1854 r. Znajdujemy tedy środek, który działa poza dobrem i złem, nowe przewartościowanie wartości, jakby był powiedział Nietzsche. Fryderyk biadał nad swym upadkiem, ponieważ w teorji był katolikiem. Wszak pewnego razu irytował się o to, że Liszt w czasie jego nieobecności sprowadził do jego mieszkania jakąś damę? Z czystem sumieniem można go nazwać moralistą. Wychowany w religji rzymsko-katolickiej, umarł z wyznaniem tej wiary na ustach. Poza epizodem z panią Sand życie jego było zawsze bez zarzutu. Nienawidził wszystko co niskie i krył się ze swą miłością przed rodzicami. Stosunek ten nie przeszkadzał żadnej stronie w jej artystycznej twórczości, aczkolwiek koniec jego spowodował nieunikniony ból i pobudził skruchę. Wreszcie Chopin znalazł kogoś, co się nim zajmował, a potrzebował tego bardzo. W towarzystwie pięknej Francuzki formalnie rozkwitł. Jego najlepsze rzeczy powstały w Nohant i na Majorce. I ona także źle na tem nie wyszła. Po pełnem goryczy zerwaniu w r. 1832 z Mussetem była długi czas sama, bo „intermezzo“ z Pagellem trwało krótko. Historja stosunku pani George Sand z Alfredem de Musset wyszła na jaw w całości dopiero w r. 1896, i tu znowu trzeba się zwrócić do Spelboercha de Lovenjoul, który posiada zbiór listów, pisanych 1858 roku przez panią Sand i Buloza, wydawcę „Revue de Deux Mondes“. W jesieni 1833 r. udał się Musset z panią Sand do Wenecji. Stało się to za zgodą pani de Musset, która też zaopatrzyła swego syna w pieniądze na podróż. Patrząc na rzecz krytycznie, musimy się w tem dopatrzeć pewnego specjalnie gallijskiego rysu. Musset wrócił z tej podróży sam, chory na ciele i na duchu i od tej chwili absynt był już jedynem źródłem jego pociechy. Przebąkiwano coś niewyraźnie o jakimś doktorze Pagello, którego pani Sand niespodzianie — co zresztą nieraz się jej zdarzało — obdarzyła swemi względami. Wprawdzie ona sama przeczyła temu, ale brat Musseta mówi zupełnie wyraźnie, że przyczyną pogorszenia w chorobie poety była gwałtowna scena, która wybuchła, gdy Alfred przekonał się, że towarzyszka jego romansowała z zawezwanym do siebie lekarzem. W roku 1896-ym dr. Cabanès z paryskiego „Figara“ miał wywiad z drem Pagello, który podał wszystkie szczegóły dotyczące roku 1833-go. Opowiadanie to wyjaśni zachowanie się „białej sroki“ wobec Chopina.

Pewnego wieczoru napisała pani George Sand trzy kartki poetyckiej, natchnionej prozy, włożyła to wyznanie miłosne do niezaadresowanej koperty i podała ją drowi Pagello. Nie widząc na kopercie adresu, dr. Pagello nie zrozumiał, czy też może nie chciał zrozumieć, dla kogo ten list jest przeznaczony, i spytał, co ma z nim począć. Na to pani George Sand wyrwała mu list z ręki i napisała na kopercie: „Do głupiego doktora Pagello“. W kilka dni później Geoge Sand szczerze i otwarcie wyznała Mussetowi, iż dalej może mu być już tylko przyjaciółką.

Musset umarł 1857 r. a tuż po jego śmierci pani George Sand uprzedziła wersję Musseta — zresztą nie-

[1]) Drugą jej naśladowczynią była hr. d'Agoult, żydówka frankfurcka, znana pod pseudonimem „Daniela Sterna“.

korzystną dla niego — o jego rozstaniu się z nią swą książką „Elle et Lui", która najwidoczniej była odpowiedzią na poety „Confessions d'un Enfant de son Siècle". Brat poety, Paweł, ogłosił swe wspomnienia w książce „Lui et Elle" i nawet Luisa Colet odważnie rzuciła się w bój literacki, wydawszy słabiutką nowelę zatytułowaną „Lui". Podczas tego prania brudnej bielizny „jabłko niezgody żyło sobie spokojnie w małem włoskiem miasteczku Belluno". Oto zeznania dra Guiseppe Pagello, znanego w historji literatury jako jedyny mężczyzna, który przy pani George Sand odegrał rolę Józefa

Jeśli kto spyta dlaczego wierzę, że pani George Sand porzuciła Chopina, jak tylko on ją zaczął nudzić, odpowiem, że dla mnie charakterystyczne są jej słowa „w kilka dni później". Powtarzam historję Pagella nie tylko dlatego, że ona jest nowa, lecz ponieważ pomoże mi wykazać, iż pani George Sand była w swych aferach miłosnych zawsze mężczyzną. Traktowała Chopina jak dziecko, jak zabawkę, użyła go jako tematu literackiego — Hadow powinien był zwrócić na to baczniejszą uwagę! — i ulotniła się, jak tylko wyczerpała wszystkie podniecające możliwości problemu. Była zawsze wierna sobie, nawet wtedy, gdy próbowała ukryć nędzę swego serca. Strzeżcie się kobiety, która wszystkie karty swego życia zapisuje słowy „serce" i „uczucia macierzyńskie". „Jeśli nie wierzę już nawet w łzy, to tylko dlatego, że widziałem ciebie płaczącą!" — woła Musset. Sand była wytworem anormalnych sił, sama była anormalna podobnie jak i jej umysłowa działalność, mimo że nie stworzyła ani jednego wiecznego typu w literaturze powieściowej. Opanowała Chopina, jak swego czasu opanowała była Juljusza Sandeau, Calmette'a rytownika, Musseta, Franc. Liszta, Delacroix, Michała de Bourges (niestety nie znam dokładnego porządku chronologicznego) a w końcu Flauberta. Sympatycznem zdarzeniem w życiu tej przez tak wielu kochanej kobiety był jej stosunek z Gustawem Flaubertem czysto platoniczny — ponieważ się już zestarzała. Korespondencja jej świadczy, iż do samego końca pełna była „uczuć macierzyńskich".

W ogłoszonych niedawno „Lettres à l'Étrangère" Honorjusza Balzaca — bardzo „à propos" jest list, w którym Balzac pisze o pani George Sand. O wizycie, złożonej pani George Sand przez Balzaca w Nohant w marcu 1838 r., opowiada pani Hańska co następuje:

— „Bardzo dobrze się stało, że się z nią widziałem, bo mówiliśmy o Sandeau. Jeszcze niedawno temu potępiałem ją za to, że go opuściła, dziś jednak mam dla niej tylko głębokie współczucie i Pani niewątpliwie wraz ze mną to współczucie podzieli, kiedy się Pani dowie, z kim to mieliśmy do czynienia, z kim ona miała stosunek miłosny a ja zaś przyjacielski.

Z Mussetem jednak była jeszcze nieszczęśliwsza. A teraz jest sama, pędzi życie pustelnicze i słyszeć nawet nie chce ani o miłości ani o małżeństwie, ponieważ w obu nie znalazła nic prócz zawodu.

Opowiem Pani o jej nieskończonem, trwożliwie ukrytem oddaniu się obu tym mężczyznom i Pani przyzna, że aniołowie nie mają nic wspólnego z szatanami. Wszystkie głupstwa, które porobiła w oczach ludzi o wielkich i pięknych duszach, będą tylko przyczynkami do jej sławy. La Dorval, Bocage, Lamennais i i. uważali ją tylko ze przedmiot wykorzystywania; z tego samego powodu wyprowadził ją też w pole Liszt i pani d'Agoult".

Zróbmy jak Balzac, znawca dusz ludzkich, nie wchodźmy zanadto w szczegóły stosunku Chopina z panią Sand, lecz śledźmy jego obfitujący w wydarzenia rozwój aż do roku 1847.

Chopin spotkał się z George Sand na pewnym poranku muzycznym w roku 1837-ym. Niecks chciałby zmusić do milczenia każdą rozpuszczoną kiedykolwiek lub drukowaną o tej parze romantyczną plotkę. On „viva voce" czerpał swe wiadomości od Franchômme'a. Jak już powiedziano, pani Sand była Chopinowi antypatyczna, lecz jej technika pokonywania nieśmiałości mężczyzn była czemś tak w swoim rodzaju niezwykłem, jak Chopina mistrzowska gra na fortepianie. Wkrótce widziano ich wszędzie razem. Nie była muzykalna ani muzykalnie wykształcona, lecz kult, jaki miała dla wszystkich form artystycznych, musiał na Chopina działać sympatycznie. Nie mogła uchodzić za piękną z powodu ciemnej cery i niezgrabnej figury. Według opisu Edwarda Grenier była „przysadkowata i korpulentna, ale jej twarz a zwłaszcza oczy przykuły do siebie całą moją uwagę. Były to oczy przepyszne, może nieco zablisko siebie osadzone, wielkie, z mięsistemi powiekami, bardzo czarne ale matowe, bez blasku. Przypominały nieszlifowany marmur, albo raczej aksamit, co nadawała im dziwny, zimny i jakby martwy wyraz. Brwi zarysowane delikatnie nad temi wielkiemi, spokojnemi oczami użyczały jej nimbu siły i godności, czego nie było w dolnej części twarzy. Nos miała dość gruby i nie nadzwyczajnie kształtny, usta były również wycięte ordynarnie, broda bez znaczenia. Wyrażała się z ogromną prostotą, a jej maniery były bardzo spokojne".

Z nieprzepartą siłą przyciągała do siebie wszystkich, których spotykała na swej drodze. Liszt przez

jakiś czas znajdował się pod działaniem tej siły — i mówią, że Chopin był o niego zazdrosny. Kobieta, która mogła rzucić do swych stóp młodego Liszta, musiała być czarująca, bo on był wszechstronny.

Kiedy w 1838 roku Maurycy, syn pani George Sand zachorował, matka postanowiła zawieźć go na Majorkę. Było to w listopadzie. Chopin towarzyszył rodzinie w podróży i w pani George Sand „Histoire de ma vie" można czytać szczegółowy opis podróży po Morzu Śródziemnem, choroby Chopina, niepogody, niewygód itd. Była to bardzo męcząca historja. „Chopin chory jest nieznośny" — pisała Sand, wobec czego w czerwcu 1839 r. wrócili do Nohant. W maju zatrzymali się na kilka dni w Genui i to było wszystko, co Chopin widział z Włoch, z tej ziemi obiecanej artystów. Sam widok Włoch już wzbudził mnóstwo porywów w jego myślach. Pani Sand miała subtelną i czysto kobiecą przyjemność wrócić znowu do miasta, które przed sześciu laty zwiedzała w towarzystwie zupełnie innego mężczyzny, byłego kochanka słynnej Rachel. W 1839-ym r. zdrowie Chopina było źródłem trosk dla niego samego i jego przyjaciół. W Majorce i w Marsylji ciężko zachorował. Gorączka i uparte ataki kaszlu były zwiastunami choroby, która go w dziesięć lat później zabiła. Musiał uważać teraz na siebie, dużo odpoczywać, ograniczyć ilość lekcyj, mniej grać w salonach prywatnych i na koncertach i unikać podrażnienia i podniecenia. Pani Sand stawała się coraz chłodniejszą, choć w swej żywej wyobraźni widziała nowe wzruszające obrazy, w których widziała się w roli pielęgniarki i pełnej uczuć macierzyńskich, a dyskretnej przyjaciółki, co otaczało ją sentymentalną glorją. Jej chory był teraz jedyną jej myślą, a dla kobiety tak czynnego ducha i tak silnego ciała podda-

wanie się kaprysom grymaśnego, cierpiącego mężczyzny musiało być rzeczą bardzo przykrą. Chopin komponował w Nohant i pani George Sand wtajemniczyła nas we wszystkie szczegóły, jak to on narzekał, pisał, manuskrypt darł na strzępy i znowu przepisywał. Przypomina to drugiego męczennika stylu, Flauberta, który przez czterdzieści lat w swym pokoju w Croisset pod Rouen walczył z demonami składni. Chopin był niecierpliwy i nerwowy. Tem godniejszym uwagi jest właśnie trud, jaki sobie zadawał przy opracowywaniu swych utworów. Jak Balzac tak i on nie był nigdy zadowolony z ostatecznej rewizji swej pracy, dążył wciąż do doskonalszego wykończenia. Bardzo zajmujące są dla Chopinisty jego listy z tych czasów. Po większej części zawierają one prośby artysty do uczniów Fontany, Gutmanna i innych o umawianie się z wydawcami i o wynajmowanie mieszkania, o kupowanie najrozmaitszych rzeczy. Wagner nie był bardziej nieznośnym i mniej wymagającym od tego Polaka, który w kwestjach wygód materjalnych i zaspokojenia swych potrzeb zależał od drugich. Z tego, jak nadużywał swych przyjaciół i protektorów, Leów i innych, wynikałoby też, że nie była to wcale natura lojalna ani szczera. Nie wahał się obsypywać ich wyrażeniami jak „świnie i żydzi", kiedy zaszło coś, co szarpnęło jego nerwami. Pieniądze i pieniądze — oto jedyny motyw przewodni jego listów z Majorki. Pani Sand była rozrzutna i Chopin nieraz musiał sięgać do kieszeni, aby zaspokoić jej potrzeby. Brał dwadzieścia franków za godzinę, ale nie był przecie maszyną, a przez cztery miesiące w roku nie zarabiał nic. Stąd jego dążenia do zarobienia ile tylko można było kompozycjami. A właśnie gienjalni ludzie są bardzo zręczni w ope-

racjach finansowych i niema najmniejszego powodu, dla którego miałoby być inaczej.

W roku 1839-ym zetknął się Chopin z Moscheleseem. W St. Cloud grali obaj przed rodziną królewską. Chopin otrzymał złoty puhar, Moscheles torbę podróżną. „Król dał mu ją — pisze o tem niżej Fryderyk — aby się go prędzej pozbyć". W latach 1841 i 42-im dał Chopin dwa koncerty, oba na sali Pleyela, pierwszy 6 kwietnia, drugi 30 lutego. Niecks poświęca im zajmujący rozdział, przytaczając recenzje i opisując zarazem styl gry Chopina. O tem pomówimy później. Od roku 1843—47 dawał Chopin lekcje fortepianu, a wakacje spędzał w Nohant, w pięknym mająteczku, w którym bywał też Liszt, Matthew Arnold, Delacroix, Karol Rollinat i w. i. Życie jego było napozór szczęśliwe. Komponował i bawił się z Maurycym i Solange, „enfants terribles" tego cygańskiego namiotu. Jak piszą, Chopin i Liszt żyli tam w przyjacielskiej rywalizacji. Czy dwaj pianiści istotnie mogą żyć w przyjaźni? Liszt naśladował styl Chopina; raz zamienili w ciemności miejsca i udało się im wyprowadzić w pole słuchaczów. Liszt przeczy temu. Inna anegdota opowiada, że jeden drugiemu pomagał przy pedałowaniu, ponieważ pedały były połamane. Liszt i temu przeczy. Nie przypomina sobie, żeby grał kiedykolwiek, podczas gdy Viardot-Garcia śpiewała na terasie pałacu. Garcia tego również nie pamięta. Rollinat, Delacroix i Sand pozostawili dokładne pamiętniki, odnoszące się do życia w Nohant i towarzystwa, które tam bywało. Nie będziemy próbowali zwalczać wszystkich szczegółów legendy Chopinowskiej, choć ona czasami przynosi ujmę dobrej sławie mistrza. De Lenz obecnie traktuje o tych czasach; jego świa-

dectwo dopełnia aureoli nierzeczywistości i nieprawdy, unoszącaj się tak długo nad głową Chopina.

Chopin znał wszystkich wybitnych ludzi w Paryżu. Najlepsze salony stały mu otworem. Niektórzy jego koledzy nie wahali się nazywać go snobem z tego powodu, że w ostatnim dziesiątku lat swego życia był zwykle niedostępny. Należy przytem wziąć pod uwagę tak jego pełną rezerwy, nieufną, rdzennie słowiańską naturę, jak też i przedewszystkiem zły stan jego zdrowia. Jeśli jeden zarzuca mu brak serca i egoizm, dziesięciu drugich chwali jego niezmienną dobroć, wspaniałomyślność i cierpliwość. Był to zwykle życzliwy i cierpliwy nauczyciel, a kiedy miał do czynienia z talentem, jego zainteresowanie potrajało się. Czy można sobie wyobrazić tego Arjela fortepjanu dającego lekcje? Chopin wydaje się nam znacznie naturalniejszym i bardziej na swojem miejscu w przepysznem otoczeniu hrabin, owiany oszałamiającym kadzidlanym dymem pochwał — a przecież on udzielał regularnie lekcyj i prawdopodobnie lubiał to. Literatura niezbyt go zajmowała. Podobał mu się Wolter, choć na ogół mało czytał książek niepolskich — czy podobały mu się powieści pani George Sand? Kiedy pytano, dlaczego nie komponuje oper lub symfonij, odpowiadał, że upodobał sobie fortepian i przy nim już pozostanie. Mówił po francusku z polskim akcentem podobnie jak i po niemiecku. Niemiecką muzyką nie interesował się. Bardzo lubiał Bacha i Mozarta — Beethoven, wyjąwszy Sonatę Cis moll i parę innych — był mu niesympatyczny. Szubert był jego zdaniem ordynarny. Weber w swej muzyce fortepianowej zanadto operowy, dla Schumanna miał tylko nieme wzruszenie ramionami. Hellerowi oświadczył raz, że „Karnawału“ nie uważa za prawdziwą

muzykę. Opinja ta jest jedną z rzadkości muzykalnego obłędu anegdotycznego.

Bawiło go, kiedy mógł poplotkować, pogawędzić, parodjować i naśladować swoich znajomych i wygrywać na fortepianie różne sztuczki — tak jak Wagnera bawiło, kiedy czasem stawał na głowie. Być może, że była to gorączkowa, nienaturalna wesołość, jednakże takie zachowanie wydaje się bardziej ludzkiem, niż wieczna żałoba połączona z melancholją warszawską i nieustannem biadaniem nad dawną wielkością i minionem szczęściem Królestwa Polskiego. Chopin nie cierpiał pisania listów i wolałby był, Bóg wie dokąd iść pieszo i odpowiedzieć ustnie, niż napisać list. Nie odpychał nikogo od siebie, bo w gruncie rzeczy wszyscy mu byli obojętni, tak jak też nie zajmował się zupełnie polityką, o ile jej zagadnienia nie odnosiły się bezpośrednio do Polski. W teorji nie znosił tak żydów jak i Rosjan, w praktyce żył z jednymi i drugimi. Jak jego muzyka tak i on był mieszaniną nieugiętych zasad i wyjątków równocześnie i nigdy niczem nie można go było zadowolić. Mówił o sobie, że jest na tym świecie „skrzypcową struną E naciągniętą na kontrabasie“. To „boskie niezadowolenie“ doprowadzało go nieraz do ostateczności. Odpychał od siebie przyjaciół, wmawiając w siebie że go obrazili, zgóry traktował artystów, którzy go czasem odwiedzali, nigdy np. nie ufał Lisztowi i przez dziesięć lat nie utrzymywał z nim żadnych stosunków, chociaż się nigdy o nic nie poróżnili.

Przepaść, która się powoli otwarła między panią Sand i Chopinem stała sie w roku 1847 tak głęboką, że trzeba się było rozejść na zawsze. Na tle tego wypadku powstała cała literatura. Chopin nigdy wiele o tem nie mówił, ale pani George Sand bardzo

dużo. Nawet uczniowie Chopina wdali się w tę sprawę i utrzymywali z całą pewnością, że pani Sand zabiła ich mistrza — ale zerwanie było przecież nieuniknione. Było to zupełnie naturalne zakończenie tego rodzaju przyjaźni. Prawda, że wówczas jeszcze nie odkryto prawa stałości wolnej miłości, nam jednak wiadomo tyle tylko, że dwie natury podobne do tych dwuch nigdy nie mogły zupełnie stopić się ze sobą. Jak tylko minął urok nowości, natura silniejsza, której miłość była słabością, musiała się oderwać. Inicjatywa zerwania wyszła od pani George Sand; Chopin nigdy nie byłby się zdobył na tyle odwagi i siły woli. Przyczyny ostatecznego zerwania są bardzo interesujące. Niecks dokładnie zbadał stan faktyczny przed trybunałem i sądem przysięgłych zawodowych oszczerców. Największy spór wybuchł o małżeństwo Solange Sand z rzeźbiarzem Clésingerem. Matka się zrazu temu związkowi nie sprzeciwiała, później jednak nieustannie ganiła postępowanie Clésingera. Twierdziła, że on jest brutalny i porywczy i wogóle wyrażała się o nim z surowością typowej teściowej. Z Chopinem zerwała, kiedy on po jakiejśćc okropnej scenie w Nohant przyjął młode małżeństwo. Był to znakomity pozór. Chopin nudził ją już od lat, a ponieważ skończył swój trud artystyczny na tym świecie i nie mógł dłużej służyć jako studjum — jego portet psychologiczny był już utrwalony — George Sand, sprzykrzywszy go sobie, pozbyła się go bez najmniejszych ceremonij. Niejasne pogłoski o zazdrości matki, o Chopina wielkiej sympatji dla Solange, o wizycie u niego gospodyni z Nohant, która rzekomo miała się mu skarżyć na postępowanie pani domu z portjerem — całe to błoto pozostawiam drugim. Była bardzo smutna historja i nie można wątpić, że ona

podkopała i tak już słabe zdrowia Chopina. Ale dlaczegoż tak nie miało być? Wszakże nawet zwierzęta umierają na serce, a ten wrażliwy syn Polski, pozbawiony naraz wielkiej życzliwości, domu i opieki, mógł śmiało umrzeć z bólu serca, jak twierdzi de Lenz. Odnośnie do tego wszystkiego krąży też druga wersja, twierdząca, iż pani George Sand była zazdrosna o przyjaciół Chopina — ale to oczywiście zupełnie nie wytrzymuje krytyki.

Angielski krytyk teatralny A. B. Walkley mówiąc, że najchętniej chciałby żyć w epoce Balzaca w Paryżu, pisze dalej w zajmującym tonie:

— Można było wówczas mieć szczęście poznać panią George Sand u szczytu jej karjery miłosnej. Co się mnie tyczy to wolałbym się spotkać z nią niż z Ponckim Piłatem. Ludzie, którzy z nią w późniejszym wieku obcowali — Flaubert, Gautier, bracia Goncourts — pozostawili nam bogate wspomnienia, opisujące jej dziwny wygląd, jej nałóg bezustannego palenia, wreszcie jej szalony tryb życia w Nohant. W owych czasach jednak był to już wygasły wulkan. Znacznie więcej zajmująca musiała być w czasie swej aktywności. O swych wybrykach młodzieńczych — czasy Musseta i Pagello — opowiada nam sama w „Elle et Lui", a jeszcze więcej opowiadają nam o nich listy ogłoszone w „Revue de Paris". Mojem zdaniem najbardziej zajmującym rozdziałem z tej części jej historji jest romans z Chopinem, obejmujący całych dziesięć lat, mianowicie lata czterdzieste. Coś niecoś z tego okresu, rozumie się pod własnym kątem widzenia, podała nam w swej książce „Lucrezia Floriani" (1847), albowiem jedną z najcharakterystyczniejszych właściwości George Sand jest to, że swych kochanków zamieniała w arkusze druku. Mieszanina namiętności

i farby drukarskiej według recepty tej damy stanowi niewątpliwie jeden z rzadszych przysmaków, jakie kiedykolwiek ofiarowano podniebieniu Epikurejczyka.

Był to jednakże przysmak, który autorce tej daje niczem nie usprawiedliwiony przywilej w oczach potomnych. Słyszymy zadużo o jej zapatrywaniach na tę całą sprawę. Odczuwa się to szczególnie w jej stosunku z Chopinem. Co się tyczy Musseta, to tu musiała się liczyć z pisarzem, który co najmniej był jej równy, jej „Elle et Lui“ możemy przeciwstawić jego „Confessions d'un Enfant du Siècle“. Ale biedny Chopin był tylko muzykantem niezdolnym do walki zapomocą farby drukarskiej. Uczucia, które w nim budziła, mógł przekuć w muzykę, a ta — rozkosz dla ucha — niestety, jako argument literacki jest trochę niejasna. Chciałoby się mieć jego dokładny, nie koloryzowany, osobisty opis sześciomiesięcznego pobytu z panią George Sand na Majorce. Pierre Mille ogłosił w „Revue Bleue“ kilka listów Chopina, (drukowanych, zdaje się, pierwszy raz w któremś piśmie warszawskiem); on też zajmuje wobec tej sprawy takie stanowisko, jak gdyby w tym stosunku miłosnym dama odgrywała rolę mężczyzny. Mamy się domyślać, że tylko Chopin płakał i stękał, gniewał się i wyrabiał sceny, podczas gdy George Sand pocieszała, uspakajała i pielęgnowała. Liszt opowiadał nam charakterystyczną anegdotę o tym pobycie na Majorce. Widzimy jak pani Sand, tryskająca zdrowiem i nieledwie świecącą świeżością, upaja się burzą na dworze, podczas gdy Chopin pozostaje w domu, dostaje ataku nerwowego, swej trwodze, (o, ten artystyczny temperament!) daje wyraz przez skomponowanie preludjum, a potem usuwa się bezsilny do stóp swej damy, kiedy ta wraca zdrowa i wesoła.

Jest rzeczą pewną, iż Sand posiadała dość męskiego temperamentu, aby wcześniej od Chopina odczuć brzemię tego stosunku. Niema się czemu dziwić, ponieważ biedny Chopin przeważnie kaszlał i mdlał. Ale ona nie odrazu zostawiła go samego; w dalszym ciągu z litości grała komedję macierzyńskiej, opiekuńczej miłości, jak gdyby miała do czynienia z chorem dzieckiem.

Tyle wiemy z listów opublikowanych. Wiele z nich napisano w Nohant. Ale treść tych listów jest dość nudna. Chopin tworzył tylko na klawiaturze — z atramentem i papierem nie bardzo umiał się obchodzić. Jego listy miłosne były prawdopodobnie bardzo drewniane, a pod tym względem pani Sand znana była jako krytyk wielce wrażliwy. Tyle listów miłosnych pisała i otrzymywała! W każdym razie Chopin nie stawiał jej tak żałosnych zarzutów, jak Musset. Nigdy się nie dowiemy, co on o niej naprawdę myślał i właściwie nic nam na tem nie zależy. Raz pani Sand zupełnie słusznie powiedziała (aczkolwiek to się nie stosuje do Chopina): — Między kochankami jest mnóstwo rzeczy, o których sąd wydać mogą tylko oni sami.

Ostatni koncert w Paryżu dał Chopin w sali Pleyela 16-go lutego 1848-go roku. Był wprawdzie chory, ale grał wspaniale. Oscar Conunethant opowiada, że Fryderyk zemdlał w pokoju dla artystów. Z panią Sand spotkał się Chopin już tylko raz. Wzięła go za rękę, która „drżała i była zimna“, on jednak oddalił się bez słowa. Raz w liście do Grzymały pozwolił sobie mówić o niej. List napisany jest w Londynie i ma datę 17—18 listopada 1848 r. „Nie przeklinałem nigdy nikogo, ale tak mi jest już nieznośnie teraz, że zdaje mi się, żeby mi lżej było,

gdybym mógł przekląć Lukrecję! Ależ i tam cierpią zapewne, a cierpią tem bardziej, że się starzeją w złości. Soli mi wieczna szkoda!... Świat idzie nie po bosku teraz". Jestem bardziej ciekawy, co też Hadow powiedziałby o tych słowach Chopina o pani Sand.

„Soli" to Solange Sand, która musiała rozejść się z mężem, ponieważ nią poniewierał. Kiedy jej matka pewnego razu w Nohant wypoliczkowała Clésingera, „Soli" poszła za jej przykładem. Pani Sand chciała spór załatwić ugodowo i z tego powodu znowu pokłóciła się z córką. Ta energiczna córa „emancypantki" zawarła związek przyjacielski — rozumie się na podstawie literackiej — z markizem Alfieri, siostrzeńcem włoskiego poety. Jej salon był niemniej popularny od salonu jej matki, ale „Soli" skłaniała się raczej ku polityce, zwłaszcza rewolucyjnej. Do jej przyjaciół należał Gambetta, Juljusz Ferry, Floquet, Taine, Hervé, Weiss, krytyk dziennika „Journal de Débats", Henryk Fouquier i w. i. Miała „zakrzywiony, żydowski nos swej matki i włosy czarne jak węgiel". Umarła w swych dobrach w Montgivrey i została 20-go marca 1899 r. pochowana w Nohant, gdzie — stosownie do swych informarcyj — umarła też jej matka wskutek nadmiernego palenia papierosów. Była to kobieta rozsądna; napisała książkę p. t. „Masques et Bouffons". Maurycy Sand umarł w roku 1883. Był prawym synem swej matki, która 8-go czerwca 1876 r. została powołana do grona swych licznych przodków.

W literaturze stanowi George Sand „pendant" do Jana Jakóba Rousseau; jest uosobieniem nadmiaru źle przetrawionych, skomplikowanych, fermentujących, społecznych, politycznych, filozoficznych i religijnych spekulacyj i teoryj. Pod względem formy jest jej

język piękny, styl gładki, potoczysty i barwny. Jej opisy przyrody lub życia wiejskiego mają stanowczo dużą wartość, ale gdzież podziały się dzisiaj obrazy jej smaganych przez byronowską namiętność kobiet? Gdzież są te Lelje, Indjany i Rudolstadty? Jak dowodzi Henry James, George Sand nie miała wielkich zdolności do charakteryzowania tych postaci. Flaubert pisze o niej: — Pomimo swych wielkich sfinksowych oczu zawsze widziała świat przez zasłonę ze złotej mgły. — Lepiła niejasne olbrzymie figury, skutkiem czego jej ks. Karol z „Lukrecji Florjany", mający przedstawiać Chopina, jest właściwie burleską. Niema się tedy czemu dziwić, że gniewał się, kiedy go dzieci pytały: — Cher Mousieur Chopin, czy czytał pan „Lukrecję?" Mama tam pana opisała. — Pani Sand jedyna mogła dać wierny i sympatyczny portret swego przyjaciela. Znała go dobrze, a jednak nie miała dość sił, aby go zamknąć w książce. Gdyby Flaubert, a jeszcze lepiej Piotr Loti znał tak dobrze Chopina jak ona, mielibyśmy pamiętniki, w których żywo drgałby najmniejszy rytm uczucia, w których ujawniłoby się wszelkie cieniowanie duchowe i na wszystko znalazłby się właściwy przymiotnik i piękny epitet.

ROZDZIAŁ TRZECI.

ANGLJA, SZKOCJA I PERE LACHAISE.

Dalsze życie Chopina było bardzo samotne. Ojciec jego umarł 1844 r. na serce i na płuca, siostra Emilja na suchoty (oba wypadki zgonu były bardzo złą wróżbą dla Fryderyka), a wkrótce potem umarł też Matuszyński. Tytus Woyciechowski żył w swoich dobrach w Polsce, tak że Chopinowi pozostał tylko Grzymała i Fontana. Jako Polacy cieszyli się szczególniejszemi jego względami. Chopin jednakże miał dość zmysłu dyplomatycznego, aby się z tem przed innymi nie zdradzać. Tak Franchômme jak i Gutmann opowiadali Niecksowi w różnych czasach, że każdy z nich był duszą, drugiem „ja“ Chopina. Wydawało się, jak gdyby kolegom swym dawał bardzo wiele z siebie, podczas gdy w rzeczywistości było to tylko zwykła powierzchowna sympatja. Miał schlebiające, pełne kokieterji ujmujące maniery, które go nic nie kosztowały, a które wychodziły na jaw zwłaszcza jak był w dobrym humorze. Dzięki temu był zawsze „więcej kochany niż kochający“. Jest to jeszcze jeden rys charakterystyczny tego człowieka, który w związku z jego wrażliwością, a zarazem pełną dowcipu szorstkością, czynił go trudnym do odgadnięcia. Utrata pani Sand dopełnia miary nieszczęścia Chopina, który przybywając 22-go kwietnia 1848 r. poraz drugi i ostatni do Londynu, jest już bardzo cierpiącym.

Największą powagą co do szczegółów pobytu Chopina w Anglji jest A. I. Hipkins, Fr. Hueffer, Józef Bennett i Niecks zawdzięczają większą część swych informacyj, odnoszących się do pobytu Chopina w Anglji, temu miłemu człowiekowi i uczonemu kompozytorowi. Ciekawi od nich mogą się dowiedzieć wszystkiego, czego dowiedzieć się można. Niema w tej historji nic nadzwyczajnego, ponieważ jest to dziennik cierpień, skarg i narzekań, nie wspominający jednak ani o jednym wybitnym sukcesie artystycznym.

Jedna część świata muzykalnego wydała Chopinowi wojnę. Krytycy tego obozu zionęli pustą złośliwością i głupotą. Chopin irytował się, jednakże nie tak bardzo jak się tego spodziewano, ponieważ był zbyt chory, aby się móc zanadto przejmować takiemi głupstwami. Był na jednym wieczorze, ale zaniedbał obiad u Macready'ego, na którym byłby się był zapoznał z Thackerayem, Berliozem, Mrs. Proeter i Sir Juljuszem Benedictem. Z Benedictem grał u ks. Sutherland duet Mozarta. Czy grał też na dworze królewskim, to już mogłaby powiedzieć tylko królowa; Niecks nic o tem nie wie. Fryderyk poznał też Jenny Lind-Goldschmidt i bardzo ją polubił, jak zresztą każdy, który miał zaszczyt poznać ją. W sprawie pani Sand Jenny Lind-Goldschmidt z prawdziwą kobiecością stała po jego stronie — kiedy wieści o tej historji przedostały się na drugą stronę Kanału La Manche. W roku 1849 odwiedziła go w Paryżu. Chopin dał u Adelaidy Kemble i u lorda Falthmouth dwa poranki muzyczne 23-go czerwca i 7-go lipca. Zdaje się audytorjum miał liczne. Śpiewała Viardot-Garcia. Wskutek choroby twarz i postać artysty była bardzo wychudła, a Salomon mówi o jego „długich, cienkich palcach“. Zarobił dużo, co mu się bardzo

przydało, bo rachunki lekarzy i jego dzienne wydatki pochłonęły wszystkie jego oszczędności. Mówiono, że zamierzał osiąść w Londynie, ale klimat Londynu byl dla niego zabójczy, nie mówiąc o niemuzykalnej atmosferze. Nawet Wagner, który miał jak chłop fizyczną naturę, nie mógł tym dwóm wrogom dać w Londynie rady.

W sierpniu udał się Chopin do Szkocji, gdzie zajechał do rodziny swej uczennicy Miss Stirling. Wszystkim, którzy znają muzykę Chopina, jest też znane to nazwisko, ponieważ jej dedykowane są oba Nokturny op. 55. U Stirlingów nieledwie zadręczono go nadmierną dobrocią, lecz Chopin mimo to narzekał na swój los. W Edynburgu mieszkał w domu Polaka, dra Liszyńskiego i był tak osłabiony, że trzeba go było znosić ze schodów. Na pytanie doktorowej: — Czy George Sand jest istotnie pańską najlepszą przyjaciółką? — Chopin odpowiedział: — „George Sand? napewno ją nie jest".

Nie można mu brać za złe, że unikał nieprzyjemnych wspomnień z przeszłości. Wyznał raz, że Sand z powodu jego chudości nazywała go „swym kochanym trupem". Przejemne, prawda? Miss Stirling niewątpliwie kochała się w nim mimo wszystko, a księżna Czartoryska udała się za nim do Anglji, aby się przekonać, czy ma się lepiej. Jak widzimy, kobiety jeszcze go niezupełnie opuściły, zaś on istotnie nie mógł żyć bez ich pochlebstw i miłej opieki. Można spokojnie powiedzieć, że kobieta, nawet nie wzywana, zawsze znalazła się w pobliżu na jego usługi.

Grał 28-go sierpnia w Manchestrze, ale jego przyjaciel Osborne, który był na tym koncercie, mówi o nim: — „Gra jego była zbyt delikatna, aby mogła wywołać entuzjam, do tego stopnia, że istotnie żal

mi go było". W drodze powrotnej do Szkocji Chopin mieszkał u państwa Salis Schwabe.

Przed kilku laty pisał o pobyciu Chopina w Szkocji 1848 roku J. Cuthbert Hadden w „Glasgow Heraldzie". Poeta dźwięków był wówczas bardzo cierpiący, a mimo to z charakterystycznym uporem grywał na koncertach i składał wizyty wielbicielom. Hadden znalazł następującą notatkę w starych numerach glasgowskiego „Courier'a":

Monsieur Chopin ma zaszczyt zawiadomić, iż jego „Matinée Musicale" odbędzie się w Glasgowie w Merchant Hall 27-go września we środę. Początek o godz. $^1/_2$2. Bilety w ograniczonej ilości będą sprzedawane po pół gwinei. Wszystkich szczegółów można się dowiedzieć u Mr. Mnir Wood, Buchananstreet.

Hadden pisze dalej:

„Czysty dochód z tego koncertu miał wynosić sześćdziesiąt funtów, sumę śmiesznie małą, jeśli ją porównamy z dochodami naszych wirtuozów; nie, jeszcze śmieszniejszą, jeśli sobie przypomnimy, że 16 lat przedtem Paganini z dwuch koncertów, jakie dał w Glazgowie, miał 1400 funtów ster. Zmarły już Mnir Wood opowiadał: — W Glasgowie byłem wówczas dopiero od niedawna, ale nigdy w życiu jeszcze nie widziałem na mieście z powodu koncertu tylu prywatnych ekwipażów co wówczas. W rzeczywistości na koncert zjechało obywatelstwo okoliczne, a prócz tego przyszła drobna garstka „elity" glasgowskiej". Ponieważ to był „poranek" mieszczanie byli zajęci czem innem, a pół gwinei od osoby było dla ich żon i córek zadużo.

Zmarły dr. James Hedderwich z Glasgowa opowiada w swoich wspomnieniach, że kiedy wszedł do sali, tylko jedna trzecia jej część była zapełniona

przez publiczność. Na pierwszy rzut oka widziało się, że audytorjum składało się z osobistych przyjaciół Chopina. Dr. Hedderwich poznał natychmiast pianistę. Był to mały, delikatny jegomość w jasno-szarem ubraniu — frak i spodnie miał tego samego koloru — obracał się żywo w towarzystwie, rozmawiając z różnemi grupami, a czasem spoglądając na zegarek, który był niewiększy od agatu na wskazującym palcu „aldermanna". Zupełnie ogolony, z jasnemi włosami i bladą, chudą twarzą był mimo wszystko postacią zajmującą i godną uwagi, a kiedy wreszcie, poraz ostatni rzuciwszy okiem na swój miniaturowy zegarek, wszedł na estradę i usiadł przy fortepianie, natychmiast skupił na sobie uwagę wszystkich. Dr. Hedderwich mówi, że to był raczej koncert salonowy, więcej „piano" niż „forte", chociaż tu i owdzie zdarzały się epizody szczególniejszej siły i wielkości. Zdawał sobie jasno sprawę, iż Chopin jest skazany na wczesną śmierć.

O ile mogliśmy stwierdzić, żyją jeszcze dwaj świadkowie tego glasgowskiego koncertu w r. 1848. Jednym z nich jest Jul. Seligmann, szanowny przewodniczący glasgowskiego Towarzystwa Muzycznego. Ten w następujący sposób odpowiedział na kilka zadanych sobie pytań:

— Parę tygodni przed koncertem spędził Chopin u przyjaciół lub uczniów, którzy zaprosili do do swych leżących w okolicy majątków. Zdaje mi się, że Miss Stirling kierowała tem wszystkiem. Mnir Wood poczynił przygotowania potrzebne do koncertu i przypominam sobie dokładnie, jak mi powiedział, że nigdy jeszcze przy urządzaniu żadnego koncertu nie miał tylu trudności, co tym razem. Chopin tysiąc razy rozważał tę sprawę. Wood kilkakrotnie odwiedzał go w domu admirała Napiera w Milliken Park niedaleko Johnstone, ledwo jednak wrócił do Glasgow,

znowu wołano go z powrotem, aby zarządzić nowe zmiany. Koncert miał się odbyt w Merchant Hallu przy Hutchesonstreet, dziś gmach hrabstwa. Sala była pełna w trzech czwartych. W pauzach między produkcjami Chopina śpiewała pani Adelasio de Marqueritte, córka słynnego lekarza londyńskiego, zaś Mr. Mnir akompaniował jej. Chopin był najwyraźniej bardzo chory. Uderzenie jego nie miało żadnej siły i podczas gdy wykończenie, wdzięk, elegancja i delikatność jego gry wywoływała podziw słuchaczów, brak siły czynił ją poniekąd monotonną. Nie pamiętano już wszystkich numerów programu, ale Mazurek w B (op. 7 N. 1) musiał bisować, co też uczynił, tym razem zupełnie inaczej go cieniując niż przedtem. Audytorjum składało się prawie wyłącznie z arystokracji, zaś głównie z dam, między któremi można było zauważyć księżną Argyll i jej siostrę, Lady Blantyre.

Drugim naocznym świadkiem jest George Russell Alexander, syn właściciela „Teatru Royal" przy Dunlapstreet, który w liście do autora tego artykułu szczególnie podkreśla blady, prawie trupi wygląd Chopina. — Moje wzruszenie — pisze on — było tak wielkie, że parę razy musiałem wychodzić z sali, aby przyjść do siebie. Słyszałem największe i najświetniejsze „gwiazdy" muzycznego nieba, ale żaden artysta nie pozostawił w mej duszy tak głębokiego wrażenia.

Czwartego października grał Chopin w Edynburgu, zaś w listopadzie, złożywszy w Szkocji mnóstwo wizyt, wrócił do Londynu. Słyszymy o balu polskim i koncercie, w którym Chopin wziął udział, ale i tam mu się nie powiodło. Opuścił Anglję w styczniu 1849 r. i był szczęśliwy, że mógł wreszcie wyjechać. — Widzi pan woły na tej łące? — odezwał się w powrotnej drodze do Paryża. — To ma więcej

inteligencji od Anglików. — To odezwanie się z pewnością nie świadczy o nim pięknie. Być może, że Niedźwiedzki, do którego zwrócone były te słowa, zanadto na serjo wziął ten mały żart! — W każdym razie Chopin Anglji ani Anglików nie lubiał.

Teraz wkrótce już zasłona spadnie bo oto zbliża się „finale" życia Chopina, życia, które ani na mgnienie oka nie było heroicznem, które jednak, wolne od wszelkiego trudu i kalającej pospolitości, on przeżywał w swym duchu. Jules Janin mówi: „Jednym tchem przeżył dziesięć przedziwnych lat, każdej chwili gotów wyzionąć ducha" — i wiemy, że jego służący, Daniel, na rękach zanosił go do łóżka. Przez dziesięć lat tyle wycierpiał, że świat nie dostrzegał już postępów jego choroby. Nawet wiadomość o jego śmierci przyjęto w pierwszej chwili z niedowierzaniem, albowiem — jak mówił Stephen Heller — tyle razy już o niej rozpowiadano, że wkońcu nikt w nią nie chciał wierzyć. W r. 1847 zaczęły mu brzęknąć nogi, co go bardzo trapiło. Mathias opowiada o tem, jako o „żałosnym widoku zupełnego osłabienia"; jego grzbiet był pochylony, głowa opadała bezsilnie na piersi — a wciąż jeszcze był miłym, uprzejmym i pełnym godności. Jego kieska była pusta, ale ten dumny człowiek wciąż w swem przekonaniu płacił za mieszkanie przy ulicy Chaillot cały czynsz, nie wiedząc o tem, że liczono mu tylko połowę czynszu, gdy drugą połowę płaciła hr. Obreskow, arystokratka rosyjska. Jak wymysł z jakiegoś romansu brzmi wiadomość o przysłaniu mu przez Miss Stirling 25000 fr., jednakże ta wiadomość jest najzupełniej prawdziwa. Wielkoduszna Szkotka dowiedziała się od jednej z uczennic Chopina, pani Rubio, że on cierpi niedostatek i natychmiast posłała mu pieniądze. Pakiet z pieniędzmi

zagubił się gdzieś u odźwiernej Chopina; znalazł się, kiedy ją oskarżono, że pieniądze ukradła.

Teraz już przyszłość Chopina była zapewniona. Przeprowadził się na plac Vendôme l. 12 i tam umarł. Wysłano do niego z Polski siostrę, Ludwikę. W pierwszych dniach października nie mógł już o własnych siłach siedzieć prosto. Gutmann i hrabina Delfina Potocka, jego siostra Ludwika i Gavart nieustannie przy nim czuwali. Turgieniew wylicza pół setki hrabin w Europie, twierdzących, że Chopin umarł na ich rękach. W rzeczywistości umarł na rękach Gutmanna, a kiedy oddawał ostatnie tchnienie, położył sobie rękę tego swego ucznia na ustach i skonał szepcząc: — Cher ami! — Solange Sand była przy jego śmierci, ale jej matka nie. Mówią, że przyszła, lecz że jej nie przyjęto. Gutmann przeczy, jakoby ją odprawiał. Z drugiej strony przyjaciele Chopina niezawodnie nie byliby jej do niego dopuścili, ponieważ na dwa dni przed śmiercią rzekł do Franchômme'a: — „Powiedziała mi, że tylko na jej rękach umrę!" — Z pewnością (bo inaczej byłaby w swym egoizmie, potworna, a taką nie była) nie mogła George Sand przyjąć tych słów bez łez i uczucia niezmiernego żalu. Ach, czekającym zdaje się, że wszystko przychodzi zapóźno!

Tarnowski opowiada, że Chopin wszystkie swoje ostatnie życzenia wypowiedział z całą świadomością. Prosił siostrę, aby spaliła wszystkie jego mniej wartościowe kompozycje. Jest moim obowiązkiem wobec publiczności — mówił — a także wobec siebie samego, publikować tylko rzeczy dobre. Przez całe życie trzymałem się tej zasady i teraz chcę jej zostać wierny. — Życzeniu temu nie uczyniono zadość. Pośmiertne publikacje są przeważnie bardzo słabe.

Chopin umarł 14 października 1849 r. między 3—4 godziną rano, otrzymawszy od księdza Jełowickiego ostatnie pomazanie. Według Gavarta ostatniem jego słowem było na pytanie, czy jeszcze cierpi, odpowiedź — „Plus". — Co się tyczy wzruszającej i poniekąd melodramatycznej sceny przy łożu śmierci, jaka miała się rozegrać dnia poprzedniego, kiedy to Delfina Potocka śpiewała Stradellę i Mozarta, a mówi się też o Marcello, to Liszt, Karasowski i Gutmann nie są w tym punkcie zgodni.

Poraz pierwszy podaję tu następujący autentyczny opis ostatnich godzin Chopina. W znanej biografji Chopina pióra Liszta, wyd. II. 1879 r. jest wzmianka o rozmowie o Chopinie jaką Liszt miał z księdzem Jełowickim. Niecks w swej biografji Chopina cytuje poszczególne zdania z listów księdza. Listy te, pisane po francusku, zostały w tłomaczeniu ogłoszone w „Allgemeine Musikzeitung", ofiarowane temu czasopismu przez książniczkę Marję Hohenlohe, córkę księżnej Karoliny Sayn-Wittgenstein, uniwersalnej spadkobierczyni Liszta i wykonawczyni jego testamentu, zmarłej w r. 1897-ym.

Oto tekst tego dokumentu:

— Przez długie lata było życie Chopina wątłe jak tchnienie. Jego delikatne, słabe ciało nie było odpowiedniem naczyniem siły i potęgi jego genjuszu. Było cudem, w jaki sposób mimo swej słabości on wogóle mógł żyć, a czasami nawet działać z wielką energją. Jego ciało było prawie przeźroczyste, oczy prawie zawsze przesłonione mgłą, z której czasami padały błyskawice jego świecących spojrzeń. Łagodny i dobry, ducha miał pełnego humoru i odznaczał się uprzejmością; zdawało się, jak gdyby był nie z tego świata, choć tak rzadko myślał o niebie. Miał

dobrych, ale także i złych przyjaciół. Tymi byli pochlebcy, przeto jego wrogowie, przeważnie mężczyźni i kobiety bez zasad albo właściwie ze złemi zasadami. Nawet jego niezrównane powodzenie, nieskończenie subtelniejsze, a zatem i bardziej zagrzewające od powodzenia innych artystów, wnosiło rozterkę w jego duszę i trzymało go w ten sposób zdala od wiary i modlitwy. Nauki dobrej, pobożnej matki były dla niego tylko wspomnieniem dziecinnej miłości. Zamiast wiary władało nim zwątpienie i tylko obyczajność jego szlachetnego serca powstrzymywała go od sarkastycznego wydrwiwania świętości i wyszydzania pociech religji.

W takim stanie ducha powaliła go na łoże boleści choroba piersiowa. Wiadomość o tej strasznej chorobie doszła do moich uszu podczas mojej powrotnej podróży z Rzymu. Z bijącem sercem pospieszyłem do niego, chcąc jeszcze raz zobaczyć przyjaciela z czasów młodości, przyjaciela, którego dusza była mi tysiąc razy droższa od jego talentu. Znalazłem go nie zmizerniałego, bo to już niemożliwie, ale jeszcze bardziej osłabionego. Siły opuściły go, świeżość jego życia więdła w oczach. Uściskał mnie tkliwie ze łzami w oczach, nie myśląc o własnem cierpieniu, lecz o zmartwieniu mojem; mówił o mym biednym przyjacielu Edwardzie Worcie, którego właśnie straciłem. Wiecie w taki sposób. (Jako męczennik wolności został zastrzelony 10-go listop. 1848 roku w Wiedniu).

Korzystając z tkliwego nastroju Chopina, zacząłem z nim rozmawiać o jego duszy. Przypomniałem mu wiarę lat dziecinnych, pobożność ukochanej matki: — Tak, — rzekł — aby matce nie zrobić przykrości, nie chciałbym umrzeć bez Ostatniego Pomazania,

sam jednak nie zapatruje się na to wszystko tak, jakby ksiądz sobie tego życzył. Błogosławieństwo spowiedzi rozumiem jako ulgę obciążonego serca, zwierzającego się przyjacielowi, nie jako Sakrament. Gotów jestem wyspowiadać się, jeśli ksiądz sobie życzy, ale nie żebym tego potrzebował, lecz ponieważ księdza kocham. — Dość! Tak przeciwne religji słowa napełniły mnie przerażeniem i troską o duszę wybraną i nie obawiałem się niczego więcej, jak być wezwanym do niej na spowiednika.

Kilka miesięcy upłynęło na takich i tym podobnych rozmowach bolesnych dla mnie tak, jako dla księdza jak i dla szczerego przyjaciela. Trwałem jednak niezmiennie w przekonaniu, że dobroć boska musi odnieść zwycięstwo nad tą buntowniczą duszą i wierzyłem w to nawet wówczas, kiedy nie wiedziałem, w jaki sposób stać się to może. Po wszystkich moich usiłowaniach pozostała mi modlitwa jako ostatnia ucieczka.

Wieczorem 12-go października udałem się wraz z bratem na modlitwę, aby wyprosić u Boga odmianę w duszy Chopina, gdy naraz zawezwał mnie lekarz, który się obawiał, że Chopin nie przeżyje nocy. Pośpieszyłam do niego. Fryderyk uścisnął mi rękę, ale naraz poprosił mnie, abym sobie poszedł, zapewniając, że bardzo mnie kocha, lecz nie życzy sobie ze mną mówić.

Wyobraźcie sobie, jeśli możecie, jaką noc spędziłem! Następnego dnia był 13, św. Edwarda, patrona mego zastrzelonego biednego przyjaciela. Odprawiłem mszę za spokój jego duszy i pomodliłem się za zbawienie duszy Chopina. — Mój Boże! — wołałem — Jeśli mile przyjąłeś duszę mego brata, Edwarda, daruj mi duszę Chopina! —

Podwójnie zrozpaczony udałem się do posępnego mieszkania naszego biednego chorego.

Zastałem go przy śniadaniu, które mu podano tak starannie, jak zawsze, a kiedy zaprosił mnie na nie, odpowiedziałem mu. — Mój przyjacielu, dziś są imieniny mego biednego brata! — Oh, nie mówmy o tem! — wykrzyknął. — Kochany przyjacielu, — rzekłem na to — musi mi pan coś darować na imieniny mego brata. — Cóż mam księdzu dać? — Swoją duszę. — Ach! rozumiem. Oto jest, niech ją ksiądz bierze!

Kiedym usłyszał te słowa, ogarnęła mnie niewypowiedziana radość, a równocześnie trwoga. Cóż miałem mu powiedzieć, co robić, aby powrócić wiarę? W jaki sposób miałem zwrócić tę duszę Bogu? Padłem na kolana, a skupiwszy myśli, zawołałem z głębi serca: — Podnieś tę duszę ku Sobie, ku Sobie jedynie, mój Boże!

Nie mówiąc ani słowa, podałem naszemu kochanemu choremu krzyż. Mogę powiedzieć: promienie światła boskiego, błyski ognia niebieskiego trysnęły — rzekłbym — wyraźnie z obrazu ukrzyżowanego Zbawiciela i naraz oświeciły duszę i zmiękczyły serce Chopina. Piekące łzy polały się z jego oczu. Wiara jego odżyła. Z niewypowiedzianą pobożnością wyspowiadał się i przyjął Komunję świętą, poczem, przeniknięty łaską, zażądał ostatniego Pomazania. Życzył sobie wynagrodzić szczodrze zakrystjana, który mi towarzyszył, a gdy ten zauważył, że dano mu dwadzieścia razy więcej, niż zwykle dostawał, odpowiedział Chopin: — O nie, to nie zadużo, bo to, co ja otrzymałem, jest bezcenne.

Od tej chwili był już świętym. Rozpoczęła się walka ze śmiercią, trwająca cztery dni. Cierpliwość,

ufność w Boga, a nawet pogodny spokój nie opuszczał go już mimo wszystkich jego cierpień do ostatniego tchnienia. Był istotnie szczęśliwym i nazywał się szczęśliwym. Dręczony najstraszniejszemi cierpieniami głosił ekstatyczną radość i wzruszającą wiarę, wdzięczność, że zwróciłem go Bogu, pogardę dla tego świata i jego dóbr doczesnych oraz pragnienie rychłej śmierci.

Pobłogosławił swoich przyjaciół, a kiedy po domniemanym ostatnim ataku ujrzał się otoczonym tłumem, który dzień i noc wypełniał jego pokój, spytał mnie: Czemu się oni nie modlą? — Na te słowa wszyscy padli na kolana i nawet protestanci odmawiali litanje i modlitwy za konających.

Dzień i noc trzymał moją dłoń w swojej i nie pozwalał mi odejść od siebie. — Nie, nie opuści mnie ksiądz w ostatniej chwili — rzekł i położył mi głowę na piersi, jak w chwili niebezpieczeństwa małe dziecko kryje twarz swoją na ramionach matki. Wzywał Jezusa i Marji z żarem, który musiał dosięgnąć nieba. Całował krucyfiks w potężnym porywie wiary, nadzieji i miłości, wygłaszał wzruszające słowa. — Kochaj Boga i ludzi — rzekł. — Szczęśliwy jestem, że tak umieram. Nie płacz, siostro, nie płaczcie, przyjaciele moi. Jestem szczęśliwy. Czuję, że umieram, bądźcie zdrowi, módlcie się za mnie!

Znużony walką ze śmiercią, mówił do lekarzy: — Dajcie mi umrzeć. Nie zatrzymujcie mnie dłużej na tym potępionym świecie. Dajcie mi umrzeć! Dlaczego przedłużacie moje życie, skoro już wszystkiego się wyrzekłem, a Bóg oświecił mą duszę. Bóg woła mnie do siebie; czemuż zatrzymujecie mnie tutaj? — To znowu rzekł: — O, piękna wiedza, służąca tylko po to, abyśmy dłużej cierpieli! Gdyby mogła

przywrócić mi moje siły, uczynić mnie zdolnym do zrobienia czegoś dobrego, do złożenia jakiejś ofiary — ale tak udziela mi tylko życia wśród cierpień, żałoby i bólu wszystkich, którzy mnie kochają i tylko w tem przejawia swą potęgę, przedłużając mi także życie! O, piękna wiedza!

A potem odezwał się: — Każecie mi strasznie cierpieć, być może nawet, żeście się co do mojej choroby pomylili, ale Bóg się nie pomyli. Karze mnie i ja błogosławię go za to. O, jak dobrym jest Bóg, że karze mnie jeszcze na tym świecie, jak dobrym jest Bóg!

Chopin wyrażał się zawsze pięknie i używał doborowych słów. Ale pod koniec, chcąc wyrazić swą wdzięczność a zarazem wskazać na nędzę tych, którzy umierają nie pojednawszy się z Bogiem, wykrzyknął: — Bez ciebie, księże, zdechłbym jak świnia!

Konając jeszcze raz wezwał imienia Jezusa, Marji i Józefa, ucałował krucyfiks i przycisnął go do serca ze słowami: — Nareszcie jestem u źródła szczęśliwości.

Tak umarł Chopin i jego śmierć jest zaprawdę najpiękniejszym koncertem całego jego życia".

Czcigodny ksiądz musiał mieć fenomenalną pamięć. Spodziewam się, że ona funkcjonowała też zgodnie z prawdą. Podaję tu jego opowiadanie w całości ze względu na to, że ono jest zupełnie nowe. Co mnie usposabia poniekąd sceptycznie, to fakt, że listy te przełożyła na język niemiecki La Mara[1]). Ale w końcu wszyscy świadkowie stwierdzają, że śmierć Chopina była pogodną. Jest to jeden z najharmonijniejszych zgonów w historji, tak pogodny jak zgon Mozarta. Liszt opowiada, że twarz Chopina

[1]) Pseudonim literatki Idy Marji Lipsius.

w trumnie była piękna i młoda. Pogrzeb odbył się 30-go października po nabożeństwie w kościele św. Magdaleny, odprawionem z uroczystością należną genjalnemu człowiekowi. Grano Marsza Żałobnego w B-moll w instrumentacji Henryka Rebersa, a podczas nabożeństwa Lefebure-Wely odegrał na organach Preludje E-moll i H-moll. Sławni ludzie, Meyerbeer, Delacroix, Pleyel i Franchômme nieśli trummę — tak przynajmniej opowiada w swym dzienniku Teofil Gautier. Nawet nad jego grobem, na Père Lachaise dwie osoby nie były co do niego jednego zdania. Ta różnica zdań doskonale charakteryzuje Chopina, który zawsze był spokojnem centrum sporów.

Pochowano go we fraku, w tym garniturze, w którym występował na koncertach. Nie stało się to na jego życzenie. Powiedział to Niecksowi portrecista Kwiatkowski. Jest polskim zwyczajem, że umierający sami wybierają sobie suknie, w których chcą, aby ich pochowano, lecz Lombroso pisze, iż Chopin „zaznaczył w swoim testamencie, że chce być pochowany w białej krawatce, półbucikach i krótkich spodniach do kolan", z czego oczywiście wnioskuje o jego niepoczytelności. Do tego dodaje: — Kobietę, którą serdecznie kochał, opuścił dlatego, że raz poprosiła kogoś, aby zajął miejsce, nie poprosiwszy wprzód jego, aby usiadł. — Mamy tu znowu do czynienia z historją pani Sand, podniesioną do godności djagnostycznego symptomu. Jak i innych, tak i tej nie należy traktować poważnie.

ROZDZIAŁ CZWARTY.

ARTYSTA.

Powierzchowność miał pociągającą i miłą, choć nie tak uderzającą i dramatyczną, jak Liszt. Jako młody człowiek miał zadługi nos i cienkie wargi, z których dolna wysunięta była trochę naprzód. Moschelas mawiał o nim później, że jest podobny do swej muzyki; delikatność i pewna arystokratyczna pańskość, całość harmonijna sprawiała na wszystkich, którzy go znali, bardzo miłe wrażenie. — Był wątłej budowy, średniego wzrostu, bardzo delikatny, o członkach przedziwnie giętkich i elastycznych. Miał ładne ręce i bardzo małe nogi, subtelny, owalny profil, bladą, przezroczystą cerę, długie jedwabiste włosy jasnokasztanowate, zaczesane w rozdział po jednej stronie, oczy łagodne, piwne, patrzące raczej rozsądnie niż marzycielsko, lekko zakrzywiony orli nos, łagodny, pełen mądrości uśmiech i wykwintne, żywe ruchy. — Ten dokładny opis podaje Niecks. Liszt określił jego oczy jako niebieskie, został jednakże przegłosowany. Chopin lubiał ubierać się elegancko, wytwornie i był bardzo staranny w doborze swych guzików, lasek i krawatów. Niepodobny w tem do idealnego muzyka z książki był „gentlemanem" od stóp do głowy. Berlioz namówił Legouvé do zapoznania się z Chopinem: — „Ponieważ to jest człowiek, jakiego pan jeszcze nie widział i którego pan nigdy nie zapomni." — Była to indywidualność wprost egzotyczna.

Człowiek wykwintny, Chopin był zarazem punktualny i dokładny. Obcując stale z ludźmi wielkiego świata rozwijał wrodzoną sobie naturalną godność. Był arystokratą — inaczej tego nazwać nie można — i nie wiele mu zależało na koleżeńskich stosunkach z innymi muzykami. Skutkiem pewnej sztywności i szorstkości nie cieszył się zbytnią popularnością. Rozgrzewał się podczas lekcji. Budził się w nim poważny artysta, wszelka rezerwa w mowie i wielkoświatowa nieszczerość znikała, ustępując miejsca zapałowi. Uczniowie ubóstwiali go i w tem uczuciu wszyscy się jednoczyli. De Lenz był najbezwzględniejszym krytykiem Chopina, niezbyt życzliwie dla niego usposobionym. Otóż ta antypatja była wzajemna, ponieważ Polak przypuszczał, iż tego ucznia podstawił mu Liszt w celu wyszpiegowania i podpatrzenia jego metody. Tak opowiadano mi w Paryżu.

Chopin był jednym z najlepszych nauczycieli. Wśród swoich uczniów miał wprawdzie tylko jednego jedynego genjusza, małego Filtscha, rodem z Węgier, o którym Liszt się wyrażał, że „kiedy ten mały zacznie grać, on, Liszt, zamknie budę". Chłopak umarł 1845 r. w piętnastym roku życia. Także zmarły w tym samym roku Paweł Gruenberg był bardzo zdolny. Kiedy Filtsch raz znakomicie zagrał Koncert E-moll swego mistrza, Chopin zaprowadził go do handlu z muzykaljami i kupił mu wyciąg fortepianowy „Fidelia". Bardzo wysoko cenił talent tego chłopca. U Chopina uczyli się: Lindsay Sloper, Brinley Richards, Karolina Hartmann, Gutmann, Lysberg, Jerzy Mathias, Mll. O'Meara, wiele pań z polskiej arystokracji, Delfina Potocka, pani Streicherowa, Karol Mikuli, pani Rubio, pani Peruzzi, Tomasz Tellefsen, Kazimierz Wernik, Gustaw Schumann, Werner Steinbrecher

i wielu innych, którzy wszyscy byli znakomitymi pianistami. Czy pianista amerykański Ludwik Moreau Gottschalk także był jego uczniem? Tak twierdzą jego przyjaciele, ale Niecks nic o nim nie mówi, zaś Ernest Pauer powątpiewa o tem. Wiemy, że Gottschalk uczył się w Paryżu u Kamila Stamaty'ego i wystąpił publicznie pierwszy raz 1847 r. Było to krótko przed śmiercią Chopina, kiedy chory artysta bardzo mało już zajmował się muzyką. Niewątpliwie Gottschalk grał przed Chopinem, on też pierwszy wprowadził Chopina do Ameryki.

Szczególniejszą uwagę poświęcał Chopin wyrobieniu tonu i dawał jako pierwsze zadanie „Preludja" Clementi'ego. — Czy to pies szczeka? — pytał, kiedy uczeń zbyt ostro zabierał się do dzieła. Uczył gam „staccato" i „legato" i zaczynał zawsze od gamy E-dur. Giętkość, spokój i wdzięk stanowiły główny jego cel; sztywność i twardość uderzenia irytowały go. Kompozytorami, których przechodził z uczniami, byli zwykle Clementi, Moscheles i Bach. Przed koncertem zamykał się w swym pokoju i ćwiczył, ale nie Chopina, lecz tylko Bacha wyłącznie i jedynie Bacha. Absolutną niezależność palców, pewność uderzenia i zabarwienie tonu można, jak wiadomo, najłatwiej uzyskać przez granie preludjów i fug Bacha. Chopin zaczął pracować nad swoją metodą, której jednakże nigdy nie wykończył. Siostra jego po jego śmierci dała rękopis księżnie Czartoryskiej, jest to tylko fragment. Z tłomaczenia pani Janotha jedno miejsce zasługuje na zacytowanie:

— Nikt nie zauważy nierówności w sile nut gamy, granej bardzo prędko i równo, równo w tempie. Dobra technika dąży do tego, aby nigdy nie grać wszystkiego w jednym i tym samym tonie, lecz starać

się o piękny rodzaj uderzenia i skończoną umiejętność cieniowania. Przez długi czas pianiści pracowali przeciw naturze, starając się wszystkim palcom nadać jednakową siłę, gdy przeciwnie każdy z nich ma sobie wyznaczoną zupełnie inną rolę. Wielki palec ma największą siłę, ponieważ jest najgrubszy i najswobodniejszy. Po nim przychodzi leżący naprzeciw niego mały palec. Głównem oparciem ręki jest palec średni wspomagany przez wskazujący; czwarty palec jest właściwie najsłabszy. Co się tyczy tego sjamskiego brata trzeciego palca, to wielu pianistów ze wszystkich swych sił stara się o to, aby go uniezależnić. Jest to niemożliwe i niepotrzebne. Są przecież różne rodzaje tonów, jak różne są palce. Dowcip polega na tem, aby tę rozmaitość umieć wykorzystać; oto na czem polega sztuka palcowania. —

Uważam te słowa za najpraktyczniejsze wskazówki, jakie kiedykolwiek mógł dać nauczyciel. Pianiści tysiące godzin marnują na usiłowanie zmuszenia do posłuszeństwa niepodatnych mięśni. Chopin, który samodzielnie do wszystkiego dochodził, zrozumiał, ile czasu i sił traci się niepotrzebnie. Jak najgoręcej polecano jego radę. Miał swój własny pogląd na palcowanie, ale te jego nowostki przerażały purystów. — Niech pan gra, jak pan czuje! — oto było jego hasło przewodnie, przepis poniekąd może niebezpieczny dla początkujących. Uczniowie jego musieli grać w odpowiednim porządku stopniowane koncerty i sonaty Mozarta, Scarlattiego, Dusska, Fielda, Hummla, Beethovena, Mendelssohna, Webera i Hillera, a prócz tego musieli też ćwiczyć na cztery ręce utwory i tańce Schuberta. Liszt nie cieszył się jego szczególnemi względami, w czem niema nic dziwnego, ponieważ on za życia Chopina nie pisał

nic, prócz świetnych parafraz. Muzyka starszego Liszta jest oczywiście zupełnie inna.

Powrócę jeszcze do genjalności Chopina w używaniu pedału i jego umiejętności wywoływania najdelikatniejszych wibracji należących do siebie strun w tonach górnych. Rubinstein mówił:

— Chopin był bardem, rapsodem, duchem i duszą fortepianu. Tragizm, romantyzm, liryzm, bohaterstwo, dramat, fantazja, uduchowienie, słodycz, marzenie, świetność, wielkość, skromność — wszystkie możliwe uczucia zawarte są w jego utworach i wszystkie śpiewa jego instrument.

Chopin umarł zaledwie lat temu pięćdziesiąt. Ale sława jego z łatwością przetrwała te półwieku i nasi prawnukowie będą go z pewnością tak samo gorąco kochali jak my. Sześć liter, składających się na jego nazwisko, występuje jak duch z każdego fortepianu. Chopin i współczesna muzyka fortepianowa, współczesna gra na fortepianie, stanowią jedność na wieki i nie można sobie wyobrazić, aby mogło być inaczej. Chopin był największym interpretatorem Chopina, po nim dopiero szli giganci minionych dni, Liszt, Tausig i Rubinstein.

Nie miał nigdy tak uzdolnionych uczniów jak Liszt, a mimo to wykształcił kilku wybitnych pianistów. Wszyscy oni dotrzymywali wiary lub dotrzymują jej jeszcze — bo stara gwardja umiera, ale się nie poddaje — jego tradycji, choć nikt nie umie powiedzieć, na czem właściwie tradycja Chopina polega. Kiedy ostatni raz słyszałem Antoniego Rubinsteina, grał Chopina niezrównanie. Nigdy nie zapomnę Ballad, dwuch „Polonezów“ Fis-moll i As, Preludjum B-moll, „Wiatru zimowego“ A-moll, obu „Etjud“ C-moll i „Fantazji“ F-moll. Mimo to uczniowie Chopina

w Paryżu, kiedy Rubinstein dawał tam swe koncerty historyczne, uznali się za coś w rodzaju najwyższego trybunału i wzdragali się uznać go jako interpretatora Chopina, twierdząc, że jego uderzenie jest za bogate i za pełne, a ton za wielki. Chopin niezbyt się zachwycał Lisztem, a przecie zadrgał do głębi duszy, kiedy usłyszał, jak jego „Polonez-Eroica" zagrzmiał pod dłonią tego mistrza. Wątpię, czy nienaganny artysta, wzorowy Chopinista, Karol Tausig spodobałby się kompozytorowi. Chopin grał, jak mu kazał chwilowy jego nastrój, ku rozpaczy i zachwytowi swego audytorjum. Rubinstein cudów dokazywał z „Kodą", „Barkarolli" — ach, cóż za arcydzieło! — ale Sir Charles Hallé nazwał to „zręcznem, lecz nie w Chopinowskim stylu". A właśnie Hallé słyszał w lutym 1848 r. Chopina, grającego na swoim ostatnim koncercie oba pasaże „forte" w „Barkarolli" „pianissimo" z wszelkiemi dynamicznemi subtelnościami. Tak właśnie pojął „codę" Rubinstein a jego „pianissimo" było podobne do szeptu. Buelow, mimo że czcił Chopina za jego duchowe właściwości, zanadto walił w fortepian, aby móc z niego wyczarować Chopinowskie wartości poetyckie, a oprócz tego uderzenie miał nie dość piękne. Tylko muzycy rasy słowiańskiej lub madjarskiej są dobrymi Chopinistami. Świadkami Liszt i Rubinstein, namiętny genjusz — a dalej Tausig, który w sobie zjednoczył wszystkie elementy wielkości artystycznej, czarująca i tak prawdziwie kobieca Jessipowa, poetyczny Paderewski, fantastyczny de Pachmann, subtelny Joseffy i fenomenalny Rosenthal.

Fryderyk Franciszek Chopin należał do wielkich pianistów. Grał tak jak komponował: jedynie w swoim rodzaju. Z zapałem stwierdzają to wszyscy współcześni. Jego gamy były perliste, uderzenie pełne,

słodkie, giętkie i śpiewne, jego technika nie znała żadnych trudności: oto co się składało na jego grę fortepianową. Umiał tak uduchowić swój instrument, że wreszcie ton nabierał jakiegoś nieziemskiego zabarwienia, nie mającego nic wspólnego z pierwotną swoją naturą. Jego „pianissimo" było czarującym szeptem, jego „forte" stawało się potężnem przez kontrast, ponieważ stopniowania były niezliczone, a jego dynamika nabierała coraz to innego zabarwienia. Czarowne brzmienie jego gry, przejrzysta harmonja, płynny ton, pedałowanie — wszystko było dziełem genjusza, który przez całe życie nad sobą pracował. Wzruszająca wszechmiłość, wykwitająca z jego uderzenia obdarzała słuchaczy nieprzeczuwaną radością, w której było coś nadnaturalnego. To wszystko wynika ze sprawozdań krytyków, kolegów i przyjaciół. Jego wykonanie musiało mieć siłę hypnotyczną, nastrajając publiczność tak, jak ją właśnie chciał zakląć poeta. Wszystkie odnoszące się do tego punktu anegdoty noszą na sobie stempel nadzwyczajnego, fantastycznego entuzjazmu. Kryształowe perły, rzucone na płomienny, czerwono świecący aksamit, tysiące gier kolorów wirującego w nieskończoność kalejdoskopu, srebrny śpiew dzwonów — oto mały wyciąg z tych entuzjastycznych sprawozdań. Czy to nie Heine nazwał Thalberga królem, Liszta prorokiem, Chopina poetą, Herza adwokatem, Kalkbrennera minstrelem, panią Pleyel Sybillą, a Doehlera — pianistą? Jasność, gładkość i lekkość gry Chopina były właściwie w związku z jego organizmem fizycznym. Jego poetycka melancholja, jego wyniosłość, jego fantastyczny temperament mogły wyrazić więcej niż zmysłową słodycz. Jak wiadomo Chopin miał też zalety, nadające się wyłącznie do salonu; grywał tam nieraz wykwintnie, z świetną

kokieterją. Ale miewał też swe czarne godziny, w których klawjatura stawała się mu zaciasną, a jego ideje strzelały zbyt potężne, aby je można było wyrazić. W takich chwilach wprawiał swych słuchaczy w podziw i przerażenie; zdarzało się to jednak rzadko. Zmienny jego temperament odzwierciadla się w jego wielobarwnych kompozycjach i kapryśnych rytmach. Instrument drżał od tych nowych bajecznych dźwięków, jak w rękach Paganiniego drżały skrzypce. Było to marzenie z baśni, oszałamiający, uwodzący poemat. Nazywano go Arielem, Undyną fortepianu. W jego muzyce było istotnie coś nieuchwytnego, płynnego, mglistego, nadpowietrznego, coś, co się nie poddawało żadnej analizie i oszałamiało nawet najwytrawniejszych krytyków. Nowość jego gry stanowiła jedną z przyczyn, dla których nazywano go „utalentowanym amatorem“ i jeszcze dziś wielu muzyków uważa go za zręcznego wynalazcę fortepianowych pasaży i bogatych figur, zamiast uznać w nim tego, kim istotnie jest, a mianowicie — jednym z najśmielszych harmonistów od czasów Bacha.

Mała, chuda, giętka ręka Chopina o cienkim przegubie umiała z łatwością brać decymy. Dla przekonania się o tem wystarczy przejrzeć jego pierwszą „Etjudę“. Przegub miał nadzwyczaj giętki. Stephan Heller mówi, że bardzo zajmujący był widok rąk Chopina przy pracy, jak one się rozciągały i wyciągały i obejmowały jedną trzecią część klawiatury. Wyglądało to, jak wąż otwierający swą paszczę, aby połknąć zdobycz. Oktawy w „Polonezie“ w As grał „pianissimo“ i z wielką lekkością. Gdzież jest tradycja, kiedy w przeciwieństwie do Chopina słyszymy w tej części „Poloneza“ grzmiące uderzenia Rosenthala? O Karolu Tausigu mówi Weitzman, że — on

romantycznego, sentymentalnego Chopina wyzwolił z jego „Weltschmerzu“ i umiał go pokazać w całej jego kapłańskiej, twórczej sile i w całem bogactwie jego fantazji. — W muzyce Chopina mieści się wielu pianistów i wiele stylów, a wszystkie są poprawne, o ile będą poetyckie i muzykalne, logiczne i indywidualnie prawdziwe. W rozdziale poświęconym mazurkom, będę mówił o jego „rubato“ i spróbuję zdefinjować „żal“ przejmujący jego muzykę i jego grę.

Jak długo Chopin czuł się dobrze, używał fortepianu Pleyela; kiedy zachorował, grał na fortepianie Erarda. Ale zdaje mi się, że to jest wymysł Liszta. Chopin twierdził, że bardzo lubi fortepian Erarda, w rzeczywistości jednak wolał fortepiany Pleyela z ich przyćmionym dźwiękiem. Czegożby mógł dokazać na nowoczesnych fortepianach XX-go wieku!

W pokoju, poświęconym przez firmę Pleyel pamięci artysty, stoi fortepian, na którym Chopin skomponował „Preludja“, „Nokturn“ G-moll, „Marsz Pogrzebowy“, trzy „Etjudy“ niezawarte w zeszycie, „Mazurek“ A-moll, „Tarantellę“, Fantazję w F-moll i „Scherzo“ B-moll. Mówi o tem mosiężna tabliczka umieszczona wewnątrz fortepianu. Fortepian jest jeszcze w dobrym stanie tak co się tyczy tonu, jak i funkcjonowania pedału.

Mikuli utrzymuje, że Chopin w „cantabile“ mógł się zdobyć na „potężny“ ton. Z pewnością miał nadzwyczajną zdolność do tworzenia tonu, nie był to jednak orkiestralny ton naszych dni. I jakżeby to wogóle mogło być, skoro w pierwszej połowie XIX wieku fortepiany francuskie były obliczone na lekkie uderzenie i delikatne brzmienie. Chopin szukał zalet jakościowych, a nie ilościowych. Każdy z jego dziesięciu palców był subtelnie zróżnicowanym głosem,

a wszystkie te głosy mogły czasami szeptać i śpiewać, jak tajemnicza noc księżycowa.

Rubinstein mniema, że w dziełach Chopina pedał jest zawsze fałszywie podany. Zdaje mi się, że żadne wydanie nie może podać właściwego pedałowania, ponieważ tu wchodzi w grę nuta osobista. Poza kilku zasadniczemi regułami używania pedału, nie istnieją żadne pedagogiczne przepisy tajemniczej sztuki cieniowania.

Prawie wszystkie portrety Chopina są do siebie niepodobne. Mamy portret Ary Scheffera, Vigneron'a, szczególnie chwalony przez Mathiasa, medal Bovy'ego, rysunek Duval'a i studjum głowy Kwiatkowskiego. Utrwalić zmienny wyraz twarzy Chopina w portrecie olejnym próbował swym potężnym pendzlem Delacroix, po nim z mniejszem i większem powodzeniem próbowali tego Feliks Barrias, Franciszek Winterhalter i Al. Graefle. Antoni Kolberg malował Chopina podczas jego podróży 1848—9 r., Kleczyński podał reprodukcję tego obrazu. Na cmentarzu Père Lachaise widziałem medaljon Clésingera; jest bardzo średni i bez życia. Kwiatkowski chwycił coś z ducha Chopinowskiego w drzeworycie, znajdującym się w pierwszym tomie biografji Niecksa. Portret Winterhaltera w książce Hadowa ma rysy semickie, zaś portret Graefla działa niesamowicie. To jest Chopin umarły, tylko nos wygląda jak dziób jakiegoś drapieżnego ptaka; jest zanadto zakrzywiony. „Echo Muzyczne" (Warszawa, październik 1899) podaje podobiznę siedemnastoletniego kompozytora. Na reprodukcji widać myślącego i pełnego poezji, ale niełądnego chłopca, z włosami kręcącemi się nad pięknie zarysowanem czołem, z kobiecemi ustami, z wielkim orlim nosem o delikatnie rzeźbionych nozdrzach i z kołnie-

rzem à la Byron dokoła chudej szyi. Naogół zajmujący obraz, a jak rzadko może zadowolić interpretacja Chopina, tak trudno też o jego autentyczny portret.

Ponieważ przychodziło mi niełatwo sprawdzić identyczność Delfiny Potockiej, zwróciłem się w roku 1899 z prośbą o pomoc do Jarosława Zielińskiego, pianisty w Buffalo w Stanie New-York, powagi w sprawach tyczących polskich i rosyjskich muzyków i muzyki słowiańskiej. Oto fakty, które on uprzejmie mi zakomunikował: W roku 1830 trzy piękne damy polskie przybyły do Nizzy z zamiarem przepędzenia tam zimy. Były to córki hrabiego Komara zarządcy dóbr bogatego hr. Potockiego. Wszystkie trzy były bardzo utalentowane, mówiły kilku językami europejskiemi, doskonale rysowały i malowały i bardzo pięknie śpiewały; brakowało im tylko pieniędzy, aby w towarzystwie zająć stanowiska królowych. Ale wkrótce osiągnęły i to wraz z wielkiemi tytułami i nazwiskami. Ich dystyngowane maniery i piękność zjednały im serca trzech szlachciców, należących do największych potentatów swego czasu. Marja wyszła za księcia de Beauvau-Craon, Delfina została hrabiną Potocką, zaś Natalję pojął za małżonkę markiz Medici Spada. Ta ostatnia padła w młodym wieku ofiarą cholery w Rzymie, zaś dwie pozostałe siostry mieszkały w Paryżu, gdzie zasłynęły ze swego przepychu i elegancji. Ich zbytkownie urządzone pałace odwiedzali najwybitniejsi mężowie swego czasu. Przyszedł Chopin i nietylko, że został powitany z uwielbieniem należnym jego genjuszowi, ale także z delikatną, siostrzaną przyjaźnią, która na zawsze została jedną z największych pociech jego życia. Czarującej księżnej Beauvau dedykował swój słynny „Polonez" Fis-moll op. 44, napisany w tym świetnym, pełnym brawury stylu,

jak go wymagają pierwszorzędni artyści. Delfinie Potockiej poświęcił najmilszy ze swoich walców op.64. N. 1, przerobiony przez Joseffy'ego na „Etjudę“ tercjową.

Portret hr. Potockiej w Galerji berlińskiej nie ma nic wspólnego z najwierniejszą przyjaciółką Chopina.

A oto jeszcze jedna anegdota, którą opowiada hr. Tarnowski; odnosi się ona do epizodu z panią Potocką. — Chopin umiał i lubiał bardzo zapomocą tonów charakteryzować poszczególne osoby. Było mianowicie w owych czasach zwyczajem w towarzystwie kreślić t. zw. „portrety“, sztuczka, która dowcipnym ludziom dawała sposobność popisania się swą znajomością ludzi i bystrością obserwacji. Otóż Chopin robił to za pomocą muzyki. Nie mówił, kogo miał na myśli, lecz ilustrował właściwie obecnych z taką jasnością i z tak niezawodnem odczuciem, że słuchacze zawsze mogli odgadnąć, kogo miał na myśli, i musieli podziwiać podobieństwo jego rysunku muzycznego. Z tem zamiłowaniem wiąże się anegdota, rzucająca pewne światło na jego ducha, dowcip i sarkazm.

W czasach największej świetności i wziętości Chopina, w roku 1835, wygrywał on raz swoje portrety w pewnym salonie polskim, w którym jak trzy gwiazdy błyszczały trzy córki domu podówczas w całym blasku piękności i potęgi, których wspomnienie do dziś się przechowało. Po zaimprowizowanych kilku portretach, jedna z tych pań zażądała swojego (p. Delfina Potocka) Chopin, za całą odpowiedź, ściągnął nic nie mówiąc szal z jej ramion, rzucił go na klawiaturę i zaczął grać, dając tym sposobem do zrozumienia dwie rzeczy, naprzód, że charakter świetnej i głośnej królowej mody zna tak dobrze, iż na pamięć, po ciemku, nie patrząc, odmalować go potrafi, powtóre, że ten charakter i ta dusza przykryta jest przyzwyczajeniami, przyborami, dekoracjami eleganckiej światowej damy, jak jego fortepian szalem, i że tak się objawia tylko przez to życie światowe, jak tony fortepianu przebijały się przez symbol elegancji i mody ówczesnej, szal. Chopin dawał swym dziełom tylko ogólne tytuły, jak ballady, „scherza“, etjudy, preludja itp. Jego muzyka brzmi dzięki temu jeszcze lepiej, bo słuchacz nie musi poddawać się jakiemuś ściśle określonemu nastrojowi, a muzyka swobodnie może wywierać na niego właściwy sobie urok, wolna od literackich szczudeł dla pozbawionych fantazji umysłów. Dr. Niecks podaje nam przykłady, jakiego grzechu dopuścił się pewien pomysłowy wydawca na utworach Chopina. Oto „Rondo“ op. 1 nazwał „Adieu à Varsovie“, „Warjacje“ op. 2 stały się „Hommage à Mozart“, „Introdukcja i Polonez“ op. 3 na fortepian i wiolonczelę nazwano „La Gaîté“, „Rondo à la Mazour“ op. 5 zatytułowano — proszę tylko pomyśleć! — „La Posiana“, „Nokturny“ op. 9 „Murmures de la Seine“, „Nokturny“ op. 15 „Les Zéphirs“, „Walca“ op. 18 „Invitation à la Valse“, „Bolero“ op. 19 — to tak nawskroś polskie „Bolero“ — „Souvenir d'Andalousie“, pierwsze „Scherzo“ op. 20 — cóż za fałszywe ujęcie! — „Le Banquet Infernal“, — G-moll „Balladę“ — „Ballada bez słów“, „Nokturny“ op. 27 — „Les Plaintives“, „Scherzo“ N 2 H-moll — które jest wszystkiem lecz nie medytacją — „La Méditation“, „Nokturny“ op. 37 „Les Soupirs“ a „Polonezy“ op. 40 — „Les Favorites“. Nawiasem mówiąc, znajdujący się w tym zeszycie „Polonez“ C-moll ani przedtem ani potem nie zdobył sobie uznania publiczności. „Mazurki“ tytułowano zwykle „Souvenirs de la Pologne“.

W pięćdziesiątą rocznicę śmierci Chopina 17-go października 1899 roku wybito w Warszawie medal z wykonanym artystycznie profilem polskiego kompozytora. Na odwrotnej stronie jest wyobrażona owinięta wawrzynem lira, pod którą znajdują się pierwsze takty „Mazurka“ A-dur. Na otoku znajduje się data urodzenia i śmierci wielkiego kompozytora. Paderewski nosi się z myślą przewiezienia zwłok pianisty z Paryża do Warszawy, wątpię jednak, czy to się da zrobić. Paryż niełatwo zgodzi się na wydanie szczątków pośmiertnych swego wielkiego mistrza.

Akustyczne paralelizmy Chopina nie są tak pełne życia i tak konkretne, jak paralelizmy Wagnera. Nie są też tak teatralne ani bijące w oczy. W każdym razie niepotrzeba zbyt dużo fantazji, aby „bębny i szczęk kopyt trzech zwycięstw“ usłyszeć w „Polonezie Bohaterskim“ lub w „Impromptu“ Fis-dur. Rytmy „Kołysanki“ i „Barkaroli“ są dość suggestyjne; w jego kadencjach istotnie perli się rosa, a w „Etjudzie“ A-moll gwiżdże wiatr zupełnie naturalnie. O „Etjudzie“ A-moll mówił Chopin: — „Proszę sobie wyobrazić małego pastuszka, który schronił się przed nadciągającą burzą do groty. W oddali wyje wiatr, deszcz pada, podczas gdy pasterz wygrywa na swym flecie rzewną melodję.“ — Słowa te cytuje Kleczyński. Tak w następnej „Etjudzie“ F-moll słyszymy szept, podczas gdy w „Walcu“, w „Mazurku“, w „Polonezie“, „Menuecie“, „Bolerze“ w „Szkockim“, „Krakowiaku“ i „Tarantelli“ symbolizm tańca wspaniale występuje w całej swej oryginalności. Dzwony „Marsza Pogrzebowego“, elfowy charakter ostatniej części „Sonaty“ H-moll, pełne wdzięku „Etjuda motyla“ w G op. 25, dźwięk harf Eola w „Etjudzie“ w E op. 10, szczęk

srebrnych podków w „Etjudzie F-dur op. 25, melodja płomieni w „Etjudach“ C-dur l. 7 op. 10, kołowrotek w „Walcu“ w D i wycie cyklonu w chromatycznych nutach podwójnych w „Scherzu“ E-moll — to nie są żadne konstruowane żmudnie naśladownictwa natury, lecz spontaniczne transpozycje prawdziwych, oryginalnych zjawisk przyrody na najidealniejszą muzykę.

Chopina system — o ile to wogóle można nazwać systemem — wynajdywania kadencji „fioritur“ i ornamentów możnaby wytłomaczyć wpływami wschodniemi, Wschodem. H. E. Krehbiel cytuje w swoich „Studien über die Volksmusik“ opis rapsodycznej figury: „alap“, która po wykonaniu „ad libitum“ różnych pasażów, powraca do dawnej melodji i robi to z takim wdziękiem, jak gdyby nigdy się od niej nie odrywała, podczas gdy akompanjament muzyczny wciąż ma to samo tempo. Pasaże te nie są integralnemi częściami melodji, lecz uważa się je za upiększenia, używane stosownie do upodobania śpiewaka, który winien trzymać się normy, przepisującej mu dobieranie tylko tych tonów, jakie są w melodji, i trzymania się ściśle tempa.

Chopin nie założył żadnej szkoły, mimo że pchnął naprzód wszystkie możliwości fortepianu. Tak w grze jak i w kompozycji można iść tylko szerokiemi śladami jego odkryć, ponieważ on miał styl a nie metodę. Liszt, Rubinstein, Mikuli, Zarembski, Nowakowski, Ksawery Szarwenka, Saint-Saëns, Scholtz, Heller, Nicodé, Maurycy Moszkowski, Paderewski, Stojowski, Arenski, Leszetycki, obaj Wieniawscy, dalej cała grupa młodych Rosjan, jak Ljadow, Skriabin i inni — wszyscy byli do pewnego stopnia jego naśladowcami, spadkobiercami jego stylu. Nawet Brahms zdradza wpływy Chopina w swojej „Sonacie“ F-dur i w swem „Scherzo“

E-moll. Bez tego wpływu byłaby wielka część muzyki nowoczesnej nie do pomyślenia.

A mimo to niema szkoły Chopinowskiej w prawdziwem znaczeniu tego słowa. Henselt był tylko Niemcem, który usnąwszy śnił o Chopinie. Połączył on eufonję Thalberga z pewną koncepcją techniczną i figuralną, niby pokrewną Chopinowskiej, ale zarazem tchnącą zgoła teutońską sentymentalnością. Rubinstein nazwał Chopina wcieleniem trzeciego okresu sztuki. W każdym razie Chopin zamknął epokę. Muzyka jego zostałaby z pewnością zepchnięta do roli perfumowanego impresjonizmu, gdyby nie miała tak silnego pulsu rytmicznego i takiego bogactwa form. Ówczesna francuska szkoła fortepianowa, która ostatecznie jest też szkołą naszych dni, zanadto upodobała sobie w zimnej ozdobności, w nieemocjonalnej ornamentyce. Mistrz nie był wolny od pewnej maniery — któryż wielki artysta jej nie ma? — ale wrodzony „hellenizm“ ochronił tak jego jak i Heinego od wszelkiej bezkształtności. Nie jest pejzażystą, jednakże tam, gdzie tego trzeba, umie używać pendzla. Z prawdziwym artyzmem maluje atmosferę i świeżość pogodnego wieczoru, a szczególną łatwość ma w wynajdywaniu sposobów działania na nerwy tam, gdzie chce wyrazić rzeczy nadludzkie. Nie należy zapominać, że za młodych lat Chopina rozpowszechniona była poza byronowska, ubóstwienie okazałości i okropności. Świadczą o tem najlepiej obrazy Ingres'a i Delacroix — a i Richter pisał swą krwią serdeczną, zmięszaną z łzami i blaskiem księżyca. Chopin nie mógł się zupełnie pozbyć grzechów głównych swej generacji. Jako człowiek był trochę „poseur'em“ — np. nosił pukiel po jednej stronie twarzy, mianowicie po tej, którą na estradzie zwrócony był ku publiczności, w czem przecież była odrobina „snobizmu“ — lecz w gruncie rzeczy pogardzał pseudosztuką. Był szczery, a najlepszym dowodem jego siły jest fakt, że cały oparł się czasowi, podczas gdy w otchłani niepamięci przepadło wiele rzeczy Schumanna, i Mendelssohna, i połowa Berlioza. Owoce jego wysiłków w dziedzinie dźwięków znajdujemy w nowoczesnej szkole wirtuozów fortepianowych, kompozytorów operowych i symfoników. Nie wiem, czy Chopin przyczynił się do rozwoju i udoskonalenia nowych gam euharmonicznych, tak zwanych „gam homotonicznych“. Tym skalom wróży M. A. Bertha największy wpływ na przyszłość muzyki, a mianowicie pisze o nich, co następuje:

— „Melodja porusza się z lekkim wdziękiem po wąskich stopniach gam euharmonicznych; to oświetlona przez mgłę magicznym blaskiem nieba wieczornego przekracza granice tonacji durowej i molowej, to znów wydobywa się z łona ziemi, jak śpiew grobowy. W wolnem lub szybkiem tempie przybiera wyraz brzemiennej w przeznaczenia niemożliwości, ponieważ prawa matematyczne poprzedziły ją, a zawsze owiewa ją atmosfera pełna dumnej sztywności. W smutku zarówno jak w namiętności zachowuje refleksyjne linje prymitywnej pierwotności, właściwej gamie homotonicznej mimo jej sztucznego składu“. Ale wszystko to da się urzeczywistnić dopiero wówczas, kiedy nasza płaska klawjatura zostanie zamieniona przez skomplikowaną wielostopniową klawjaturę systemu Janko, kiedy orjentalna „Grootis“ Krehbiel'a wejdzie w użycie i zostanie przyjęty wynalazek Apthorpfa, polegający na tem, aby wogóle w grze na fortepianie nie używać ani klucza wiolinowego, ani tonacji, ani tempa. Wówczas, być

może, pojawi się nowy Chopin — w co zresztą bardzo wątpię.

Trzeba pamiętać, że Chopin, mimo swego indywidualnego traktowania fortepianu pod wpływem Sontag i Paganiniego naśladował na fortepianie tak głos ludzki, jak i dźwięk skrzypiec. Ludzki jest jego liryzm, zaś „portamento", „staccata", „kadencje" „tryle" i nieopisanie delikatne figury dźwiękowe — czy to nie skrzypce? Wagner powiedział raz do Dannreuthera — patrz Fincka „Wagner und seine Werke" — że „Mozarta muzyka i Mozarta orkiestra tworzą najdoskonalszy związek; tak samo doskonała równowaga jest w chórze i kontrapunkcie Palestriny i podobne pokrewieństwa znajduję pomiędzy Chopina grą na fortepianie, a jego „Preludjami" i „Etjudami". Nic mnie nie obchodzi Chopin modnych dam, bo w tym Chopinie tkwi za dużo salonu paryskiego, dał on nam jednak wiele rzeczy, stojących znacznie wyżej od salonu". — Ta ocena nie jest wolna od pewnego łaskawego zniżania się, ale przypomnijmy sobie tutaj Chopina ciche lekceważenie Schumanna. John F. Runciman, krytyk angielski, twierdzi, że „Chopin myślał tylko kategorjami fortepianowemi i na klawjaturze." Gdybyśmy tedy usłyszeli orkiestrę Chopina lub grę na fortepianie Wagnera, poznalibyśmy z łatwością, że żaden z nich w tym wypadku nie mówił swym macierzystym językiem, językiem dla którego stworzyła go przyroda. W rozdziale „Chopin i chorzy" Runciman występuje jako subtelny psycholog:

— Spadkobiercy ciężkich cierpień fizycznych, ludzie niezdolni nieraz do życia, obdarzyli stulecie nasze przecudowną muzyką. Najprzedziwniejszy z nich był Schubert, ale Chopin stoi bardzo blisko niego... Napisał on mniej, znacznie mniej niż Schubert, ale,

jeśli nawet co do ilości pozostał za nim w tyle, to jego doskonałość zasługuje na podziw. Może być czasem gorączkowy, pełen smutku, upiorny, pogodny lub rozpromieniony, ani jedna jego fraza nie jest mniej gładka od drugiej, lecz wszystkie są do ostatecznej możliwości wypolerowane i oszlifowane. Jedyna w swoim rodzaju jest ta muzyka, mimo to jednak chora, trująca.

— Liszta ocena technicznego znaczenia dzieł Chopina jest dość umiarkowana — pisze W. J. Henderson — Chopin zamknął sztukę używania pedału w system i pokazał nam, jak przy użyciu pedałów można wywoływać najrozmaitsze zabarwienia, niezbędne w wykonaniu jego utworów. Harmoniczny schemat najprostszej kompozycji Chopina jest cudem oryginalności i muzycznego wdzięku i ośmielam się twierdzić, że jego traktowanie szybkich nut bardzo przyczyniło się do pokazania późniejszym kompozytorom, jak można uzyskać w obecnej muzyce orkiestralnej wiecznie ruchomą, a nieustająca jedność harmonji. —

Henryk Pudor w swych artykułach o muzyce niemieckiej niezbyt zachwyca się Chopinem. W jego oczach nawet Wagner jest już dekadentem, samotnikiem, epigonem, a nie progonem. Lica jego są blade i wpadłe — zaś naród niemiecki lica ma pełne i czerwone. Tak samo dekadentem jest dla niego Liszt, Węgier, a wiadomo, że Węgrzy są narodem wymierającym, zupełnie zdezorganizowanym, narodem, który sam siebie przeżył. Niemniej dekadentem jest dla niego, Pudora i Chopin, którego postać widzimy w samem tylko ciele, jakby bez kości, ten chorobliwy, zniewieściały, zbabiały, bezsilny, chorowity, wybladły karmelkowo-słodki Polak. — Przypominałoby to Nietz-

schego, gdyby nie to, że Nietzsche pysznił się swem polskiem pochodzeniem. Posłuchajmyż teraz fatalistycznego Polaka, Przybyszewskiego: — Na początku była chuć, niczego nie było poza nią, wszystko w niej. Chuć wyłoniła ducha, który zrodził duszę. Vance Thompson, który pierwszy przełożył na język angielski tę „Totenmesse", pisał: — Olbrzymiemi, kosmicznemi symbolami Przybyszewski maluje wielkie obrazy, zdobiąc namiętnemi i mistycznemi słowami modlitwy, i pokazuje nam dziwną walkę rozkwitającej duszy z płcią, walkę, od której duch pragnąłby wybawienia. — Arno Holz parodjuje Przybyszewskiego w następujący sposób: — W duszy naszej brzęczą i śpiewają dziwną swą pieśń zwycięskie bakterje. W żyłach naszych za mało jest białych ciałek krwi. W huczącem pudle rezonansowem naszej świadomości słyszymy echo straszliwej symfonji ciała. W Chopinie staje się ona objektywną i tylko on, ten współczesny pra-człowiek, wysyła duchy nasze na zielone łąki, tylko on myśli w nadeuropejskich wymiarach. On jedyny odbudowuje zburzone Jeruzalem dusz naszych. — Te komiczne bredzenia wskazują, do jakich wypaczeń można dojść przy tego rodzaju morderczych badaniach psychologicznych.

Byłoby pożądanem raz dobrze przyjrzeć się słowu „dekadent" i jego chorobliwym kombinacjom. W krytyce rozpanoszyła się moda przypisywania zbyt wielkiego znaczenia fizycznym i moralnym słabościom artysty. Wynalazł tę metodę Lombroso, Nordau doprowadził ją do logicznego absurdu, a mimo to niema w niej nic nowego. Już Hazlitt skarżył się na to, że głupcy nazywają genjusza warjatem. Newman pisze w swem dziele o Wagnerze, że „sztuka wogóle, a muzyka w szczególności" po-

winna być potępiona nietylko jako oznaka zwyrodnienia albo nienormalności. Wiadomo, że kilka najwspanialszych dzieł sztuki i literatury zawdzięcza swe istnienie ludziom, którzy nie mogą uchodzić za normalnych. U Flauberta, Maupassanta, Dostojewskiego, Poëgo i w. i. organizm był mniej lub więcej zaatakowany, a jednak dzieła ich nie są pozbawione tego boskiego piętna, które nawet utworom ludzi nienormalnych nadaje artystyczną wartość wieczności". Newman mógł na tej liście umieścić jeszcze inne nazwiska, np. Michała Anioła, Beethovena i Swinburne'a. Czy był gdzie, kiedy wielki genjusz, któregoby filister uważał za człowieka normalnego? Musimy na to odpowiedzieć przecząco. Ten odwieczny wróg genjuszu zmienił tylko metodę walki, teraz już nie uważa się genjusza zaraz za szaleńca, lecz nazywa się go nienormalnym i lituje się nad nieszczęśliwym, nieraz nie bez racji, współczując z jego moralną i fizyczną degeneracją, choć na wartość jego talentu to nie wpływa. Philipp-Hale zupełnie słusznie zadaje pytanie: — Dlaczego tak się bronimy przeciw temu, aby nas nie nazywano dekadentami? Cóż zależy na nazwie?

Havelock Ellis mówi w swem mistrzowskiem studjum o Jorisie Karolu Huysmansie o tem, tak często źle zrozumianem, zjawisku w sztuce, zwanem „dekadentyzmem". — Z technicznego stanowiska można mówić o stylu dekadenckim tylko odnośnie do stylu klasycznego, ponieważ w rzeczywistości nie jest on niczem innem jak tylko udoskonaleniem stylu klasycznego, dalszą specjalizacją; jednorodność Spencerowska została tu zróżniczkowaną. Pierwszy styl jest piękny ponieważ szczegóły podporządkowują się całości, zaś drugi styl jest znów piękny dlatego, że

całość rozpływa się w szczegółach. — Poczem na podstawie historji literatury dowodzi, iż Tomasz Browne, Emerson, Pater Carley, Poë, Hawthorne i Whitman są dekadentami — nie w głębokiem znaczeniu tego słowa, lecz ponieważ — dla dobra szczegółów rozkładają całość na fragmenty. — Cytuje Nietzschego, aby dowieść, że w czasach upadku, jakie można zauważyć w ewolucji społeczeństwa, zbyt łatwo przeoczamy fakt, iż energja, która w czasach prymitywniejszych cechowała ruchy narodu jako całości, staje się naraz udziałem kilku zaledwie indywidualności i że ta nadludzka wielkość indywiduum w rzeczywistości wymaga znacznie większego natężenia energji. — Havelock Ellis mówi dalej: — Każda sztuka jest wejściem po zboczu i spadkiem w łańcuchu wzgórz rytmicznej krzywizny między dwiema krańcowościami: klasycyzmem i dekadencją. Dekadencja podsuwa nam na myśl upadek i zniszczenie, ale kiedy schodzimy z wierzchołka prawdziwego wzgórza, nie dopatrujemy się w tem nic gorszego, jak kiedyśmy szli pod górę... Klasyczna architektura rzymska staje się zupełnie dekadencką. Katedra św. Marka jest wobec tego typowym przykładem dekadencji artystycznej. Musimy zgodzić się na to, że dekadencja jest pojęciem z zakresu estetyki, a nie etyki. Potęga słowa jest wielka, nie powinna nas jednak oszałamiać. Nie jesteśmy powołani do wyrażania naszego moralnego oburzenia z powodu istnienia klucza basowego. Chętnie poleciłbym cały ten rozdział Lombrosowi, Maksowi Nordauowi i Henrykowi Pudorowi, którzy mogliby się przedewszystkiem nauczyć, że „wszelkie pomieszanie substancyj intellektualnych jest niedorzecznem".

Z bardzo głębokiem wmyśleniem się w sytuację i w artystę ocenia Chopina Oskar Bie:

— Chopin jest poetą. Jest złym zwyczajem, że tego poetę daje się do ręki młodzieży. Wyjąwszy jego „Koncerty" i „Polonezy" nikt mniej nie nadaje się na lekturę dla młodzieży, jak właśnie Chopin. Ponieważ na umyśle młodym jego subtelności muszą sprawiać wrażenie pewnej „perwersji", skutkiem tego utarło się przekonanie, że Chopin jest chory. Człowiek dorosły, umiejący grać Chopina, którego muzyka tam się zaczyna, gdzie inna się kończy, którego dźwięki są wyrazem najwyższego mistrzostwa w mowie i w muzyce, z pewnością nie znajdzie w nim nic chorobliwego. Jako Polak uderza Chopin w struny żałosne, których zdrowy normalny człowiek nie ma tak dużo na zawołanie. Dlaczegoż jednak Polak miałby mieć mniej racji od Niemca? Wiemy, że kwiat kultury owiany jest pierwszemi podmuchami rozkładu; bo dopiero kiedy dojrzałość chyli się ku rozkładowi, można mówić o dojrzałości. Oczywiście, że dzieci o tem nie wiedzą. Ale Chopin był zbyt dystyngowany, aby chcieć światu wygrywać swe choroby, zaś wielkość jego polega na tem, że stoi między niedojrzałością a rozkładem. Jego wielkością jest jego arystokratyzm. Oto widzimy go jak stoi między muzykami w nienagannym garniturze, szlachcic od stóp do głów. W muzyce jego znalazły swój kształt najwznioślejsze uczucia, nad których wysubtelnieniem pracowały całe pokolenia, ostatnie rzeczy w naszej duszy, których przeczucie owiewa tajemnica Sądu Ostatecznego.

W dalszym ciągu książki spróbuję — a piszę te słowa z gestem skazańca — w pewnego rodzaju „Variorum" Chopina, zanalizować wybitne techniczne i estetyczne właściwości jego muzyki. Oddać ją w prozie, obrazy, które kompozycje jego budzą

w duszy, przełożyć na jakikolwiek język jest rzeczą niemożliwą, choćby się używało nie wiadomo jak poetyckich określeń. Wbrew własnemu przekonaniu jestem zmuszony do posługiwania się terminologją z zakresu innych sztuk. Trzeba w tym celu przypomnieć sobie tylko odbierające wszelką odwagę „dictum“ W. F. Apthorpfa z jego książki p. t. „Przy tej sposobności“. — Czarująca fantasmagorja obrazów i wydarzeń, którą — jak się nam wydaje — widzimy na wzburzonem morzu muzyki, nie jest w rzeczywistości niczem innem, jak tylko złudnym mirażem, widzialnym wyłącznie pod kątem widzenia naszych oczu, a nie będącym nigdy istotnym jej podkładem i nie mogącym nigdy wyrazić ani jej istoty, ani jej cech charakterystycznych. To, co widzimy, jest czemś, co w półświadomości sami wymarzyliśmy z muzyki, nie czemś, co istotnie w muzyce — było.

Mimo to pełna odcieni wymowa duszy Chopina ma dla nas swoje znaczenie. Brutalność, realizm i niemożliwość panują dziś w muzyce, doskonałość formy popada w zaniedbanie, a muzyka programowa zepchnęła sztukę do roli anegdoty. Chopin nie jest kaznodzieją i nie maluje, ale jego sztuka jest i dekoracyjna i dramatyczna, mimo że przebywa na wyżynach ideału. Tylko w swych polskich utworach dotyka ziemi i ziemskich nastrojów, pozatem jego muzyka jest czystym zachwytem estetycznym, artystycznem przemienieniem, wolnem od wszelkich etycznych lub teatralnych posłannictw. Jest to poezja zamieniona w dźwięk, dusza mówiąca dźwiękami. Co mogę tu tylko słabo zaznaczyć, to to, jak chwyta mnie za serce ta muzyka o rozkwitających płatkach płonącej róży, z kielichem opalonym na szary popiół. Wszelkie analogje i porównania z Poëm, Verlaine'm,

Shelley'em, Keatsem, Heinem i Mickiewiczem to tylko słupy sygnałowe dla krytyki, bo Chopin jest niezrównany i nieporównany. Jest jedyny. — Nasz interwał jest krótki! — wzdycha Walter Pater. Niewielu z nas umie go rozumnie wykorzystać i niewielu rozumie jego szerokie rytmy i wyzywające barwy. Wielu przeżywa go rozpustnie i trywialnie, większość w znudzonej, gderliwej rezygnacji: Chopin, nowy Chopin, jest wrogiem nudy i ducha przeczenia; w jego pięknej żałobie duchowej, w jego słodkim smętku życia możemy zawsze znaleźć bogate nieosobiste użycie i wybawienie.

ROZDZIAŁ PIĄTY.

POETA I PSYCHOLOG.

1.

Muzyka jest systemem mistycznej, zmysłowej matematyki. Dźwięczące zwierciadło słuchowe, wyrażenie ruchu zwraca się ona swą formą ku naszemu intelektowi, a jej duchowa treść działa na nasze uczucia. Znakomity psycholog Ribot nie waha się, porównując muzykę z innemi sztukami, przyznać jej największą siłę uczucia. Muzyka działa jak oparzelina, jak upał, zimno lub też delikatne dotknięcie i przeważnie jest w związku z naszym stanem psychologicznym.

Stąd muzyka najbardziej ze wszystkich sztuk nieokreślona, jeśli idzie o wyrażenie rzeczy konkretnych — najłatwiej i najpewniej trafia do uczucia. — Jest ona, jak twierdzi Wagner, objawioną tęsknotą, tęsknotą, przybierającą fantastyczne formy i interpretowaną przez każdą duszę stosownie do jej indywidualnych właściwości. Muzyka i piękno to synonimy; jej forma i treść są nierozdzielne. Havelock Ellis nie jest jedynym estetykiem, głoszącym związek muzyki z płcią. Żadna inna sztuka nie odsłania przed nami tylu starych zapomnianych tajemnic, dotyczących nas samych. Muzyka tkwi swemi korzeniami w najpotężniejszym ze wszystkich instynktów, w prymitywnych tradycjach rasy i płci, istniejących przed powstaniem człowieka... Piękność jest dziecięciem miłości.

W następującym sonecie skrystalizował Dante Gabryel Rossetti prawie nieuchwytne wrażenia, jakie budzi w nas muzyka, uczucie, że oto w sennej przeszłości odbyliśmy „Drogę Niewypowiedzianego“:

Czy roztocz mórz, czy niebios to błękity,
Czy życie mi tamuje w piersi dech,
Czy wiary, w tajne moce, wielki grzech,
W przepastną ciągną głąb, bym legł na proch rozbity?

Czy życie to, czy śmierć, co moją falą miota
O twardy, skalny brzeg, co z szału dumnie drwi?
Powiedzcież, ach powiedzcie wreszcie mi
Nim wszystko stoczy się gdzieś w czarne śmierci wrota.

Któż zna tę perć, którędym szedł na wyże,
Gdzie tchnienie ogniem jest, mgła snopem jasnych skier,
Któż wie co znój gdy, mdleją stopy chyże?

Lecz wicher mnie znalazł tu idący z słońca sfer!
Więc czyliż dziw, że dziś gdy coś zobaczą,
To płynie fala łez i topi myśl rozpaczą...?

Dante Gabrjel Rossetti.

(tłom. F. Mirandola).

Z tej „błękitnej psychologji“ muzyka czerpie swą siłę. Przedziera się ona przez tkanki naszego ciała, mierząc prosto w duszę.

Dwuch ludzi opanowało muzykalne uczucie w drugiej połowie XIX w.: Ryszard Wagner i Fryderyk Franciszek Chopin. Muzyka Chopina jest jednym z najbardziej zachwycających czynów, jakie kiedykolwiek ta sztuka dokonała. Wagner i Chopin, „makrokosmos“ i „mikrokosmos“! Wagner doszedł do największej nieosobowej syntezy przez uchwycenie osobowych wpływów, rządzących naszem życiem — woła Havelock Ellis. Chopin młody człowiek wątłej

budowy, który w szalonej grze na fortepianie daje swą duszę, duszę swego narodu i swojej epoki, jest najbardziej indywidualnym poetą dźwięków, o jakim kiedykolwiek mogliśmy marzyć. Wagner i Chopin mają w swej muzyce element podniecający, dzikszy, intensywniejszy i ognistszy od wszystkiego, co do tej sztuki wnieśli inni kompozytorowie. Dla nich nie istnieje ten buddystyczny chaos, w którym formy tworzą się i rozpływają powoli, ich tempo duchowe jest jak niszczący ogień. Stuleciu swemu nadali głos i kształt, a my słuchamy ich uważnie i słyszymy te prorocze głosy, wołające tak kusząco słodko, tak uroczyście i błagalnie. W doborze form więcej sięgający do głębi stylu i struktury, jest Chopin naiwniejszy i oryginalniejszy od Wagnera, ponieważ jego mniej sztuczne naczynie łatwiej wypełnić niż ogromne, puste ramy sceny. Mimo, że we wszystkiem zresztą się różnią, do celu ostatecznego dochodzą obaj dzięki intensywności swej koncepcji i swego życia, przyczem genjusz melodyczny Chopina był większy, zaś harmoniczny równy genjuszowi Wagnera. Stworzył więcej tematów od niego i jak pisał Rubinstein — był jednym z ostatnich oryginalnych kompozytorów; tylko scena nie była jego areną. Scenę swej duszy przenosił nad powiewne ramy dramatu muzycznego. Jego wewnętrznym dramatem była wieczna walka ducha z materją. Przepuszczał muzykę przez swój temperament, skutkiem czego czasem staje się ona tak nieważka i bezcielesna, że nasuwa nam na myśl czwarty wymiar w sztuce; zapomina się o przestrzeni. U Chopina niema jak u Beethovena, uczucia nieskończoności duchowej, tego czegoś olbrzymiego a wzniosłego. Znajdujemy u niego patos oddalenia psychicznego, ale jest to

istotnie patos. Jego dusza była gwiazdą i mieszkała na wysokościach — choć może nie w sensie Miltona lub Wordswortha. Myśl jego owiewa czasami wiotkość, przypominająca Shelleya, i z wdzięków tworzy nowe wdzięki. Urok późnej jesieni, niewymowna kadencja żalu, tęsknota za umarłą miłością.— oto jego muzyka. Jak John Keats widzi on czasami:

zaczarowany krąg okien, patrzący na fale
jeziora dzikich wód w dalekiej ziemi cudów.

Chopin, „psycholog o subtelnej duszy", stoi znacznie bliżej Keats'a, niż Shelley'a. Jako artysta jest większy, niż jako myśliciel. Jego filozofja, podobnie jak u Keats'a, poświęcona jest pięknu, a kiedy Chopin stoi nad brzegiem rzeki, zasłuchany w cichy śpiew trzcin nadwodnych, oczy jego błądzą wśród świecących gwiazd. Jest on nadzwyczaj wrażliwym instrumentem przyrody i drga wraz z nią tym samym rytmem, tą samą barwą i radością tak, że nikt mu w tem dorównać nie może. Jego radość, pomięszana z melancholją, nigdy nie jest weselem mocnego człowieka, wiedzącego o sile swych mięśni. Ale tkliwość jego jest zawsze wzmacniająca i pokrzepiająca, a nawet jego krzyk ma zawsze attycki umiar. Jak Alfred de Vigny mieszkał Chopin w „wieży z kości słoniowej", której okna wychodziły na zachód. Nie było dla niego wschodu słońca! Zato jakież przedziwne księżyce on odkrył, jakie widział zachody słońca i jak mu lśniły obłoki! Jego dźwięki rzucają wielkie, pełne cienie. Są to łańcuchy rozkwitłych róż, iskrzące rosą piękności. Farby pompejańskie w porównaniu z niemi stają się nikłe i blade. Chopin otwiera przed nami cały świat półtonów i pokazuje nam wyzłacane słońcem zielone oazy, lub w srebrnym cieniu śpiewa pieśń chromatycznej ekstazy, to znowu

zjawiają się „olbrzymie fragmenty, dźwięczące jak gdyby grad lecący na ziemię ktoś rzucał z powrotem znów w niebo", odzywają się barwy dźwiękowe, brzmiące czarno w czarnem. Chopin był kolorystycznym genjuszem fortepianu. Jego oko chwytało odcienie tak delikatne i subtelne, że tylko on mógł je dostrzec. Umie on tkać harmonje tak widmowe, jak tęcza w zalanem blaskiem księżycowem królestwie czarów. I księżycowe w swej wibracji są też niektóre jego melodje — dziwne, w nieskończoność lecące promienie z obcego świata.

Język jego jest zawsze dynamiczny, a czasami staje on przed nami, jak gdyby wyszedł z grobu Gogi, sardonicznym palcem pisząc słowo „Nada" na piasku. Ale ten duch przeczenia nie charakteryzuje trwale jego wewnętrznej istoty. Sieć utkaną z dźwięków zarzuca Chopin na dusze ludzkie; upadający pod nadmiarem trosk i cierpienia, przeprawia się on na drugi brzeg „słonego, dziwnego morza" łez, a wkrótce potem podziwiamy miraże bajecznego kraju, gdzie śmierć jest martwa, a miłość panuje niepodzielnie.

2.

Według dowcipnego wyrażenia Heinego, każda epoka jest sfinksem, który ginie w otchłani, jak tylko odgadnięto jego zagadkę. Urodzony w pierwszym zgiełku rewolucji romantycznej, rewolucji wywołanej raczej przez intensywność uczucia, niż przez potęgę idei, Chopin nie był bynajmniej buntownikiem sztuki. Nikt nie może nawet powiedzieć, kiedy w jego duszy rozpoczęło się jakieś kiełkowanie. Już w młodocianych utworach odkrywamy korzenie i zarysy konstrukcyjne Hummla i Fielda. Jego dojrzewanie odbywało się

nieświadomie, niewstrzymanie szybko i wypuściło dziwne pędy; w fortepianie, instrumencie dwuwymiarowym, Chopin odkrył trzeci wymiar, skutkiem czego jego muzyka zaczęła się pogłębiać i nabierać dziwnego zabarwienia. Nigdy jeszcze klawjatura nie śpiewała tak, jak pod tem czarodziejskiem dotknięciem. On jedyny wynalazł formułę wyzwolenia fortepianu ze wszystkich krępujących go pęt. On wycisnął na nim nową apokaliptyczną pieczęć melodji i harmonji. Dźwięczne ozdoby, przepyszne stubarwne arabeski, strofy liryczne, bojowe „szmaragdowe rezonansy", łkanie fontanny, jak je dobrze rozumiał Verlaine, ten Chopin rynsztoków, zamarzłe łzy, perły świecące księżycowym blaskiem, to wszystko dzwoniło w jego muzyce i Europa doznała nowego dreszczu zachwytu.

Brak zupełny wartości literackich. Chopin umie prorokować, ale jego głos nigdy nie rozpłomieni się do siły współdźwięku z tonami siódmego nieba. Jeśli z nim porównamy Brahmsa, z jego namiętną skłonnością do tańca, to w tym drugim ujrzymy Lao-Tse'go muzyki, wielkie dziecko, które przyszło na świat z siwemi włosami i zachowało do śmierci łagodny dziecięcy uśmiech. Chopin uśmiecha się rzadko, a choć w jego muzyce jest dużo prawdziwej młodości, nie zdobywa się on nigdy na fantastyczne obrazy jakiegoś szalonego młodocianego romansu. Jego namiętność już dojrzała, opanowana i nigdy jej nie brak właściwego wyrażenia. Z jakiemiż niesłychanemi odcieniami umie on malować namiętności. Wieńczy je orchideami, wielkiemi białemi tuberozami, ale — biegły we wszystkich sztukach czarodziej — nigdy wśród tych ozdób nie zapomima o czarnym, tragicznym motywie. Kiedy dojrzał i nabrał sił, porzucił wdzięczne girlandy, jego linja stała się prostszą, poważniejszą,

jego rysunek nabrał charateru gotyckiego. Bóstwem jego stał się Bach i w dźwięcznej tkaninie swych upajających harmonij śpiewa historję swej duszy, opętanej szaleństwem prawieków, duszy, uwodzonej przez piękno na uroczyska, gdzie przy dźwiękach nieziemskiej muzyki odbywają się tajemnicze obrzędy. Jak Maurycy de Gûerin, dążył Chopin wciąż do rozwiązania zagadki piękna, z dziką namiętnością pytając stawiającego mu opór sfinksa:

— Gdzież stoczyłeś kamień, który tę prawdę kryje, na który brzeg ocenów stoczyłeś go, o Makazeusie.

Dla romantyków było jego imię dźwiękiem dzwonu, a on mimo to pozostał im obcy, nawet kiedy się zbliżali do niego z całą życzliwością. Klasyk nie jest niczem innem, jak tylko trupem romantyka — rzekł raz pewien bystry krytyk. Chopin był klasykiem, niewiedząc o tem. Co dla starych form tanecznych zrobił Bach, to zrobił Chopin dla tańców swego kraju. Wraz z Heinem kierował duchem rewolucji, ale nuty jego wzburzenia zamknięte są w ramy piękna. Barwna „lekka, wieczna ucieczka" z formy, wyprowadziła w pole jego krytyków, tak Schumanna jak i innych. Schumann był podobnie jak Flaubert, ostatnim idealistą i pierwszym realistą. Nowość formy Chopina, linja jego kontrapunktu wprowadziła w błąd sędziów, którzy jako brak wytykali mu to, co właśnie stanowiło jego bogactwo. Schumanna muzyka wiele traci skutkiem wadliwej formy, zaś tak Wagner jak i Chopin będą żyli wiecznie, ponieważ posiadają genjusz formy.

Do Chopina można zastosować słowa Sar Merodach Peladan'a:

— Kiedy twa ręka napisze doskonałe zdanie, aniołowie zstępują z niebios, aby się niem cieszyć, jak własnem odbiciem w zwierciadle.

Chopin napisał wiele doskonałych strof; jest lirykiem bez skazy i zmazy, Swinburne'm, mistrzem ognistych a przeróżnych rytmów, bardem, śpiewającym swe pieśni przed wschodem słońca, dla którego nieznośnem brzemieniem jest wszystko cielesne, a który mówi o żądle pożądania i układa wielkie ballady, pełne płomiennego pragnienia wolności. Jego muzyka jest według Thoreau „dumną, słodką satyrą na niskość naszego życia". Nie miał zmysłów dla epiki, jego genjusz był zanadto skoncentrowany, a chociaż mógł być dziki i dramatyczny, niedostępny mu był ukryty majestat białego wiersza. Zapładniały go zawsze idee muzyczne, zaś ich intensywność równa się ich krótkości. Należy pamiętać, że u Chopina formę warunkowała idea. Posługiwał się polskiemi figurami tanecznemi dlatego, że one symbolizowały jego burzliwe życie wewnętrzne; przenicowywał je, idealizował, dążąc do znacznie obszerniejszej frazeologji i ściślejszej architektury w swych „Scherzach" i „Balladach" — ale te okresy są namiętne, a nie filozoficzne.

Wszyscy artyści są do pewnego stopnia androgyniczni; nieraz u Chopina przeważa rys kobiecy, nie trzeba jednak zapominać, że ta właściwość jest wybitną oznaką lirycznego genjusza męskiego, bo, kiedy on kokietuje, czyni pełne wdzięku zwierzenia, lub w śpiewnych, lirycznych dźwiękach narzeka na los — z poza jego pleców wysuwa się cień matki, kapryśnej, pięknej, despotycznej Polki. Zato kiedy dusza się zerwie, kiedy on drżącemi nozdrzami zwęszy Rosję — dym i płomień jego „Polonezów" i męki Tan-

tala w jego „Mazurkach“ świadczą, że to silna buntownicza dusza mężczyzny. A często mamy do czynienia tylko z duchową maskaradą. Łatwo dostrzega się melancholijny cień i dawny subjektywny Chopin znów melodyjnie wzdycha i narzeka.

Że on mógł się odważyć na loty najwyższe, to widzimy z jego „Sonety“ B-moll, z jego „Scherz“, „Ballad“ a przedewszystkiem z „Fantazji“ F-moll. W tem wielkiem dziele wynalazczość techniczna dotrzymuje kroku natchnieniu. Obie zlewają się w jedną całość. W lśniącym marmurze nie znajdujemy najmniejszej skazy, najmniejszej luki w łańcuchu myśli. Jeśli Chopin już u wrót śmierci mógł wznieść taki gród marzeń, czegóż nie byłby dokonał, gdyby był zdrów? Z jego cierpień tryskała moc i słodycz, którą można porównać z miodem z lwiej paszczęki. W ostatnich dziesięciu latach swego życia dziwnie olbrzymiał, przypominając nam Keatsa, Shelleya, Mozarta, Schuberta i te wszystkie seraficzne postacie artystów, którzy zawcześnie zeszli z tego świata. Jego ognisty duch rozpłomieniał się i gasł w burzliwych niespodziankach życia, pełnego zawodów. Aż do ziemi chyląc się po pociechę, słyszał echo komedji kosmicznej, rozumiał dolatujący doń z oddali śmiech wzgórz, skargę morza i pomruk wilgotnych głębi. Te objawienia łączyły się u niego z baśniami o czarnych chmurach i gwiaździstem niebie, o szepcie dziwnych, niewidzianych istot i ich tańcach w pawiowych zmierzchach; to wszystko przeniósł Chopin na klawisze z kości słoniowej i świat stał się bogatszy o jednego poetę więcej. Bo Chopin jest nie tylko poetą fortepianu, jest też poetą muzyki, najbardziej poetyckim ze wszystkich kompozytorów. W porównaniu z nim, Bach wydaje się autorem mieszczańskiej, polifonicznej prozy, Beethoven staje

się aurologiem, mistrzem huczących burz, Mozart tkaczem, tkającym różnobarwne kobierce, zaś Schumann boskim jąkałą. Ze wszystkich kompozytorów jeden jedyny Schubert dorównuje mu w swej lirycznej rozrzutności. Obaj byli mistrzami melodji, tylko że Chopin był dokładniejszym w robocie i większym. Wyciągnąwszy temat z żaru swej kuźni, ubijał go młotem, a potem szlifował i polerował, póki nie zaczął świecić. Wiedział dobrze, że ręki kowala trzeba, aby wykończyć jego „łkające Iliady“, i rozumiał, że najtrudniejszą dla genjusza rzeczą jest zachować dla siebie swój boski dar. Ze wszystkich natur, dostępnych pesymizmowi, samoubóstwieniu, samoprzecenieniu próżności, artyście zagraża największe niebezpieczeństwo, że jego praca go znudzi. Nie łatwo jest znajdować się wciąż w ognisku, wciąż nowym ogniem wybuchać, wciąż się na nowo rozpalać. Chopin wiedział o tem i pracował nad swojem „ja“. Wiedział też, że miłość piękna dla piękna jest zwodnicza i może nawet sprowadzić na drogę szaleństwa. Dlatego wkopał swą sztukę w twardy grunt, zasadził ją na polskiej ziemi i dziś dopiero wówczas możnaby przewidywać upadek tej sztuki, gdyby nadszedł dzień, w którymby nowy system estetyczny wyparł starą, to jest — kiedy na świecie zapanuje brzydota i melodja stanie się sługą wiedzy. Do tego strasznego, niepożądanego dnia muzyka Chopina trzymać będzie w swych pętach nasze dusze, i będzie je urabiała na dźwięki, a dźwięki ciałem stawać się będą.

3.

Chopin jest otwartą bramą muzyki. Był poetą, a dając wibrujący wyraz rzeczywistości, był jeszcze

czemś więcej — był pionierem. A był nim dlatego, że ugiąwszy się w młodości przed tyranją gamy djatonicznej, spożywał zakazane owoce gamy chromatycznej. Dziwna rzecz, że muzycy patrzą na Chopina jak na poetę, a nie jak na zawodowego muzyka. Będą się nad nim unosili jako nad wirtuozem, jeśli jednak nazwiemy Chopina twórczym, teoretyk lub dyrygent wzruszy ramionami z zakłopotaniem. Mądry wynalazca sztuczek palcowych, rysownik dekoratywnych wzorów, mistrz nowych figur, to przyznają — ale gdy zaczniemy mówić o Chopinie, jako o poszukiwaczu ścieżek w puszczy harmonji — tym prawdziwym „lesie cyfr" — gdy będziemy mówili o nim, jako o kowalu melodycznego metalu, z którego umiał wydobyć najsłodszy i najczystszy dźwięk, zaczną powątpiewać o naszym rozumie. Chopin wynalazł wiele nowości harmonicznych, rozwiązywał akordy spętane oktawą, wiódł je w niebezpieczny, zwodniczy kraj rozszerzonej harmonji. A jak umiał ilustrować chromatycznie nieśmiałą, sztywną grządkę kwiatową harmoniki niemieckiej, jak potrafił ją skropić lśniącą, żywą wodą, póki wreszcie silna i świecąca nie rozkwitła młodą i kwitnącą obietnicą! Teoretyk francuski, Alb. Lavignac, nazywa Chopina wytworem romantycznej szkoły niemieckiej. Brzmi to tak, jak gdyby chcieć przywiązać łańcuchem gwiazdę do ciężarowego wozu. Że Chopin wywierał wpływ na Schumanna, to można wykazać na stu przykładach. A że Schumann Chopina rozumiał, to widać, bo inaczej nie byłby mógł napisać w swym „Karnawale" taktów, zatytułowanych „C h o p i n", a wypływających ze znajomości istoty Chopina.

Chopin jest muzykalną duszą Polski. W nim ucieleśniła się jej polityczna namiętność. Słowianin

z pochodzenia, Paryżanin przez swe przyzwyczajenia, jest on otwartą bramą, ponieważ wpuścił na Zachód muzyczne idejeWschodu, element słowiański i wszystko, co w nim musi zasługiwać na potępienie, jako dekadenckie i niebezpieczne. On wyjawił Europie tajemnice i pokusy Wschodu. Jego muzyka spoczywa na niepewnej wadze między Zachodem a Wschodem. Był neurastenikiem, nerwy jego drżały, wrażliwość jego rozpłomieniała się; było zupełnie naturalnem, że jako potomek narodu, skazanego na cierpienie i podział, udał się do Francji — Polska była zawsze historycznym klientem Francji — do tej Francji, która rozpalała całą Europę. Rewolucja była jego dziedzicznym instynktom arystokratycznym nadzwyczaj sympatyczna — żaden proletarjusz nie jest tak dzielnym rewolucjonistą, jak urodzony arystokrata, mówi Nietzsche — i w niekrwawych walkach romantyków, w cichej wojnie Słowian z Teutonami i Gallów z Anglosasami będzie zawsze protagonistą dramatu.

Wszystko co nastąpiło potem, rozsadzenie starych granic na mapie muzyki — to zasługa Chopina. On rozbił zamki konwencji, która nie pozwalała człowiekowi pokazać swej duszy tłumowi. Psychologja muzyki przez to zyskała. Chopin umiał jak Velasquez doskonale malować poszczególne figury, ale nie miał zmysłu dla efektów masowych. Wagner uczył się z jego wspaniale rysowanych portretów dusz. Chopin nauczył swe stulecie patosu patrjotyzmu i pokazał Griegowi wartość pieśni ludowych. Zrekonstruował prawa harmonji, przedewszystkiem indywidualności dając głos — jako syn narodu, zniszczonego przez nadmiar indywidualności. Jak nas zapewnia Schumann, jest on „najdumniejszym i najpoetyczniejszym duchem swego czasu". Chopin, opętany przez

demona swej Ojczyzny, jest żywym przykładem Nietzsche'ańskiego „nadczłowieka", nie znaczącego nic innego jak „naddusza" Emersona, której obcięto skrzydła. Transcendentalny szemat techniki Chopina jest odbiciem nadnormalnej siły w kompozycji. Czasami pozbawia muzykę jej powłoki cielesnej, a jego transcendentalizm leży nietylko w jego dążeniu do niezwykłych dźwięków i rytmów, lecz także w szukaniu niemożliwych do osiągnięcia wyżyn uczucia. Smagany samoudręczeniem, zawsze „stojący na progu", widzi wizje, przewyższające haszyszowe marzenia, a jego wciąż wstrząsana nerwami dusza umie rozrzutnym gestem rzucać najsubtelniejszą muzykę. Jego wizja to piękno, i on wciąż trzyma się skraju jej szaty i nigdy nie stara się o przekładanie na język sztuki powszedniości życia. Nie mógł darować Schubertowi, że się do tego poniżył. Taką intensywność można zdobyć tylko kosztem rozmachu, zdrowia, to też obraz życia nie jest tak wzniosły i ogarniający wszystko, ani tak pełen grozy, jak Beethovena, ale jest taki, jakim miał i musiał być — szczery i tragicznie porywający.

Stanisław Przybyszewski w swej książce: „Zur Psychologie des Individuums" zajmuje się tym chorobliwym Chopinem — Chopinem, który światu otworzył Wschód, który swą chromatyczną różdżką czarodziejską zwabił i przyciągnął do siebie Liszta, Czajkowskiego, Saint-Saëns'a, Goldmarka, Rubinsteina, Ryszarda Straussa, Dworzaka i całą Rosję z jej kontrromantycznymi kompozytorami. Psycholog polski — świetny komentator Nietzschego — znajduje w Chopinie wiarę i szał, prawdziwy stygmat opętanego indywidualisty, człowieka, który nie mógł być niczem, jak tylko aparatem do spalenia tlenu. Nietzsche i Chopin są najszczerszymi indywidualistami swego

stulecia — Przybyszewski zapomina o Wagnerze — zaś Chopin jest wykwitem chorobliwie wykwintnej i rzadkiej kultury. Jego muzyka to serja psychoz, ma tęsknotę dziwnie złożonej natury poetyckiej, a ostry dysonans jego nerwów, jak go widzimy w fizjologicznych wykrzykach „Scherza" B-moll, można nazwać agonją umęczonej duszy. Kompozycja ta jest „Iljadą" Chopina. Przemiawiają z niej duchy, czyhające w najciemniejszych zakątkach duszy, a tu zjawiają się, aby szydzić z nas i wyśmiewać się z naszych jęków.

„Horla" Guy de Maupassanta, ponury sobowtór ludzkości, który wraz z nią śpieszy ku brzegom wieczności, aby ją może w następnej rewolucyjnej wędrówce ziemskiej dopędzić i opanować, jak człowiek dawniej opanował pozbawiony czucia świat — ten „Horla" według słów Przybyszewskiego pokonał Chopina i swój głos włożył w jego muzykę — i pokonał też Nietzschego, który w najgłębszem obłąkaniu obdarzył świat swą biblją nadczłowieka, liryczny poemat prozą: Tako rzecze Zaratustra.

Ten uczeń Nietzschego ma trochę racji. Nastroje Chopina są często chore, jego muzyka bywa patologiczną. I Beethoven bywa chory, ale w jego olbrzymiem i pełnem życia królestwie rzadko się to przejawia, a częściej ginie, podczas gdy w księstwie Chopina kaprys strzela jak jadowite drzewo, pokryte kwieciem nędzy i liśćmi, połyskującemi zmysłowością. Lecz jak śmiałą jest symetrja we wszystkich swych przejawach, które nam mają wykazać piękno form, tak rzadko w Chopinie jego chorobliwość staje się szaleństwem, a jego rozkosz trucizną. W jego muzyce są bagniska, ale na jego wyżynach grzmi burza, wiejąca odświeżającym chłodem. Być może, że każda sztuka jest

małem odchyleniem od tego, co się nazywa normalnem, jak twierdzi niepoprawny Nordau. A swoją drogą Ribot drwi sobie z istnienia jakiejś przeciętnej miary normalności. Rzeźnik i lampiarz mają też swego „Horlę", swe walki duchowe, które być może tłomaczą sobie wysokiemi podatkami, bólem głowy lub niepogodą.

Chopin odkrył muzyczną chorobę stulecia. Jest jej najważniejszym rzecznikiem. Po niejasnych, szalonych, szlachetnych snach Byrona, Shelleya i Napoleona, przyszło przebudzenie w zawiedzionych duszach Wagnera, Nietzschego i Chopina. Wagner próbował ucieczki przed swym „Weltschmerzem" w epickiej rehabilitacji zaginionej Walhalli. Z całą świadomością wybrał tę swą „antytoksynę" i nawet w „Śpiewakach norymberskich" mówi o tem. Chopin i Nietzsche, skutkiem swego temperamentu delikatniejsi i wrażliwsi od Wagnera, jeden przez swą muzykę, drugi przez swój intelekt, zupełnie przelali się w muzykę i filozofję, bo tak już musieli, taki był ich temperament. Ich nerwy przyzywały ich na śmierć. Żaden z nich nie znalazł tego spokoju umysłu i tego pokrzepienia, które znalazł Wagner, bo żaden z nich nie był tak zdrowy i obaj chorowali śmiertelnie na swą hyperestezję, tragiczną winę każdego chorego genjusza.

Chopin-muzyk jest estetycznym symbolem osobowości, wychowanej na patrjotyzmie, dumie i miłości: najłatwiej dało się to wyrazić na fortepianie, ze względu na idjosynkrazję tego instrumentu do przebrzmiewających tonów, uczuciowego uderzenia i szerokich dynamicznych możliwości. Jest to lira Chopina, „orkiestra jego serca", z której wydobywał najprawdziwszą muzykę, jaką skomponowano od czasów Safony. Z współczesnych liryków najbardziej zbliżony

do Chopina jest Heine. Obaj śpiewali, obaj cierpieli, intonowali jedyne w swoim rodzaju, a ironiczne melodje. Obaj oprą się wieczności, ponieważ posiadali mężną szczerość i królewską sztukę. Muzyczna i psychologiczna historja XIX w. byłaby bez nazwiska Fryderyka Franciszka Chopina niezupełna. Wagner ukształtował jej duszę dramatyczną, przez Chopina przemawia szalony liryzm ducha czasu, a jego muzyka moduluje poezję jego epoki. Jest on bohaterem swego czasu, bohaterem, o którym Swinburne śpiewałby:

O duszo ma skrzydlata, proroczo natchniona,
Jakże drgają twe wargi gorąco, rytmicznie,
Jakże tętni mi serce dziwnie, magnetycznie,
Jakiż gromowy okrzyk wydziera się z łona!
Akordy się w utęsknień zwijają pasaże,
Tną krwawe złudy miecze, gdy o cudach marzę,
Pieśń twa czyni, żeś czysta jest i rozgrzeszona.

(tłom. F. Mirandola).

JEGO MUZYKA

ROZDZIAŁ SZÓSTY.

ETJUDY: TYTANICZNE DOŚWIADCZENIA.

1.

Dwudziestego października 1829 r. pisał Fryderyk Chopin, wówczas dwudziestoletni młodzieniec, z Warszawy do swego przyjaciela, Tytusa Woyciechowskiego: — Skompowałem etjudę w mym własnym stylu. — Zaś 14 listopada t. r. pisze znowu: — Napisałem kilka etjud, gdybyś tu był, zagrałbym je dobrze. — Tak poprostu, bez bicia w dzwony i hałasu wielki kompozytor polski oznajmiał o wypadku ogromnie zajmującym i niezmiernej doniosłości dla całego grającego na fortepianie świata. Niecks przypuszcza, że etjudy te zostały ogłoszone w lipcu lub w sierpniu 1833 roku, oznaczone jako op. 10. Drugi zeszyt etjud, op. 25, znalazł nakładcę dopiero w 1837 roku, mimo że został napisany w tym samym roku co pierwszy. Pewien muzyk polski, który 1834 roku był w Paryżu, słyszał Chopina grającego etjudy, wydane później w zeszycie op. 25. Etjuda C-moll op. 10 Nr. 12, znana powszechnie jako „Etjuda rewolucyjna", ujrzała światło dzienne we wrześniu 1831 r., „kiedy znajdowałem się pod wpływem wiadomości o zdobyciu Warszawy przez Rosjan, 8 września 1831 roku." Podajemy te daty, aby usunąć wszelkie podejrzenia, że to pod wpływem Liszta Chopin stworzył swoje arcydzieła. Lina Ramann np. zaznacza w swej

wyczerpującej biografji Liszta, że Nr. 9 i 12 z op. 10 i Nr. 11 i 12 z op. 25 dowodzą wpływu węgierskiego wirtuoza. Otóż temu jej niczem nie popartemu, gołosłownemu twierdzeniu, można przeciwstawić daty. Przeciwnie właśnie Chopin miał wpływ na Liszta, jak to widać z jego trzech etjud koncertowych, nie mówiąc o innych utworach. Kiedy Chopin przybył do Paryża, styl jego był już wypracowany; przybył jako twórca nowej techniki fortepianowej.

Trzy etjudy, znane jako „Trois Nouvelles Études" pojawiły się 1840 r. w „Metodzie metod" Moschelesa i Fètis'a a potem wyszły w osobnym zeszycie. Data ich powstania jest nam nieznana.

Istnieje wiele wydań etjud Chopina, ale po dokładniejszem przejrzeniu zaledwie dwanaście zasługuje na studjum i uwagę. Jako datę pierwszego kompletnego wydania zbiorowych dzieł Chopina, wydanych w Warszawie przez Gebethnera i Wolffa podaje Karasowski rok 1846. Potem następują, według Niecksa, wydania Tellefsena, Klindwortha, Botego i Bocka, Scholza, Petersa, Breitkopfa i Haertla, Mikuli'ego, Schuberta, Kahnta, Steingrabera (znanego lepiej pod nazwiskiem Mertke'go) i Schlesingera przy współudziale wielkiego pedagoga, Teodora Kullaka. Ksawery Scharwenka opracowywał wydanie Klindwortha dla londyńskiego wydawnictwa Augener i Sp. Mikuli skrytykował wydanie Tellefsena, zaś obaj byli uczniami Chopina. Jest to fakt charakterystyczny, wskazujący, do jakiego stopnia trudno się spuścić na wielkie słowo, zwane tradycją. Mikuli mianowicie miał do pomocy z jakie pół tuzina „ulubionych uczniów Chopina", a prócz tego pomagał mu przy jego wydaniu Ferd. Hiller. Hermann Scholz, który wydawał dzieła Chopin'a u Petersa, opierał się na dokładnie zbadanych wydaniach oryginalnych nakładców francuskich,

angielskich i niemieckich, zasięgał też rady u Jerzego Mathiasa, wybitnego Chopinisty. Jeżeli Fontana, Wolff, Guttmann, Mikuli i Tellefsen, którzy przecie kopiowali manuskrypty Chopina pod zwierzchniczym dozorem samego kompozytora, różnią się między sobą, na jakiej podstawie zbudowane są nowoczesne wydania krytyczne? Pierwsze francuskie, niemieckie i polskie wydania są wadliwe a nawet nie do użycia z powodu licznych błędów drukarskich i najrozmaitszych omyłek. Każde następne wydanie starało się tych błędów unikać, ale tylko w Karolu Klindworthie znalazł Chopin godnego choć również nie pozbawionego błędów wydawcę. Jego wydanie jest dziełem genjalnem i Buelow nazywa je „jedynem wydaniem wzorowem". W niektórych ustępach prześcignął je może Kullak, dr. Hugo Riemann i Hans von Buelow, jednakże jako całość wydanie Klindwortha jest podziwu godne tak ze względu na dokładność i metodę uczenia jak też pomysłowość w nowem palcowaniu i artystyczny dar frazowania. Wydanie to pojawiło się w Moskwie 1873 r. a zostało ukończone w 1876 r.

Riemann i Buelow wydali też 27 etjud Chopina, każdą z osobna.

Ograniczmy się w swych badaniach i porównaniach krytycznych do Klindwortha, Buelowa, Kullaka i Riemanna. Zredagowane przez Reineckego wydanie etjud w zbiorze Breitkopfa i Haertla nie przynosi nic nowego, podobnie też rzecz się ma z Mertkem, Scholtzem i Mikulim. To ostatnie wydanie należy mieć na uwadze, ponieważ jego tekst jest dość poprawny; za to frazowanie i palcowanie nie przynosi nic nowego. Nie trzeba zapominać, że „etjudy" te obejmują cały ogrom genjuszu Chopina, ale oczywiście wszystko zależy od tego, jak się je gra. Niby płomienna nić przewodnia przewija się przez problemy techniczne poezja i namiętność ballad

i „Scherzów". Mikuli, Reinecke, Mertke i Scholtz mało sympatyzują z nowoczesną skłonnością do analizy zewnętrznej i wewnętrznej, dlatego będę musiał czerpać najczęściej z mistrzowskich edycji Kullaka, Buelowa, Riemanna i Klindwortha. Edycje te, mimo różnic jakie między niemi zachodzą, dają nam klucz do dzieła tak ze względu na swą indywidualność muzyczną jak i swą akademicką dokładność. Klindworth jest najgenjalniejszy i najinteligentniejszy, Buelow największy pedagog, Kullak najpoetyczniejszy, Riemann najuczeńszy; ten zwraca też więcej uwagi na frazowanie niż na palcowanie. Etjudy Chopina to poematy godne Parnasu, równocześnie jednak mają wielkie znaczenie pedagogiczne. Musimy się tu zająć obu stronami dzieła, materjalną i duchową, a z takimi czterema przewodnikami jak wymienieni powyżej, uczeń zabłądzić nie może.

W poświęconej Lisztowi pierwszej etjudzie pierwszego zeszytu op. 10, Chopin jednym skokiem znalazł się na nowym gruncie.

Już Hummel i Clementi używali — choć oszczędnie — rozszerzonych akordów, ale zmienić harmonję w epiczną etjudę i podnieść decymę do brzmienia bohaterskiego, to mógł zrobić tylko Chopin. A już pierwsza etjuda w C jest heroiczna. Teodor Kullak pisze o tem: — „Potężne fale tonów płyną ponad posuwającym się naprzód dumnie i śmiało fundamentem basu." — Etjuda, której technicznym celem jest szybkie wykonanie rozszerzonych akordów, obejmujących więcej niż oktawę, musi być grana „forte". Zaczynając od ostrych dyssonansów „forte" potęguje się do „fortissimo" i opada, przechodząc w dźwięczne harmonje. Nie trzeba przesadzać w akcentowaniu. Efekt będzie tem większy, im elastyczniej trzyma się rękę.

Nieregularne czarne, pnące się w górę i lecące na dół drabiny nutowe napełniają początkującego przera-
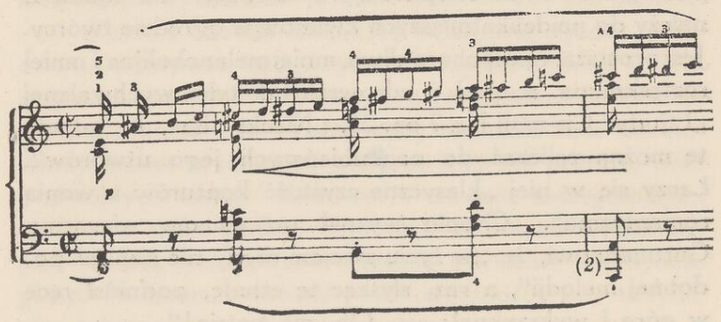
żeniem. Podobne do przedziwnych marzeń o napowietrznych gmachach te zawrotne wyże i głębie w etjudach Chopina działają hypnotycznie na zmysł słuchu i wzroku. Oto nowa technika w całej swej nagości, nowa pod względem figur, rysunku, wzoru i składu, nowa w swej harmonicznej odrębności. Starą szkołę przerażała jej modulacyjna twardość, młodzi uczniowie nowej szkoły byli oczarowani a także nieco skonsternowani. Miało się tu do czynienia z kimś, kto mógł wysadzić minę i atakować nią gwiazdy. Jądrem nowoczesnej muzyki fortepianowej jest etjuda, którą nam przekazał nieustraszony Chopin w najdoskonalszej formie. Kullak podaje ulubione tempo Chopina, mianowicie 176 na ćwierć, wydawca ten słusznie jednak twierdzi, że na tem cierpi majestatyczna wielkość i proponuje tempo 152. Korzyści tego są łatwo zrozumiałe. Ograniczając tempa Chopina, Kullak, artysta ostrożny, doskonale wie, co robi. Tempa Chopina uzasadnione były ogromną podatnością miękkiego mechanizmu fortepianowego owych czasów. Buelow mniema, że gibkość ręki w rozpięciu i ściągnięciu jej jest bardzo łatwa do osiągnięcia, jeśli wykonawca — przy braniu akordów — będących podstawą każdego „arpeggia", używa właściwych palców; zdrowy, pedagogiczny pogląd. Buelow przeciwny jest też graniu oktaw w kluczu basowym, jak „arpeggia". W rzeczywistości są te basy argumentem gry; powinny być z granitu, ważkie i potężne. Tasama powaga pedagogiczna zwraca też uwagę na błędnie wydrukowane C, zamiast którego powinno być B, jestto ostatnią nutą w dwudziestymdziewiątym takcie. V. Buelow podaje też metronom Chopina.

Dopiero Riemann podjął się przeprowadzenia, radykalnych zmian. Ten uczony muzyk wprawił przed kilku laty w zdumienie świat muzykalny swem nowem frazowa-

niem symfonji Beethovena. Wprowadzenie nowej dynamiki i nowego frazowania do dzieł Chopina jest już rzeczą znacznie niebezpieczniejszą, choćby tylko ze względu na jego wielbicieli i fetyszystów. Riemann łączy dwa takty w jeden. Jestto dla niego skończony okres, a oddzielając od siebie kilka szesnastek grupy, mianowicie nutę pierwszą i czwartą, robi akcent jasnym przynajmniej dla oka. Chce mieć takt alla-breve z 88 grany jako pół nuty. Przy dalszych etjudach daję przykłady tego frazowania, frazowania, które u wydawcy staje się manją. Co się tyczy palcowania, to nie daje nic nadzwyczajnego. Całą wartość jego krytyk stanowi wyłącznie frazowanie, to zaś zupełnie nie kieruje się uznanemi tradycjami, według których Chopina musi się interpretować. Riemanna będę cytował częściej od drugich, nie dlatego, abym go uważał za szczególniejszego pjoniera w badaniu etjud Chopina, ale ponieważ jego przenikliwa analiza obnażyła korzenie tych dziwnych wartości literatury fortepianowej. Klindworth poprzestaje na najprostszej wersji etjudy C-dur a jego palcowanie jest najjaśniejsze i najbardziej godne naśladowania. Wydanie Mikulego wprowadza pewną nowość: jedna linja łączy ostatnią nutę pierwszej grupy z pierwszą nutą drugiej grupy. Ten środek pomocniczy jest bardzo pożyteczny a używa się go tylko w arpeggiach idących do góry.

Etjuda wskazuje, że kompozytor chciał rozpocząć ekspozycję swego przedziwnego systemu technicznego wyłożeniem swych zasad. Jestto drzewo obdarte z kory, kwiat obnażony z płatków i choć to sprawia wrażenie surowe, w wykonaniu nie brak potęgi, godności i niezbitej logiki. Etjuda ta jest kluczem, którym Chopin otwarł — wprawdzie nie serce jeszcze, lecz królestwo techniki. Miała być grana unisono obiema rękoma, rozumie się z wyjątkiem oktaw w basie.

Buelow z rozumnym wglądem w istotę rzeczy pisze, że druga etjuda w A-moll wykazuje chromatyczny stosunek pokrewieństwa z etjudą op. 70 Nr. 3 Moschelesa, i że właściwie, w celu uzyskania przygotowania do głębszych utworów Chopina, należy od tej drugiej etjudy zaczynać. Powinno się ją ćwiczyć w różnych stopniach temp, siły i rytmicznych akcentów, wypuszczając palec wielki i wskazujący. Mikuli podaje jako metronom 144 na ćwierć, Buelow 114, Klindworth trzyma się tempa Mikulego, zaś Riemann chce mieć 72 na półnuty w takcie „alla-breve". Palcowanie tych trzech powag jest prawie identyczne. Riemann ma własne pomysły, tak co się tyczy frazowania jak i figuracji. Przyjrzyjmy się jego pierwszym dwom taktom:



Środkowe harmonje chce mieć Buelow grane „zupełnie wyraźnie ale lekko" — po niemiecku „flüchtig". W rzeczywistości cała kompozycja ze swym pomrukiem, ze swemi skrętami i chromatycznym charakterem już zapowiada szept, kunsztowną tkaninę, i księżycowe efekty jego etjud późniejszych. Cel techniczny jest jasny ale nie narzucający się. Etjuda napisana jest na czwarty i piąty palec prawej ręki, jeśli się ją jednak gra obiema rękoma razem, staje się z niej istna ale chwalebna

tortura dla wielkiego palca lewej ręki. Dzięki podwójnemu użyciu palca wskazującego w 36 takcie Buelow daje odmianę w palcowaniu. Palcowanie Kullaka jest następujące: — Wszędzie, gdzie dwa białe klawisze następują po sobie, ma dla C i F w prawej ręce a F i E w lewej użyty być palec piąty. — Kullak mówi też coś o trzymaniu ręki. — Ręka powinna być trzymana na bok, tak, aby grzbiet dłoni tworzył kąt z przedramienem. — Kwestja trzymania ręki jest u Chopina sprawą zupełnie indywidualną. Niema może dwojga rąk podobnych do siebie, i z pewnością niema dwuch pianistów, którzy mogliby stosować tesame poruszenia mięśni. Trzeba grać tak, aby się odczuwało jak najmniej oporu.
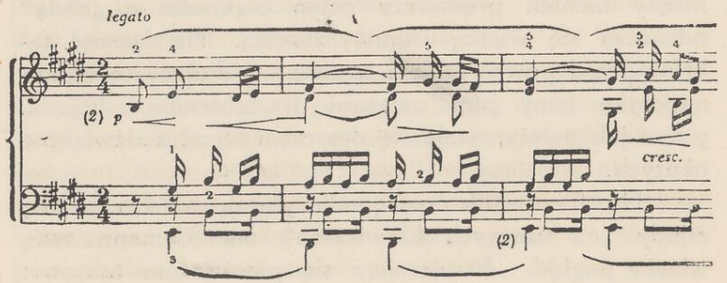
A teraz stajemy przed trzecią etjudą, z której przemawia do nas Chopin najprawdziwszy. Ta etjuda E należy do najdelikatniejszych kwiatów w ogrodzie twórcy. Jest prostsza, mniej chorobliwa, mniej melancholijna i mniej roztęskniona a stąd i zdrowsza od tyle wychwalanej „Etjudy" Cis-moll Nr. 7 op. 25. Niecks pisze, że „etjudę tę można zaliczać do najulubieńszych jego utworów". Łączy się w niej „klasyczna czystość konturów z wonią romantyzmu". Chopin wyznał raz swemu wiernemu Guttmannowi, że „w życiu swojem nigdy nie napisał podobnej melodji", a raz, słysząc tę etjudę, podniósł ręce w górę i wykrzyknął: — „Oh, ma patrie!"

Nie mogę ręczyć za szczerość tego okrzyku, bo już Runciman pisze: — Ci młodzi ludzie byli stworzeni zupełnie na wzór Byrona i w śmieszny sposób brali się na serjo.

Buelow nazywa tę etjudę studjum ekspresji, co, nawiasem mówiąc, jest bardzo słuszne; sądzi też, że należy ją studjować razem z etjudą Es-moll, Nr. 6. Nie przemawia jednak za tą ostatnią wskazówką żaden ważniejszy powód. Emocji nie należy skuwać parami, bo
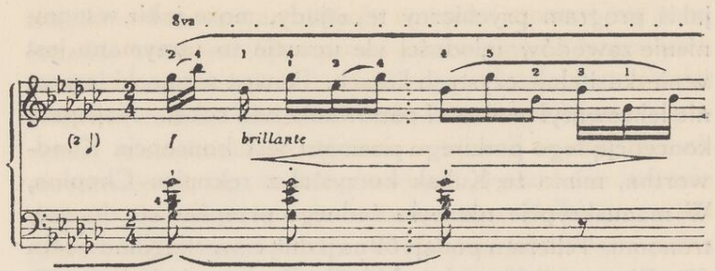
w ten sposób szkodzi się celowi, który zmierzał do osiągnięcia w zbiorze etjud rozmaitości nastroju i techniki. Buelow znany jest jako zwolennik systemizowania. Prawdopodobnie i jego dusza była podzielona na poszczególne oddziały i pododdziały. Tak np. próbuje on uregulować „rubato", albowiem etjuda ta jest pierwszą, w której musimy uznać prawa „rubata". Buelow oznacza nawet takty 32, 33, 36 i 37, w których dozwolona jest pewna swoboda tempa, gdy tymczasem jawnem jest, że w tych sprawach decyduje tylko wrodzony smak i uczucie. Poważnego „rubato" Chopinowskiego — nie mówię o dziecinnem jego naśladowaniu — nigdy nie można się nauczyć, tak, jak osła nigdy nie można wtajemniczyć w problemy filozofji Kanta. Metronom we wszystkich wydaniach jest ten sam — 100 na ósemkę.

Słusznie nazwał Kullak tę wdzięczną etjudę, „przedziwną, poetyczną kompozycją", utrzymaną raczej w stylu nokturnu niż etjudy. W brawurowej kadencji proponuje pewną odmianę dla małej ręki, ale małe ręce nie powinny nawet tykać tego utworu, jeśli nie potrafią brać podwójnych sekst. Klindworth zwraca szczególniejszą uwagę na palcowanie. Figuracja w trzech wydaniach jest tasama, tylko Mikuli oddziela od siebie pojedyńcze głosy. Riemann używa całej swej zręczności, aby uczynić oku takt początkowy zrozumiałym.



Ileż rozkoszy daje nam następna etjuda, Nr. 4! Jak dobrze znał Chopin wartość kontrastów tonalnych i uczuciowych! Utwór ten jest zaiste klasycznym, ponieważ mimo swego ciemnego kolorytu — Cis-moll jako przejście do następnej w E, kipi życiem, bucha płomieniem. Przypomina nam historję chłopów polskich, najszczęśliwszych, kiedy się mogą wyśpiewać w tonacji molowej. Kullak nazywa tę etjudę, „etjudą brawurową na biegłość i lekkość obu rąk". Akcentowanie powinno być ogniste — podczas gdy Buelow myśli, że niczem nie zmniejszone zainteresowanie, jakie w nas budzi pełna ducha treść tego prawdziwie klasycznego wzoru muzyki, może być przeszkodą w pokonywaniu trudności technicznych. Trudno się z tem zgodzić, ponieważ trudności techniczne utworu leżą na wierzchu; niezręczne palce i twardy przegub z trudnością im podołają. Metronom we wszystkich pięciu wydaniach brzmi: Presto 88 na pół nuty. Klindworth nie daje dalszych komentarzy, mnie jednak najlepiej podoba się jego układ palcowy i jego frazowanie. Riemann i tu stosuje swój „trick" dzielenia grupy na jej części składowe, co czyni w ten sposób, że na jedną nutę kładzie szczególniejszy nacisk; mimo to ostrożnie zachowuje łuk, oznaczający „legato". Dziwnem jest, dlaczego ta etjuda tak rzadko figuruje na programach koncertowych. Jest to świetny, zdrowy, techniczny kamień probierczy pełen piękności a „coda" odznacza się wielką dramatycznością. Na dziesięć taktów przed powtórzeniem tematu, studjujący tę etjudę napotyka istny płot najeżony trudnościami. Etjuda, grana jak należy, staje się deszczem strzał z dźwięków ukutych.

Na frazowanie następnej, piątej, bardzo znanej etjudy „na czarnych klawiszach" ma Riemann swój własny pogląd. Przyjrzyjmy się pierwszemu taktowi:



Buelow pozieleniałby z zazdrości na widok tak fantastycznego frazowania. Wygląda ono nieźle, ale jest nieco, przesadzone. Ja wolałbym frazowanie o trochę dłuższym oddechu. W każdym razie uczeń może z tej analizy wynieść pewną korzyść. Według wyrażenia Kullaka utwór ten jest „pełen polskiej elegancji". Buelow wyraża się o tej kompozycji z lekkiem lekceważeniem, jako o etjudzie salonowej. Jest ona pełna wdzięku, dowcipna, trochę rozwiozła, ale nacechowana sprytem i przebiegłością i obfitująca w znakomitą pomysłowość. Pod względem technicznym wymaga giętkich, aksamitnych palców i miękkiego przegubu. W trzeciej nucie czwartego taktu trzeciej grupy Klindworth i Riemann mają Es zamiast Des. Mikuli, Kullak i Buelow używają Des. Jak jest lepiej? Sądzę, że raczej Des, ponieważ Es powtarza się dwa razy w czwartym takcie. Joseffy zrobił z tej etjudy warjację koncertową. Metronom podaje w oryginale 116 na jedną czwartą.

Nr. 6 Es-moll jest posępnym, pełnym bolesnej skargi nokturnem. Utwór jest piękny, o ile tak smutną muzykę można nazwać piękną, a melodja brzmi stłumionym bólem. Ornamentyka jest pomyślana genjalnie, ale podporządkowuje się tematowi. W części Es-dur obraz nabrzmiewa dramatyczną siłą. Chopin, pisząc to, nie był jeszcze niewolnikiem swych nastrojów. Musiał istnieć

jakiś program psychiczny tej etjudy, może jakie wspomnienie zawodów młodości ale uczucie to utrzymane jest w nieskazitelnie czystych linjach. Piewca sarmacki jeszcze nie lekceważył wartości panowania nad sobą. Najlepszą koncepcją tego ponurego poematu jest koncepcja Klindwortha, mimo że Kullak korzystał z rękopisu Chopina. W manuskrypcie nie było żadnego przepisu co do metronomu. Tellefsen podaje 69 na jedną czwartę, Klindworth 60, Riemann 69, tyleż Mikuli, Buelow i Kullak 60. Kullak, przytaczając poszczególne warjanty tekstu, do ostatniej grupy w jedenastym takcie dodaje cfs. Riemann i inni przyjmują tę nutę, — w rękopisie Chopina wypuszczono ją prawdopodobnie przypadkiem. Na dwuch taktach można pokazać, co Riemann potrafi, kiedy chce być zrozumiałym a nie zostawia zbyt wiele pracy fantzji:



„Etjuda-Nokturn“ wymaga pełnego tonu i duszy pełnej zrozumienia.

Z kolei przechodzimy do Etjudy C-dur Nr. 7., do atmosfery jaśniejszej, pokrzepiającej. Jest to prawdziwa „Toccata“, z momentami najdelikatniejszego zmierzchu, a prócz tego służąca jasno określonym celom technicznym, mianowicie studjum nut podwójnych i zmiany tonacji — jest tak zdrowa, jak „Toccata“ Roberta Schumanna. Tu mamy przed sobą dzielnego, nieposkromionego Chopina, rzeźkiego rycerza, z głową opromienioną

blaskiem słonecznym. Etjuda ta świeci czasami jak jasne światło, przebłyskujące przez gąszcz tajemniczego lasu. W delikatnych jej dźwiękach słyszymy lot i psoty Pucka a równocześnie pianista może bez żadnej fantazji poruszać nieustannie przegubem i palcami w ćwiczeniach technicznych! Czy kiedykolwiek połączył kto tak świetnie piękno i obowiązek w jednym zaprzęgu? Zdaje się, jak gdyby Pegaz niósł nad wyschłą ziemią chmurę pełną orzeźwiającego deszczu. Dla wystudjowania tego utworu poleca się grać go ze szczególniejszym naciskiem przegubu; to ułatwi jasne artykułowanie, staccato i pamięć palcową. Buelow frazuje tę etjudę w podwójnych grupach, Kullak grupami po sześć taktów, podobnie jak Mikuli i Klindworth, podczas gdy Riemann łączy naprzemian dwa, cztery i sześć taktów. Tę logikę raczej widzi się, niż słyszy. Buelow odtwarza lotny, migotliwy charakter etjudy znacznie lepiej niż drudzy.

W jego stylu też jest, kiedy ambitnemu, zdyszanemu uczniowi doradza grać etjudę Fis-dur w tym samym układzie palcowym, co etjudę następną F Nr. 8. Zapewne byłoby to dobrze; równie jednak znakomite rezultaty dałaby Sonata F-moll, „Apassionata“ Beethovena grana w Fis-moll. Było to specjalnością przyjaciela Wagnera a zrodziło się niewątpliwie z bajki, że Beethoven transponował „Fugi“ Bacha na wszystkie tonacje. Tosamo opowiada się o Saint Saënsie.

W nowych uwagach do „Etjudy“ F-dur wraca Teodor Kullak do swej ulubionej teorji i mówi, że Chopina nie powinno się grać według jego własnego metronomu. Manuskrypt ustanawia 96 na półnuty, w wydaniu Tellefsena na 88, Klindwortha na 80, Buelowa na 89, Mikulego i Riemanna na 88. Kullak przyjmuje wolniejsze tempo od Klindwortha i sądzi, że dawne ideały biegłości z czasów Herza i Czerny'ego już prze-

brzmiały i że krótki ton fortepianów z czasów Chopina niemało musiał wpływać na szybkość i lekkość jego gry. Szlachetniejszy i dźwięczniejszy ton fortepianu nowoczesnego wymaga pewnej wielkości stylu i mniej przelotnych pasażów. Niema wątpliwości, że zapatrywanie to jest rozsądnem, bo pełen wdzięku utwór zyskuje istotnie na wolniejszym tempie. Jakże jego tony każą dzwonić fortepianowi, jaki bogaty, świetny łańcuch dźwięków on nam daje! Głos sopranowy podnosi się w nim aż do ostatniego, eufonicznego szczytu, skrzy się, pieni i rozpyla, jak gdyby morze rozpłynęło się w melodję i rozprysnęło w śpiewającą pianę. Treść uczuciowa nie jest tak ostro zarysowana. Utwór był przeznaczony dla salonu lub sali koncertowej. Na końcu słyszy się jakby w przeczuciu górne tony grzmiącego aplauzu, klaskanie małych rączek damskich w rękawiczkach. Giętkość, arystokratyczna swoboda, delikatne uderzenie i płynna technika pomagają do świetnego efektu, jaki wywołuje ta etjuda. Technicznie jest ona bardzo pożyteczna. Nawet przy takich podchwyconych przez muzykę tęczowych bańkach mydlanych musi się mówić o pożyteczności Chopina. W czwartym wierszu, w pierwszym takcie według wersji Kullaka, znajdujemy 199 rozłożony dominantowy sept-akord, nie pojawiający się w innych wydaniach. A przecież musi on pochodzić od Chopina, lub któregoś z jego uczniów, bo rękopis znajduje się w królewskiej bibljotece w Berlinie. Kullak sądzi, że akord ten można wypuścić a prócz tego w czwartej grupie 20 taktu od końca kwestjonuje Es, znajdujące się we wszystkich innych wydaniach.

„Etjuda“ F-moll Nr. 9 jest pierwszą z etjud Chopina, której nastrój jest raczej zawzięty niż burzliwy. Melodja jest chorobliwa i prawie irytująca, jednakże nie pozbawiona pewnych cech wielkości. Spostrzegamy tu pewną stałość w powtarzaniu, dającą przedsmak Chopina późniejszych, smutniejszych lat. Figura w lewej ręce jest pierwszą, w której lewej ręce wyznaczono tak wybitną rolę, szlachetnością i dźwięcznością nie dorównuje figurze w „Etjudzie“ C-moll, jest jednak wyraźną zwiastunką basów w „Preludjum“ D-moll. W etjudzie F-moll celem technicznym jest rozszerzenie ręki. Nie nadaje się ona dla nierozciągniętych palców. Najlepszy układ palców ma Buelow. Pierwsza figura przedstawia schemat 5, 3, 1, 4, 1 i 3. Wszystkie inne wydania, wyjąwszy Riemanna, dyktują 5-ty palec na F a 4-ty na C. Buelow sądzi, że małe ręce według jego systemu mogą pożądany rezultat osięgnąć prędzej niż według palcowego układu Chopina. I to prawda. Riemann frazuje etjudę przy pomocy wielu łuków legatowych i dynamicznych akcentów. Kullak przekłada metronom Tellefsena 80 nad tradycyjny 96. Wszyscy inni biorą 88 na ćwierć nuty, wyjąwszy Riemanna, który zatrzymuje żywsze tempo 96. Klindworth ze swemi 88 trzyma się środka.

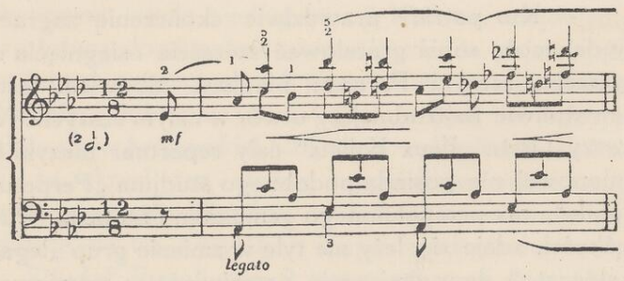
Werdykt Buelowa o następnej „Etjudzie“ As Nr. 10, jest we wszystkich swych twierdzeniach niewzruszalny:

— Kto potrafi prawdziwie skończenie zagrać tę etjudę, może sobie gratulować szczęścia osiągnięcia najwyższego szczytu Parnasu pianisty, albowiem jest to niewątpliwie najtrudniejszy utwór w całym zeszycie. Wyjąwszy Liszta „Feux Follets“ cały repertuar muzyki fortepianowej nie posiada podobnego studjum „Perpetuum Mobile“, tak przepełnionego genjuszem i fantazją. Punkt ciężkości, zdaje się, leży nie tyle w zmianie grup „legato“ i „staccato“, ile w ćwiczeniu przeciwieństw rytmicznych, przeciwstawień taktu parzystego i nieparzystego w tejsamej podziałce. Najważniejszem jest opanowanie tej podstawowej trudności w sztuce muzycznego oddania,
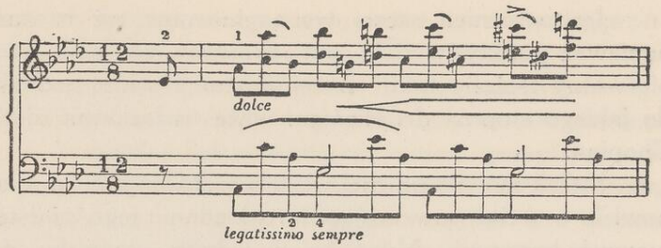
co przy uczciwych usiłowaniach może być nawet bardzo łatwe.

Kullak pisze: — „Harmonicznem określeniem jest jej bogate życie rytmiczne, pulsujące w zmieniających się artykulacjach taktu na 12/8, po 3 lub 2 takty, tworzących kolejno grupy dwie... Etjuda ta jest kompozycją ogromnie pikantną, a grana z należytem zrozumieniem, wywiera na słuchaczu przedziwny, fantastyczny urok". Metronom prawie we wszystkich wydaniach jest tensam: 152 na ćwierć nuty. Etjudę tę zalicza sie do najpiękniejszych utworów kompozytora. Jest w niej znacznie więcej głębi niż w „Etjudzie" Ges i w „Etjudzie" F-moll, a jej efekt z punktu widzenia wirtuoza, jest niezawodny. I nad jej taktami unosi się wonne tchnienie atmosfery salonowej, bije z niej jednakże wdzięk, bezpośredniość i szczęście. Komponując to pełne życia „Capriccio" Chopin musiał być tak szczęśliwy, jak to przy jego wrażliwej naturze było możliwe.
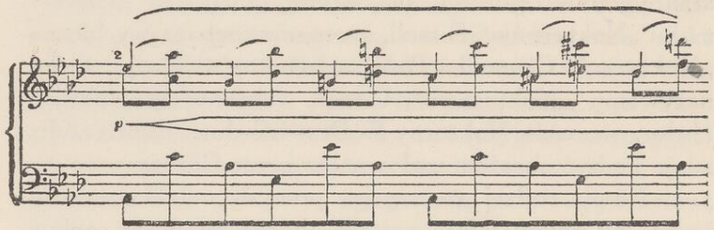
Wszystkie wydania są zgodne co do taktu. Przytaczam tu pierwsze takty z wydania Buelowa, utrzymane w normalnem frazowaniu.



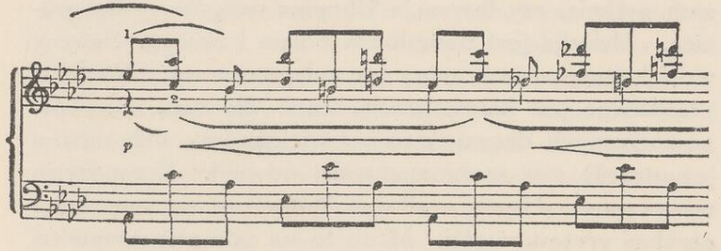
Tylko Riemann stanowi wyjątek. Oto jego wersja tych taktów:



Riemann naprowadza uczucia na jasne frazowanie i podnieca go do myślenia. Jednakże efekt akcentu jest tu niewątpliwie inny. Wszystkie znane wydania zgadzają się z poglądami Buelowa Klindwortha i Kullaka. Jeśli już ta koncepcja Riemanna jest dziwna, to cóż dopiero powiedzieć o jego frazowaniu, które tryolkowe rytmy Chopina zmienia w grupy po dwie nuty. U Buelowa miejsce to wygląda w ten sposób i nikt nie może mieć nic przeciw temu:



Riemann przytacza je w następującym kształcie:



Jestto różnica raczej wyimaginowana niż istotna, ponieważ punkty wyjścia nut akcentowych dają nam pierwotny złożony takt. Z tej ilustracji widać jednak, do jakiego stopnia dr. Riemann chce uszlachetnić złoto Chopina.

Kullak mówi o pewnej właściwości Chopina, a mianowicie o wciąż powracającem rozkładaniu jego podstawowych harmonji. Mówi to w jednym przypisku do 11-ej Etjudy op. 10. Wobec tego musimy otworzyć wentyl krytyczny, inaczej moglibyśmy się udusić w pedagogice. Jeśli się pomyśli, ile obleśnych, z zupełnego niezrozumienia wynikających, sentymentalnych, przewrotnych kłamstw popisano o nokturnach Chopina, aż dziw bierze, że prawdziwych wielbicieli Chopina dotychczas nie ogarnęło oburzenie. W wysadzanym kosztownymi klejnotami zbiorze nokturnów są brylanty i perły, jedne zabarwione boleśnie, drugie dramatyczne, jeszcze inne pełne słodkiego szału i głęboko śpiewne. Najbardziej podziwiam pierwszy z obu „Nokturnów“ B-moll, następnie rozpacz psychiczną „Nokturnu“ Cis-moll. Dalej szlachetną tragedję, którą nazywamy „Nokturnem“ C-moll, tuberozowy Nokturn H-dur, wreszcie Nokturny E- Des- i G-dur. Etjuda w Es zdaje się być obrazem malowanym przez Corota.

Nowy rodzaj twórczego pomysłu, delikatne arabeski, jak gdyby gitara została obdarzona duszą, pełnia i oryginalność jej schematu harmonicznego, nasuwają nam pytanie, czy inwencja Chopina wogóle miała granice. Melodja jest nabrzmiała bólem i skargą. Smętny wdzięk stanowi zasadniczy ton całego utworu. Niemniej przedziwna jest harmonizacja, choć dla nas, muzyków nowoczesnych decymy a nawet większe interwały dawno już utraciły swą cechę zuchwałej odwagi. Kompozycja nowoczesna zciągnęła alfabet muzyczny na samo dno otchłani groteskowości. Mimo to na ostatniej stronie tej

„Etjudy“ znajdują się harmonje, wciąż jeszcze budzące podziw. Piętnasty takt przed końcem, to takt, któryby mógł skomponować Ryszard Wagner. Od tego taktu do samego końca każda grupa tonów jest skończonem arcydziełem.
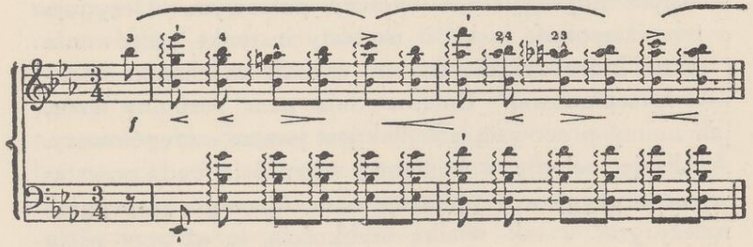
Utwór ten jest nokturnem i nawet przepisany metronom, w większości wydań podający 76 na ćwierć nutę, nie jest zbyt powolny. Tempo mogłoby być jeszcze powolniejsze. „Etjuda“ ani o cień nie powinna być grana prędzej jak „allegretto“. Koloryt jest boski, koniec to westchnienie, któremu nie zupełnie obce jest szczęście. Chopin, wrażliwy i uczuciowy poeta, miał chwile spokoju, boskiego zadowolenia, ciszy życiowej. Zawrotne „appoggiatury“, biegniki w dwuch ostatnich taktach kładą pieczęć doskonałości na tej jedynej w swoim rodzaju kompozycji. Co się tyczy wykonania, to można powiedzieć, że utwór ten nie nadaje się ani dla małych rąk ani dla silnych pięści. Pianiści o małych rękach niech nie myślą, że jakieś „arrangement“ lub uproszczona wersja może wywołać to wrażenie, ten efekt drżącej, rzekłbyś lotnej lekkości tonu, jaką Chopin chce mieć. Bardzo wielkie ręce z łatwością mogą z „Etjudy“ wytłuc wszelkie życie przez to, że będą grały „arpeggja“ jak akordy. Sam to słyszałem i wyniosłem wrażenie nieopisanie brutalne. Co do palcowania to Mikuli, Buelow, Kullak, Riemann i Klindworth nie są zgodni, a podobnie jak i oni, pianiści powinniby grać ten utwór w swym własnym indywidualnym układzie palcowym. Decyduje o tem szerokość ręki i osobisty instynkt palcowania i taktu, które dyktują w ten sposób mechanikę techniki fortepianowej. Buelow daje nam rozumny wzór, jak mamy pracować, a Kullak jest jeszcze szczegółowszy. Analizuje melodje, z sumienną wiernością bada powstawanie arpeggjów i pokazuje nam, dlaczego „arpeggia“ należy grać z tak wielką szybkością, że aż przy wielu

akordach następuje współczesność harmonji. Kullak ma też coś do powiedzenia o ozdobach a to każe mi zwrócić uwagę na zmiany przeprowadzone przez Buelowa w „appoggjaturze“, jak je widać przy ostatniem powtarzaniu tematu. W wydaniu Buelowa podkreślamy przykrą omyłkę druku: znajduje się ona w siedemnastym takcie od końca, a zaszła w najniższej nucie pierwszej grupy basowej, gdzie zamiast E ma być Es.
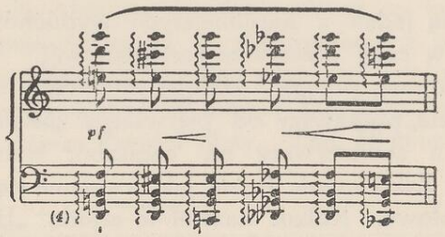
Po pierwszym akordzie nie używa Buelow znaku „arpeggjów“, słusznie sądząc, że przez umieszczenie znaku subtelności zmian harmonicznych i układu palcowego staną się dla ucznia niejasne. Podobnie jak pomysłowy Hans Guido, proponuje Buelow, aby pianiści, mający dość cierpliwości i zapału potrzebnego do tego zadania, znaleźli godnem trudu uczenie się „arpeggjów“ od ostatniej do pierwszej nuty odwrotnie. Mogliby też próbować odwrotnego ruchu, zaczynając jedną ręką od pierwszej nuty, drugą od ostatniej. Taka rozmaitość form ćwiczenia z pewnością mogłaby doprowadzić do możliwie największej doskonałości.

Niewątpliwie, musimy jednak pamiętać, że człowiek nie żyje dłużej niż siedemdziesiąt lat.

Frazowanie prawie nie różni się od siebie we wszystkich wydaniach, jakie leżą przed nami, z wyjątkiem Riemanna oczywiście, który także co do początku tej „Etjudy“ zachowuje własne zdanie:



Jeszcze bardziej godną uwagi jest różnica w poglądach na pierwsze basowe grupy akordów w 15-ym takcie od końca. Nuty końcowe w wydaniu Riemanna, Kullaka i Mikulego są dwa B i jedno A. Pierwszy akord brzmi barwniej, ale ostatni powinienby być właściwszym, ponieważ przyjmuje go Mikuli. Podaję go tak, jak go przepisuje Riemann:



Ten bajeczny lot w błękit, ten nokturn, który się powinno grać przed zachodem słońca, wywołał wówczas podziw Mendelsohna, gniewny przestrach Moschelesa i szyderstwo Rellstaba, redaktora „Iris“, który w r. 1834 w tem piśmie pisał o „Etjudach“ op. 10:

— Wszyscy, mający powykręcane palce przez ćwiczenie tych etjud mogą sobie je znowu nastawić; ale ludzie o zdrowych palcach niech się ich wystrzegają, zwłaszcza jeśli chirurga niema w pobliżu.

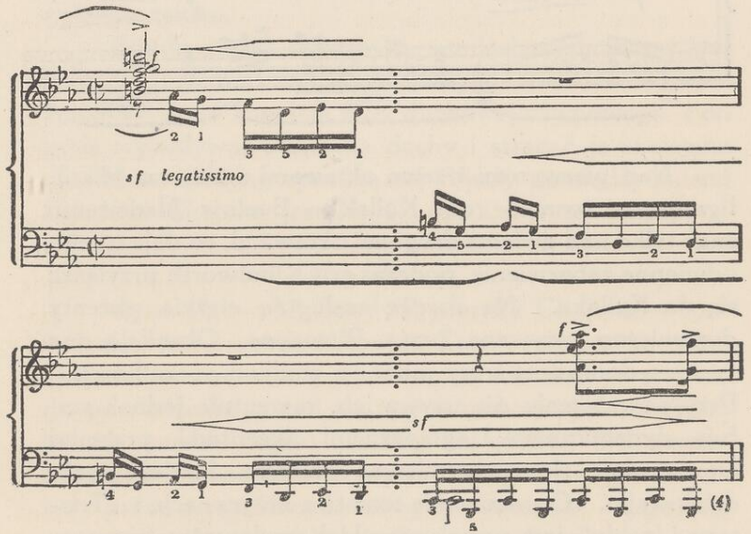
Jakiej sztuki chirurgicznej trzebaby było, aby wbić w głowę tego ograniczonego krytyka choćby najlżejsze wyobrażenie o piękności tego utworu? W przyszłości będzie się grało etjudy Chopina tylko dla ich piękna muzycznego, nie myśląc nawet o nagromadzonych w nich problemach technicznych.

A teraz młody orzeł wzlatuje w słońce i unosi się nad owianemi przez burze skałami. Stajemy przed ostatnią etjudą z op. 10, przed wspaniałą „Etjudą“

C-moll. Cztery strony wystarczają na tło, na którem kompozytor spiętrzył w opanowującym go coraz silniej gniewie swe najciemniejsze, najbardziej demoniczne uczucia. Tu niema już mglistych przeczuć ani stłumionego gniewu, tu szaleje wszystko w huraganie dzikiej namiętności. Co się tyczy gienezy tego dzieła to historja Karasowskiego może odpowiadać wprawdzie. Bez względu jednak na to, czy ona jest prawdziwa czy nie, mamy przed sobą jeden z najsilniejszych wybuchów dramatycznych w całej literaturze fortepianowej. Wielkością konturu, dumą, potęgą i szaloną szybkością chwyta on nas i trzyma, począwszy od pierwszego jaskrawego dysonansu a skończywszy na ostatnim, wstrząsającym akordzie. Zakończenie brzmi jak zawalenie się świata — jest żywiołowe. Kullak nazwał tę etjudę „Brawurową etjudą ogromnie ważną ze względu na lewą rękę". Chopin skomponował ją 1831 r. w Sztutgardzie wkrótce po otrzymaniu wieści o wzięciu Warszawy przez Rosjan 8-go września 1831 r. Karasowski pisze: — Ból, troska i rozpacz, niepewność o los krewnych i serdecznie kochanego ojca, aż po brzegi napełniły kielich jego nieszczęścia. Pod wpływem tego nastroju napisał Etjudę C-moll, zwaną przez wielu „Etjudą Rewolucyjną". Z szalonego, dzikiego huraganu lewej ręki unosi się melodja, raz pełna namiętności, to znów dumnego majestatu, aż wreszcie w słuchaczu, zdjętym dreszczem trwogi, powstaje obraz Zeusa, rzucającego gromy.
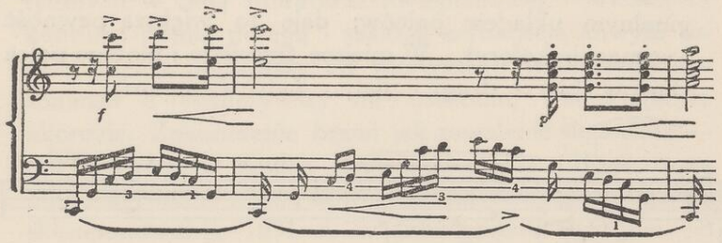
Niecks nazywa etjudę dziełem wspaniałej wielkości i pisze o niej dalej: — Zdaje się, jak gdyby kompozytor pienił się z wściekłości. Lewa ręka leci naprzód w szalonej szybkości, podczas kiedy prawa uderza akordy w namiętnym okrzyku. — Buelow mówi: — Etjudę C-moll należy uważać za skończone arcydzieło, które musi być stawiane wyżej nawet od Etjudy Cis-moll.

Te poglądy są bardzo piękne, ale nie dość dokładne. Buelow ma dla pierwszego pasażu lewej ręki bardzo zręczny układ palcowy; Klindworth zaczyna od trzeciego zamiast od drugiego palca, podczas kiedy Riemann — kochany nowator — tę grupę tak podaje: drugi, pierwszy, trzeci palec a następnie trzeci palec na D — jeśli łaska! Kullak postępuje normalniej, zaczyna od trzeciego palca. Przytaczam frazowanie Riemanna i jego ugrupowanie pierwszych taktów. Zwracam uwagę na końcowe półnuty, ponieważ mamy tu do czynienia z zupełnie oryginalnym układem palców; daje to większą pewność i wzmacnia koloryt. W miejsce trzeciego i piątego palca Buelow bierze drugi i piąty. Zato Riemann:



W poprzednich taktach widzimy pewną zmianę w używanem zwykle frazowaniu, bo we wszystkich innych wydaniach akcent wypada dość „pervers", ale pedagogiczną wartość musi mu się bezwarunkowo przy-

znać. Może być paskudne, ale mimo to jest pożyteczne, chociaż w sali koncertowej nie chciałbym słyszeć tej wersji. Zadziwiającą właściwością frazowania Riemanna jest silny akcent leżący na pierwszem Es w głównym pasażu lewej ręki. Jego układ palcowy w rodzaju tak zwanego przez Buelowa „chromatycznego wicia się“ jest zupełnie niezwykły tak na pierwszej jak i na ostatniej stronie. Jego idea co do wykonania pierwszego tematu jest szczególna:



Nad pierwszemi trzema oktawami umieszcza Mikuli ligaturę — tosamo robi Kullak — Buelow kładzie ten znak tylko nad dwiema drugiemi oktawami, co daje trochę odmienne zabarwienie, podczas gdy Klindworth przyłącza się do Kullaka. Na uwagę zasługują ciężkie akcenty dynamiczne, używane przez Riemanna. Określają one życiową doniosłość frazy już w jej stadjum początkowem. Przy powtórzeniu nie używa ich, rozrzutnie jednak szafuje dynamicznemi i agogicznemi akcentami, przez co etjuda zdaje się rozbrzmiewać głuchym hukiem ognia działowego. Opracowanie tematu z antycypacją z „Tristana i Izoldy“ jest przez wszystkich wydawców frazowane tak, jak nigdy grane być nie powinno. Figura techniczna otrzymuje tu pierwszeństwo przed prawem frazy, skutkiem czego wielu wirtuozów, pomijając ornament, kładzie akcent na piątym palcu. Tak ma być a nie inaczej.

U Klindwortha znajduje się na początku piętnastego taktu od końca błąd drukarski w basie. Ma tu być H, nie B. Metronom jest we wszystkich wydaniach tensam: 160 na ćwierć nuty, lecz szybkość bezwarunkowo powinna ustąpić miejsca szerokości. O ile wiem, Buelow jest jedynym wydawcą, który zmienia tonację enharmoniczną w tej części utworu. Wygląda to wcale ładnie, brzmi nieźle, ale czy to Chopin? Buelow podaje też warjant koncertowy, zmieniając ostatnie takty unisonowe w istny orkan wtrąconych, stapiających się ze sobą oktaw. Efekt jest niezbyt miły. Chopin nie potrzebuje tak hałaśliwego watowania swej etjudy, wywołującej najbardziej niespodziewane kontrasty właśnie przez trzymanie się oryginalnego tekstu.

Etjuda grzmi strasznym, wzniosłym patosem; lecz nawet w tak nadzwyczaj burzliwych chwilach kompozytor nie traci zupełnie swej duchowej równowagi. I on umie wywoływać tragiczne duchy i strącać je w ciemne otchłanie. Jedyną rywalką tej Etjudy pomiędzy innemi Etjudami Chopina jest Nr. 12, op. 25, w tej tonacji.

2.

Opus 25, — 12 Etjud Fryderyka Chopina — poświęcone jest hrabinie d'Agoult. Zeszyt rozpoczyna znana „Etjuda“ w As, tak popularna, że nie mam o niej nic do powiedzenia ponad to, że jest zachwycająca, zarazem jednak bardzo często i bardzo źle grana. Od czasów Mikulego nowoczesny wydawca nie ma tu nic do roboty prócz wyszukiwania nowych akcentów. Najwięcej zgrzeszył pod tym względem Buelow, odkrywający wciąż nowe zakątki dla swych dynamicznych sztuczek, o których kompozytorowi ani się nawet nie śniło. Wydanie jego należy studjować z całym szacunkiem, ale po dokładnem zaznajomieniu się z niem, pracowitość powinna

ustąpić miejsca interpretacji poetyckiej. Przedewszystkiem poezja i pedał. Bez subtelnego pedałowania będzie ta etjuda sucha, jak kość ogryziona przez psa. Buelow mówi, że „figura powinna być traktowana jak podwójna tryola, to jest, dwa razy po trzy a nie trzy razy po dwie nuty, jak jest podane w pierwszych dwuch taktach". — Klindworth robi z tej grupy seksty. Buelow ma jeszcze różne inne pomysły dotyczące układu palcowego i frazowania, a nawet podaje dokładną ilość nut w końcowych trylach basowych. Kullak daje wyszukanie wirtuozowski układ palcowy. Przyjrzyjmy się ostatniej grupie ostatniego taktu w drugim wierszu trzeciej strony. Jest to istotnie szczytowy punkt w świecie palcowania. Lepiej już zakończyć wspaniałym opisem tej etjudy Schumanna, cytowanym przez Kullaka:

— Zastanawiając się nad leżącym przed nami zeszytem etjud, Robert Schumann, porównawszy Chopina z przedziwną gwiazdą, ujrzaną o północy, pisze:

— Dokąd dąży i powiedzie nas lot jej — (tej gwiazdy, symbolizującej Chopina) — jak długo i jak świetny jeszcze, któż wie? Ile razy jednak ta gwiazdka błysnęła na firmamencie, miała tensam głęboki żar, tosamo jądro światła i tęsamą siłę, tak, że nawet dziecko łatwo ją wśród innych gwiazd odnaleźć musi. Mówiąc o tych etjudach przypominam też sobie, że większą ich część słyszałem graną przez Chopina, który też „grał je bardzo à la Chopin".

O pierwszej etjudzie pisze Schumann, co następuje:

— Wyobraźmy sobie, że harfa Eola ma wszystkie tonacje i że dłoń artysty rzuca na nią bezładnie najrozmaitsze ozdoby, ale tak, że zawsze słyszy się głębszy ton zasadniczy i śpiewający miękko głos wyższy: oto mniej więcej obraz gry Chopina. Nic dziwnego tedy,

że nam najwięcej przypadły do serca te utwory, któreśmy sami słyszeli grane przez niego i dlatego też na pierwszem miejscu wymieniamy jego „Etjudę" As-dur, poemat raczej niż „etjudę". Myli się jednak, kto myśli, że w jego grze słychać było wyraźnie każdą malutką nutkę, była to raczej fala akordu as-dur, od czasu do czasu znów podrzucana w górę pedałem, przez te harmonje jednakże przebłyskiwała w wielkich tonach przedziwna melodja a tylko raz, w środku, obok głównej pieśni odezwał się z akordu wyraźniej głos tenoru. Po etjudzie ma się takie wrażenie, jak po jakimś błogim obrazie, widzianym we śnie; napół na jawie chciałoby się go jeszcze raz zobaczyć; mało można o tem mówić, a chwalić już wcale nie. — Po tych słowach nie można mieć już żadnej wątpliwości co do sposobu wykonania. Nie potrzeba żadnego komentarza, aby pokazać, że melodyjne i inne ważne tony, oznaczone przez wielkie nuty, powinny się wybijać ze słodko szemrzących fal i że tony górne tak mają być skombinowane, aby mogły utworzyć właściwą melodję z najdelikatniejszemi i jak najbardziej przemyślanemi cieniowaniami.

Dwudziesty czwarty takt tej etjudy jest tak w stylu Liszta, że Liszt niezawodnie musiał czerpać z tych harmonji.

— Nastąpiła Etjuda E-moll, druga z kolei w zeszycie, znowu utwór, noszący na sobie niestarte piętno stylu Chopina, tak pełne wdzięku, marzące i ciche, jak śpiew dziecka przez sen". — Schumann pisze te słowa o przedziwnej „Etjudzie" F-moll, która istotnie nie mówi nic o tych snach, jak ostatnia część Sonaty B-moll, lecz jest „śpiewaniem dziecka przez sen". Schumann nie mógł znaleźć lepszego porównania, bo istotnie słyszymy słodkie, ciche nucenie, spływające czasem z ust dziecięcych, a które niewypowiedziany urok ma dla uszu, nie mających upodobania w rzeczach bardziej pospolitych.
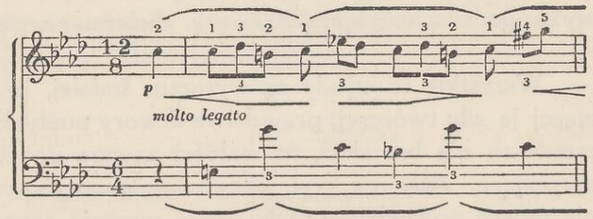
Musi to być ta etjuda, którą Chopin 12 września 1836 r. zagrał w Lipsku Henrjecie Voigt. Pisze ona w swym dzienniku:

Wczoraj był tu Chopin i grał pół godziny na moim fortepianie — „Fantazję“ i nowe swoje etjudy — zajmujący człowiek, jeszcze więcej zajmująca gra — dziwne zrobiła na mnie wrażenie. Podniecenie jego fantazji udziela się człowiekowi słuchającemu uważnie. Wprost dech wstrzymywałam. Podziwu godna jest lekkość, z jaką te aksamitne palce ślizgają się po klawiszach, powiedziałabym, lecą. Nie mogę zaprzeczyć, zachwycił mnie tak, jak jeszcze nigdy nie byłam zachwycona. Co mi sprawiło przyjemność, to jego dziecinna naturalność tak w zachowaniu się jak i w grze.

Buelow sądzi, że należy interpretować tę magiczną muzykę bez wszelkiej sentymentalności, prawie bez cieniowania, jasno, delikatnie i marzycielsko. — Idealne pianissimo, ton bez akcentu i zupełnie bez namiętności lub „rubato“. Nie można wątpić, że właśnie tak Chopin grał swój utwór. Pod tym względem niezaprzeczoną powagą jest Liszt a i Mathias wygłasza tęsamą opinję. Przedłożony tu do pokonania problem rytmiczny polega na stopieniu dwóch różnych rytmów; Buelow podaje doskonały sposób przezwyciężenia tych trudności, zaś Kullak poświęca prawie całą stronę przykładom, jak powinno się traktować prawą to lewą rękę a wreszcie obie. Prócz tego Kullak pisze: — Albo też — jeśli się chce — można się w duchu przenieść do cichego, zielonego, przepysznego lasu i w zupełnej samotności przysłuchiwać się szumowi i szeptowi liści. Czegóż nie potrafi żywa fantazja mimo matematycznego charakteru muzyki— wyczarować z treści tej etjudy? O jednem należy pamiętać: Grać się ją musi w tym charakterystycznym Chopinowskim szepczącym tonie, o którym między in-

nemi mówi Mendelssohn, że nic bardziej czarującego dla niego nie istnieje.

Dość już subjektywnych fantazji. Etjuda ta ma wiele piękności i każdy takt panuje w swem własnem, małem królestwie harmonicznem. Jest tak wspaniała, że ani postrzępienie jej na tony podwójne, jak go próbował Brahms, ani nawet wersja w oktawach nie potrafiła stłumić czaru jej magnetycznego szmeru. Rysunek jej jest miejscami tak delikatny, że przypomina iskrzące, mroźne kwiaty na szybie. Wszystkie wydania — wyjąwszy jedno — podają ją w czterech nierozdzielnych tryolach w prawej ręce; inaczej Riemann, który na układ palcowy i frazowanie ma znów własny pogląd.



Zajmująca broszura Jana Kleczyńskiego „O wykonaniu dzieł Chopina“ składa się z trzech odczytów, wygłoszonych przezeń swego czasu w Warszawie. Rozumie się, że ze względu na szczupłość miejsca autor musiał się odpowiednio streszczać, mimo to zdołał podać kilka praktycznych wskazówek co do używania pedału w muzyce Chopina. Mówi o „Etjudzie“ F-moll i chwali artystyczny sposób, w jaki zakończenie jej grał Rubinstein i Jessipow, u których cztery C brzmiały jak echo, zaś pedał stapiał tony i łączył je. Przy wykonaniu utworów Chopina połowę zadania ma pedał. Chopina nigdy nie można grać za pięknie. Realistyczne traktowanie burzy jego zamki napowietrzne, niszczy jego nadobłoczne gma-
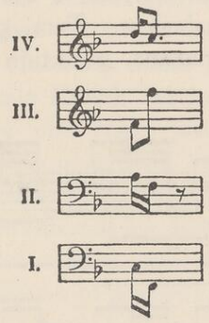
chy. Można go grać bogato, z nabożeństwem, dramatycznie, ale nigdy niedelikatnie i ordynarnie. Mnie również nie podoba się perfumowany różaną wodą sentymentalizm, w który prawie wszyscy pianiści owijają Chopina. „Chopin jest westchnieniem z ukrytym uśmiechem“ — napisał ktoś. Koncepcja ta sprawiła wiele złego wśród jego interpretatorów. Jeśli zgubny może być nadmiar uczucia, niemniej szkodliwe może być tak zwane „zdrowe“ pojmowanie jego utworów, głoszone przez pianistów z małą ilością mózgu ale zato z silnemi mięśniami. Prawdziwy Chopinista rodzi się, ale nigdy nie może być wytworem szkoły.

Zdaniem Schumanna trzecia „Etjuda“ w F przyniosłaby może mniej nowego, mimo, że jego zdaniem mistrz i tu wykazuje swą czarującą brawurę. Schumann pisze dalej:

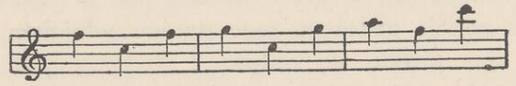
— Wszystkie te etjudy są wyrazem śmiałej, przepełniającej je siły twórczej, prawdziwe utwory poetyckie, w szczegółach nie bez skaz, w całości zawsze potężne i zachwycające. Aby nie kryć swego najgłębszego przekonania muszę powiedzieć, że w sumie wartość zeszytu pierwszego wydaje mi się większą. Nie może to nasunąć podejrzeń co do jakiegoś zacieśniania się artystycznej natury Chopina, już tem mniej świadczyłoby to o jego cofaniu się, ponieważ prawie wszystkie wydane obecnie etjudy powstały równocześnie z pierwszemi i tylko niektóre, łatwe do poznania po ich większem mistrzostwie, jak pierwsza „Etjuda“ w As i ostatnia wspaniała C-moll, zostały skomponowane niedawno.

Na tym punkcie można się różnić z Schumannem, bo op. 25 zawiera conajmniej dwie największe etjudy Chopina, „Etjudę“ A-moll i C-moll. Najważniejszą rzeczą byłoby stwierdzenie faktu, iż etjudy zostały skomponowane równocześnie. To decyduje o ważnych momentach psychologicznych. Chopin wiele cierpiał, zanim przybył do Paryża, jego serce było oczyszczone przez ogień nieszczęśliwej miłości, rozstanie się z ukochaną zadało mu głęboki i bolesny cios i tak stanął w Paryżu z zupełnie już wyrobionym stylem — bo dla niego styl był nierozłącznie związany z człowiekiem.
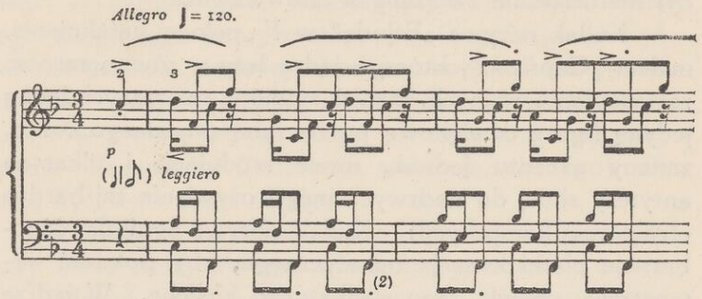
Kullak nazywa „Etjudę“ w F „pełnem natchnienia, małem „Capricco“, którego jądro leży w równoczesnem zastosowaniu różnych, małych rytmów, tworzących jedną jedyną figurę dźwiękową, powtarzaną do samego końca, zmiany akcentu jednak, nowe modulacje i pikantne antytezy służą do nadzwyczajnego ożywienia tej bardzo efektownej kompozycji: — Kullak obrywa ogniście różnobarwne płatki kwiecia tematycznego, aby pokazać wewnętrzną chemię jego delikatnego kielicha. W jądrze znajdujemy cztery różne głosy.



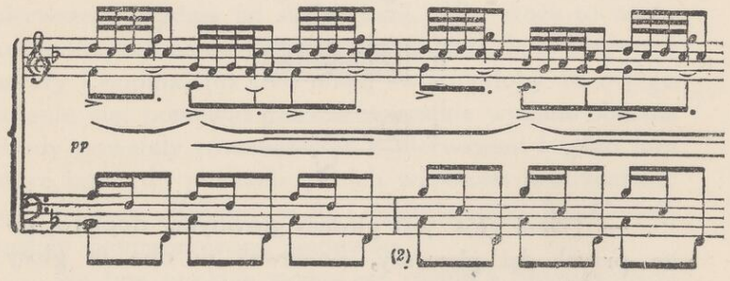
— Trzeci głos jest głosem głównym, dopiero po nim przychodzi pierwszy, ponieważ w oba te głosy włożono treść melodyczną i harmoniczną.



Mikuli i Kullak stawiają punkt nad C w pierwszym takcie; Klindworth i Buelow nie akcentują go. Co się tyczy frazowania i układu palcowego to zdaję się na Riemanna, jego wersja najbardziej zadowala. W pierwszych taktach jest idea zupełnie jasno wyrażona.



Najlepsze jest staranne akcentowanie, zauważone przezemnie na jednem miejscu, a którego w żadnem innem wydaniu nie znalazłem. Tam, gdzie rozpoczynają się nuty trzy razy wiązane, punktuje Riemann w następujący sposób:



Rozumie się, że profil melodji jest w ósemkach, co dopiero nadaje ozdobom tego pasażu właściwe znaczenie, a ileż uroku, ile radości i słodyczy jest w tem „Capricco"! Ma ono porywający, pierzchliwy wdzięk

wzbijającego się w powietrze, świergocącego ptaka. Element ludzki jest prawie zupełnie usunięty. Jesteśmy na świeżem powietrzu, słońce świeci w błękitnym eterze i wszystko jest pogodne, pełne powietrza i przestrzeni. Nawet tam, gdzie dźwięki stają się ciemniejsze, gdzie padają chłodniejsze cienie, gęstniejące w części H-dur, prawie że się nie czuje troski i smutku. Pomysły harmoniczne są subtelne, wciąż zmieniające się grupy figur wzbudzają podziw. Riemann akcentuje H, E, A, B, C i F na końcu skoki niebezpieczne dla lewej ręki, ale akcenty te nadają zachwycającej tkaninie harmonicznej pożądaną wypukłość. Zręczna metoda wykonania ustępstw w lewej ręce, w 13-ym takcie od końca polega na wzięciu górnego basowego C wielkim palcem prawej ręki i taksamo górnego H w takcie następnym. To usuwa niebezpieczeństwo „spudłowania" i jest przy kompozycjach koncertowych bezwarunkowo dozwolone. Zakończenie powinno być odegrane według Kullaka „jak tchnienie" i ma najrozmaitszy układ palcowy. Dla pierwszej grupy przepisuje Kullak bardzo natężające palcowanie, czwarte palce obu rąk. Jestto pożyteczne dla studjum, na estradzie koncertowej jednakże trzeci palec jest pewniejszy. Buelow radzi pianiście „górną część ciała trzymać tak nieruchomo jak tylko można, ponieważ każdy nadmierny ruch oddala go od celu, którym jest uzyskanie jaknajruchliwszego przegubu".—Równocześnie proponuje ściśle określone frazowanie dla 17-go taktu i zabrania grać „Forzato" ostro i twardo, kiedy temat powraca po raz ostatni. Dając szczegółowe wskazówki Kullak sądzi, że uderzenie powinno być lekkie a ręka ślizgająca się i że miejsce H-dur „ma się składać z ognistych, upartych akcentuacji dolnych akordów". Kapryśna, fantastyczna i pełna wdzięku etjuda pokazuje Chopina w nadzwyczaj pogodnym nastroju. Schumann

mówi, że powinna być wykonana z pełną wdzięku brawurą. W wydaniu Kullaka znajduje się błąd drukarski: Na początku nut trzy razy wiązanych A mąci dźwięczność a prócz tego jest zbyteczne, ponieważ najwyraźniej powinno tu być F.

O czwartej „Etjudzie“ A-moll po za opinją Teodora Kullaka nie wiele można powiedzieć nowego.

W najszerszem znaczeniu tego słowa każdy utwór muzyczny jest etjudą, w ściślejszem jednak znaczeniu musimy od etjudy żądać, aby zamierzała coś szczególniejszego, aby kształciła biegłość, prowadziła do pokonania poszczególnych trudności bez względu na to, czy one leżą w rytmice, w wyrazie, wykonaniu i t. d. (Robert Schumann, „Gesammelte Schriften“ I. str 201). Leżące przed nami studjum zajmuje nas więcej z rytmicznego niż technicznego punktu widzenia. Podczas gdy silniejsze części taktu (1, 3, 5 i 7 ósemka) są reprezentowane tylko przez tony pojedyncze (w basie) do pewnego stopnia swobodnie i bez trudności dotrzymujące kroku, słabsze części taktu (2, 4, 6 i ósemka) obciążone są akordami, z których większa część w dodatku jeszcze jest zaopatrzona w akcenty, wywołujące taktyczną opozycję. Do tych akordów przyłącza się dalej czy też raczej wyrasta z nich kantylena w górnym głosie, która w formie synkop przeciwstawia się silniejszym częściom basu, rozpoczynając na słabszej części taktu, i wywołuje antycypacje (vorhalte), sprawiające stosownie do momentu, w którym się ukazują, zatrzymywanie i opóźnianie tych melodję rysujących tonów.

Wszystko to razem nadaje kompozycji szczególniejsze zabarwienie, ruchowi tonów pewien niepokój a z „Etjudy“ robi mały utwór charakterystyczny, coś w rodzaju „Capriccia“, któremu zupełnie słusznie możnaby dać tytuł: „Inquietude“.

Z punktu widzenia technicznego ma się tu do studjowania dwie rzeczy: „Staccato“ akordów i wykonanie kantyleny. Akordy powinno się tworzyć raczej przez naciskanie niż przez uderzanie. Należy palce zupełnie lekko oprzeć na klawiszach a potem rękę górą dłoni szybko oderwać w jak najelastyczniejszy sposób a nie uderzać z wysokości. Wszystko z jak największą dokładnością a nie tylko na górze. Gdzie występuje kantylena, tam każdy ton melodji powinien plastycznie odbijać od towarzyszącego mu akompanjamentu. Z tego powodu palce przeznaczone na melodję muszą silniej naciskać odpowiednie klawisze, przyczem powierzchnia dłoni może sobie pozwolić na lekkie pochylenie na prawo, zwłaszcza jeśli w akompanjamencie jest pauza. (Porównać z etjudą introdukcję „Capriccia“ H-moll z towarzyszeniem orkiestry Feliksa Mendelsohna, str. 1). Pominąwszy parę miejsc „rallentando“, należy etjudę grać ściśle w takcie.

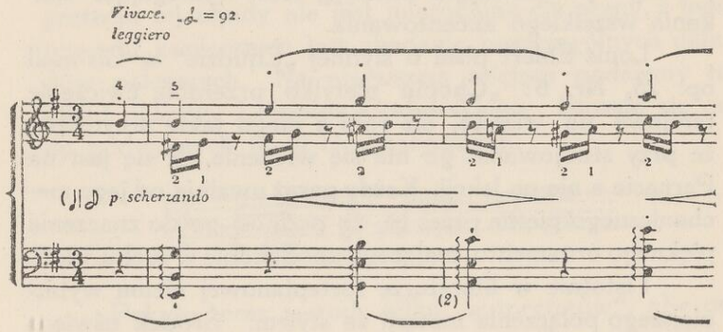
Opracowanie Klindwortha więcej mi odpowiada. Ta posępna, nerwowa kompozycja, z trudem zasługująca na nazwę „etjudy“, ze swemi ciężko dyszącemi synkopami, wskazuje na nieco patologiczny stan duszy w swych ciasnych, przenikniętych uczuciem ramach. Mimo wszystko „Etjuda“ A-moll ma przecież momenty siły i znaczenia. Frazowanie Riemanna jest również staranne, ale bynajmniej nie jaśniejsze od frazowania Klindwortha. Buelow mówi: — „Wszystkie basy (nawet w piano) bardzo silnie markować, aby je przeciwstawiać głosowi górnemu.“ Szczególnym zbiegiem okoliczności jego wydanie jest jedyne, w którem „arpeggia“ lewej ręki pod koniec nie przechodzą w prawą, mimo że w ostatnim takcie pozwala brać „arpeggia“ obu rękom. Jestto niedozwolona manja poprawiania. Stephan Heller wyraża przekonanie, że etjuda ta przypomina pierwszy

takt „Kyrie“ a jeszcze prędzej „Requiem aeternam“ z „Requiem“ Mozarta.

Śmiało można powiedzieć, że piątą „Etjudę E-moll“ rzadziej słyszy się w sali koncertowej, jak inne jej towarzyszki. Nie przypominam sobie, żebym ją słyszał kiedy od czasu słynnego koncertu Annety Jessipow, na którym grała wszystkie 27 etjud. A jest to przecież kompozycja bogata w pełnię dźwięku, w ornamenty i ozdobne efekty figuralne, zwłaszcza w swej części środkowej. Być może, iż od grania jej na koncertach powstrzymuje pianistów poniekąd przewrotny, kapryśny i niezupełnie miły jej początek, utwór jednak jest bardzo efektowny chociaż trudny, zwłaszcza grany w układzie palcowym Buelowa. Niecks wspomina, że była to ulubiona etjuda Stephana Hellera. W „Gazette Musicale“ z 24. lutego 1839 r. pisze Heller o op. 25 Chopina: — „Czegóż trzeba nam więcej do spędzenia jednego lub kilku wieczorów w stanie możliwie zupełnej szczęśliwości?“ Co się mnie tyczy, to w tym zbiorze poezji — bo tylko tak mogę nazwać dzieła Chopina — wyszukuję kilka utworów ulubionych, które chcę wbić sobie w pamięć i które przenoszę nad inne. Bo któż mógłby wszystko zapamiętać? Z tego powodu zanotowałem sobie też numery 4, 5 i 7 wspomnianych poezji. Z dwunastu ukochanych etjud — a każda z nich ma swój specjalny wdzięk — te trzy wolę od wszystkich innych.

Środkowa część „Etjudy“ E-moll przypomina Thalberga. Buelow ostrzega ucznia: — „Prawa ręka powinna się wystrzegać akcentowania pierwszej nuty wielkim palcem, ponieważ ona niema znaczenia melodycznego a raczej należy ją uważać za skromny ton przejściowy. — Stosuje się to do melodji w E. Pisze też, że dodanie trzeciego palca lewej ręki u Klindwortha nie wymaga szczególniejszego uzasadnienia. Ale w wydaniu Klind-

wortha znalazłem znaczną różnicę. Biegnik w lewej ręce z początku jako warjant tematu w dziesiątym takcie, wprowadza apoggiatura w E. Skok sięga aż do Fis — nie do G, jak u Mikulego, Kullaka i Riemanna. Buelow używa Fis, jednakże bez dziewiątej nuty na dole. Riemann frazuje utwór tak, że jako górny głos idą H, E i G, zaś korzenie jego znajdują się na dole a nie w górze, jak u Mikulego i Buelowa. Kullak akcentuje ósmą nutę. Riemann używa szesnastki w następujący sposób:



Kullak pisze, że na starych metronomach niema liczby 184. To tempo nie jest zbyt szybkie dla „Capriccia“ z jego pięknemi, genjalnemi zmianami rytmicznemi. Co się tyczy wykonania 130 taktu, mówi Buelow:

— Przednuty należy brać w obu rękach, oczywiście równocześnie z innymi głosami; podobnie tryl w 134 takcie powinno się zaczynać od górnych tonów sąsiednich.

Te szczegóły są bardzo ważne. Kullak tak kończy swe uwagi:

— Mimo tych wszystkich, małych przekształceń tworzącej jądro części motywu, jego charakter w istocie swej pozostanie niezmieniony. Zato z tych małych metamorfoz tryska bogate życie rytmiczne, które grający musi przedstawić z całą dokładnością. Jeśli przytem

nie brak mu poczucia wdzięku, zalotności i miłej kapryśności, spotęguje jeszcze wdzięk głównego tematu, który charakterem swym przypomina etjudę Op. 25 Nr. 3.
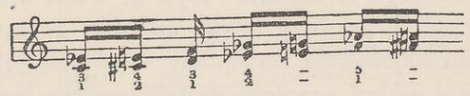
Rozpoczyna się część druga. Jądro jej tworzy szeroka piękna melodja, która, szczerze odczuta, i zagrana, trafi głęboko do serca słuchacza. Jako akompanjament służą w prawej ręce spokojnie wznoszące się i opadające akordy — arpeggia w tryolach, później w szesnastkach, jak mgła przesłaniająca melodję, lecz wymagające unikania wszelkiego akcentowania.

Louis Ehlert pisał o słynnej „Etjudzie“ w Gis-moll op. 25, Nr. 6: „Chopin nietylko przerabia ćwiczenie tercjowe na wiersze, ale robi z niego takie arcydzieło, że przy studjowaniu go ma się wrażenie, iż się jest na Parnasie a nie na lekcji. Każdy pasaż uwalnia od jego mechanicznego piętna przez to, że podnosi go do znaczenia pięknego ornamentu, mającego upodobanie w ruchu, idei“.
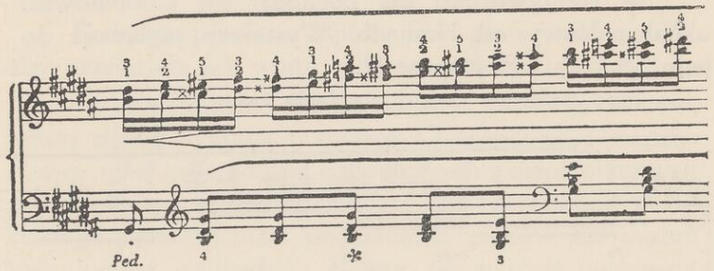
I istotnie w literaturze fortepianowej niema wybitniejszego połączenia materji ze stylem. Środek uświęca cel, a środki, których kompozytor tu używa, są jaknajpiękniejszych proporcji i tylko słowo „piękny“ może służyć jako określenie stylu i architektury tej cudnej etjudy. Na koncertach gra się ją rzadko z powodu trudności, jakie nastręcza. Wraz z „Toccatą“ Schumanna „Etjuda“ Gis-moll stoi u wrót ziemi obiecanej Nut Podwójnych. Obie kompozycje mają wspólnego przodka w „Toccacie“ Czernego i obie są spokrewnione z „Islamey“ Bałakirewa, należącej również do sensacyjnego potomstwa Muzy Czernego. Przyjrzawszy się etjudzie musimy uważać za cud, że Chopin potrafił tak wspaniale przekształcić ten suchy temat szkolny. Na pierwszym planie stoi tu muzyka, na drugim problem techniczny.

Jeśli dwuch czy trzech pianistów rozmawia o Chopinie, z pewnością któryś z nich zada następujące pytanie:

— Jakiego układu palcowego używa pan w chromatycznych tercjach podwójnych „Etjudy“ Gis-moll? — Według tego, jaką na to pytanie odpowiedź da pianista, będzie się sądziło o jego polityce, według tego jest się klasyfikowanym i sądzonym. Jeśli się jest „obcego wyznania“, będzie się z pewnością musiało jeszcze odpowiedzieć na pytanie, czy się trzyma Buelowa i uznaje układ palcowy Czernego. Jeżeli się da odpowiedź potakującą, jest się uważanym za jakiś nadzwyczajny okaz. Interpretacja tej etjudy nie jest miarodajna dla oceny, z tego powodu koniecznem jest zbadanie poszczególnych układów palcowych. Na pierwszem miejscu podajemy tu układ palcowy Leopolda Godowskiego. Stosuje się on do podwójnych tercji chromatycznych.



Pokażę teraz metodę kilku „autorytetów“, aby od jednego rzutu oka można było poznać, ile myślano, żeby tylko módz się wspiąć na te śliskie wyżyny chromatyczne. Mikuli ma następującą koncepcję:
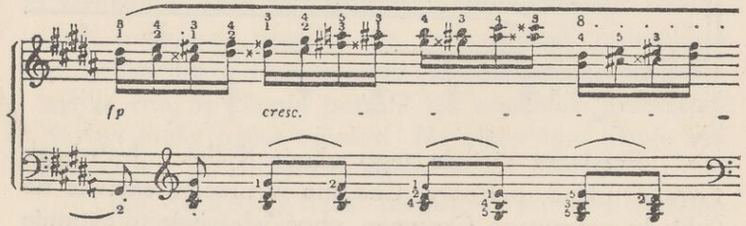


Przyłącza się do tego zdania Kullak. Jestto tak zwany układ palcowy Chopina w przeciwieństwie do układu palcowego Czernego, choć właściwie to ostatnie

palcowanie jest, jak twierdzi John Kautz, pomysłu Clementiego. — W tym ostatnim układzie przychodzi trzeci i piąty palec na Cis, E, Fis i A w prawej ręce, na C, Es, G i B w lewej ręce. Klindworth również przyjmuje palcowanie Chopina. Buelow sądzi:

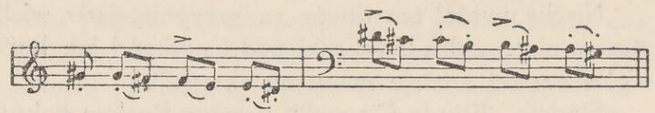
— Szczególny układ palcowy Chopina dla chromatycznych gam tercjowych zamieniliśmy — gdzie to było potrzebne — na starszy układ palcowy Hummla dlatego, że palcowanie Chopina na naszych dzisiejszych fortepianach do niemożliwości utrudniało osiągnięcie „legatissima". Dwaj najwięksi nowocześni technicy fortepianowi, Aleksander Dreischock i Karol Tausig byli tego samego zdania, i konsekwentnie trzymali się go w praktyce. Przypuszczamy, że Chopin, wskutek używania swego ulubionego fortepianu Pleyel et Wolff w Paryżu— którzy przed przyjęciem t. zw. „double echappement" fabrykowali najmiększe fortepiany — przyjął jako praktyczny swój układ palcowy, polegający na zastosowaniu wielkiego palca na półtonach e, f, i, h, c — przy graniu gamy w górę. Ten układ palcowy na dzisiejszych fortepianach uważamy za niezgodny z warunkami „crescendo" w „legato".

W rzeczywistości zaś pochodzi ów Chopinowski układ palcowy od Hummla. Wystarczy zaglądnąć do jego „Szkoły fortepianowej".

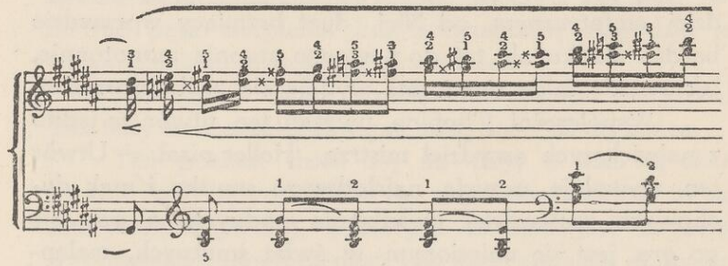
Jego palcowy układ wygląda tak:



Proponuje też następujące doskonałe frazowanie w lewej ręce:



Riemann nietylko przyjmuje nowy układ palcowy dla gamy w nutach podwójnych, ale nazywa „etjudę" trylem na pierwszym i trzecim, drugim i czwartym palcu, zamiast używanego zwykle pierwszego, czwartego, drugiego i piątego palca, jak to widzimy we wszystkich innych wydaniach. Jego idea biegu tercji chromatycznych przedstawia się, jak następuje:



Pozatem powinna etjuda być grana tak szybko, aby przeleciała jak wiatr, albo też, jak Kullak mówi:

— Z wyjątkiem kilku miejsc i kilku akcentów, należy etjudę wykonać w znanym Chopenowskim szepcie. Prawa ręka zwłaszcza w djatonicznych i chromatycznych gamach — ma tercje wykonywać tak równo, żeby kanciastego przekładania i podkładania palców nie można było nawet zauważyć. Należy też zwrócić uwagę na rękę lewą i poświęcić jej szczegółowe studjum. Akordy pasażowe i inne mają być grane dyskretnie i „legatissimo". Nuty podwójnie kreskowane muszą się różnić od nut

raz kreskowanych silniejszem cieniowaniem, ponieważ one są ze sobą we wzajemnym związku.

Niecks uważał ten utwór za przygniatająco wielki i pisze o nim: „głos lewej ręki pędzi naprzód jak burza — głos prawej wydaje namiętne okrzyki".

Siódmą „Etjudę Cis-moll" nazywa Buelow nokturnem, duetem na wiolonczelę i flet. Z bajeczną zręcznością wygładza rytmiczne różnice między obu rękami i stwierdza zupełnie słusznie, że utwór ten nie ma żadnego określonego celu technicznego. Ta etjuda jest najbardziej chwalona. Muszę się zgodzić z Niecksem, który pisze o niej, nazywając ją dziwnym zbiegiem okoliczności „Etjudą" w E: — Jestto duet między Nim a Nią, przyczem On zdaje się być wymowniejszym i bardziej emfatycznym od Niej, duet brzmiący wprawdzie bardzo słodko ale też do pewnego stopnia monotonnie, jak zwykle takie tête-à-tête wydają się osobom trzecim.

Współcześni Chopina uważali ten utwór za jedno z największych arcydzieł mistrza. Heller pisał: — Utwór ten wywołuje uczucia najsłodszego smutku i mąk duchowych, najbardziej uwielbienia godnych, a gdy się go gra, jest się uniesionym w świat smutnych, melancholijnych myśli, w nastrój duchowy, który przenoszę nad wszystkie inne. Ach, jak ja lubię te posępne, tajemnicze marzenia! Chopin jest bogiem, który je stwarza. Kleczyński dopatruje się w etjudzie śladów zniechęcenia do życia i cytuje Orłowskiego. — On cierpi na nostalgję. — Willeby nazywa etjudę najpiękniejszą ze wszystkich. Dla mnie jest zanadto chorobliwa i elegijna. Jest w niej tęsknota, ale tęsknota chorej, zranionej duszy. Jest to jakgdyby lekki roztwór najgorszych i najlepszych właściwości mistrza. Być także może, że jej słodkie, zbyt mocno naperfumowane takty słyszeliśmy zaczęsto. Interpretacja należy od gustu. Kullak stawia tu ambitny program:

— Dzięki swej wysoce poetycznej treści nadaje się ta etjuda znakomicie na studjum interpretacji, trzeba się w niej jednak wznieść ponad prozę powszedniego czucia i odczuwania i módz się zanurzyć zupełnie w głębię duchową obdarzonego przez Boga kompozytora.

Kompozycja owiana jest elegijnym nastrojem. Z psychologiczną wiernością maluje kompozytor fragment z życia głęboko zasmuconej duszy. Złamanemu, pełnemu bólu sercu każe zupełnie niedwuznacznie głosić swój ból i swą żałobę. To serce straciło nie coś, lecz wszystko. Ale nie zawsze dźwięki noszą na sobie piętno cichej, melancholijnej rezygnacji. Zrywają się namiętniejsze dźwięki, cicha skarga zmienia się w oskarżenie, które poeta rzuca w twarz swemu okrutnemu losowi; trzeba walczyć, siłą woli rozerwać pęta cierpienia lub przynajmniej złagodzić je wspomnieniami szczęśliwej przeszłości.

Napróżno! Serce straciło nie coś lecz wszystko! Tak tedy trzeba dalej dźwigać swój ból — aż do końca.

Ten poemat dzieli się na trzy, a jeśli się chce uważać mały epizod H-dur za część samodzielną, to na cztery części (strofy), z których ostatnia jest bogaciej wyposażonem powtórzeniem pierwszej z małem dodanem zakończeniem.

Całość jest pieśnią albo jeszcze lepiej arją, śpiewaną przez dwa głosy główne, z których górny istotnie naśladuje śpiew, podczas gdy dolny utrzymany jest zupełnie w charakterze towarzyszącej wiolonczeli.

Jak wiadomo Chopin bardzo lubiał wiolonczelę a nawet w swych kompozycjach fortepianowych naśladował charakter właściwych temu instrumentowi posażów. Oba głosy główne są w ścisłym związku ze sobą, uzupełniają się i naśladują wzajemnie. Między niemi porusza się trzeci element: akompaniament równo dążących przed siebie ósemek, mających wyłącznie znaczenie

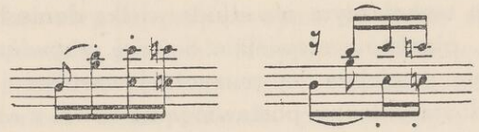
wypełnienia harmonicznego. Trzeci element ma się wyłącznie podporządkować dwom pierwszym.

Poprzedzająca arję mała, jednogłosowa, w tonie „recitativa“ utrzymana introdukcja przypomina żywo początek „Ballady“ G-moll, op. 23.
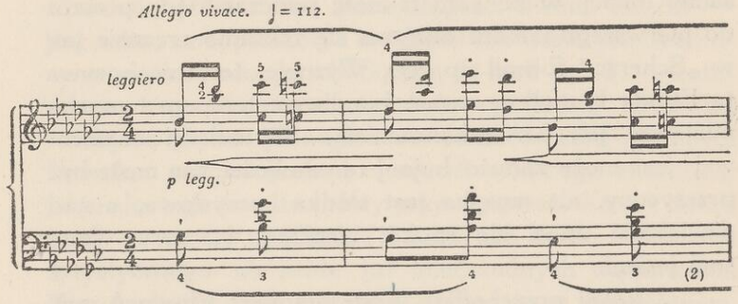
„Etjudę“ w Des Nr. 8 zalicza Bulow do najpożyteczniejszych ćwiczeń w całej literaturze „etjud“. Możnaby ją śmiało nazwać „L'indispensable du pianiste“, gdyby tego tytułu tyle razy nie nadużyto. Jako kurację na sztywne palce lub jako przygotowanie do koncertu radzi się przegrać ten utwór sześć razy; przyda się to nawet najwprawniejszemu pianiście. Kullak radzi też ćwiczyć samą lewą rękę, znajdując zresztą tę etjudę „niespodziewanie dźwięczną lecz ubogą w treść i płytką“. Jestto znakomite studjum podwójnych sekst. Na uwagę zasługuje też pasaż z następujących po sobie kwint — ciężki orzech do zgryzienia dla teoretyków. Riemann ma tu pole dla kilku nowych komentarzy.

Lekkonoga „Etjuda“ w Ges Nr. 9 zatytułowana jest „Motyl“. Buelow transponuje ją enharmonicznie w Fis, przez co unika licznych podwójnych B, ale ta zmiana nie zasługuje na pochwałę. Wogóle Buelow nie ma wysokiego mniemania o tym utworze i zalicza go do kompozycji á la Charles Mayer. Jestto niesprawiedliwe, bo etjuda jest bardzo wdzięczna i z pewnością bardzo efektowna choć nie głęboka. W ostatnich czasach stała się areną walk atletów fortepianowych. Prawie wszyscy nowocześni wirtuozowie fortepianowi wyrywają skrzydełka temu wesołemu, małemu motylkowi. Miażdżą go, zadeptują na śmierć a łącząc okrucieństwo z brutalnem pomiataniem prawa, kończą utwór trzema idącemi oktawą w górę akordami, nadając w ten sposób utworowi charakter konwencjonalny. Robią właśnie wszystko to, czego kompozytor chciał uniknąć. Fra-

zowania też się zwykle nie oszczędza. Tellefsen i Klindworth podają następujące różne wersje:



Mikuli, Buelow i Kullak rozciągają łuk legata nad trzema pierwszemi nutami grupy. Riemann oczywiście robi to zupełnie inaczej:



Metronom jest prawie we wszystkich wydaniach tensam.

Według Buelowa „Etjuda“ H-moll op. 25 Nr. 10 jest pełna azjatyckiej dzikości, choć Willeby ze swej strony uważa ją poprostu za etjudę w oktawach na lewą rękę“. Dla jej monofonicznego charakteru porównuje ją Buelow z chórem derwiszów w Beethovena „Ruinen von Athen“. Niecks uważa ją za prawdziwe „pandemonium, w którem czasami odzywają się tony pogodniejsze, ale mimo wszystko zwycięża piekło“. Najdokładniejsze komentarze do tego dzieła dał Buelow. Dla Kullaka jest ta etjuda „trochę przesadna i sztuczna w konstrukcji; nie rozgrzewa nas mimo, że aż do

samego końca leci w burzliwym rozpędzie. Klindworth wzmacnia pierwszą i siódmą ósemkę w piątym takcie od końca, każąc współdziałać harmonji lewej ręki. Pod względem technicznym ma etjuda wielką doniosłość a to, że wielu pianistów niewielkie do niej przywiązuje znaczenie, nie zmniejsza jej muzycznej wartości i ja osobiście byłbym skłonny postawić ją na równi z obu ostatniemi etjudami op. 25. Początek jest potężny i wkrótce zmienia się w huragan dźwięków. Nigdy nie napisał Chopin milszej melodji, jak melodja środkowej części tej etjudy, którą można porównać tylko z melodją w tej samej tonacji w Scherzo H-moll, podczas kiedy powrót do pierwszego tematu odbywa się taksamo zręcznie jak w „Scherzo" E-moll op. 35. Wyznaję, że mnie porywa ta Etjuda H-moll ze swem burzliwem tempem i oszałamiającem jak wir zakończeniem. W melodji oktawowej jest może zadużo bujnej zmysłowości, ton może być przesycony, ale muzyka jest słodka i zmysłowa, a nad dźwiękami unosi się spokój ciepłego wieczoru wczesnej jesieni.

Z koleji przychodzi „Wiatr zimowy", Etjuda A-moll op. 25. Nr. 11. Nawet Buelow mówi o niej z entuzjazmem:

— Jako szczególną zaletę tego najdłuższego i pod każdem względem największego studjum Chopina należy podnieść, że ono — mimo wydobycia z fortepianu całej pełni jego dźwięczności — unika wszelkiej orkiestralności, a daje muzykę wyłącznie fortepianową w najściślejszem znaczeniu tego słowa. Wogóle Chopin ma wielką zasługę ustalenia ścisłej granicy między muzyką fortepianową a orkiestralną, przez innych romantyków, a zwłaszcza przez Roberta Schumanna zacieranej z wielką szkodą dla obu rodzajów.
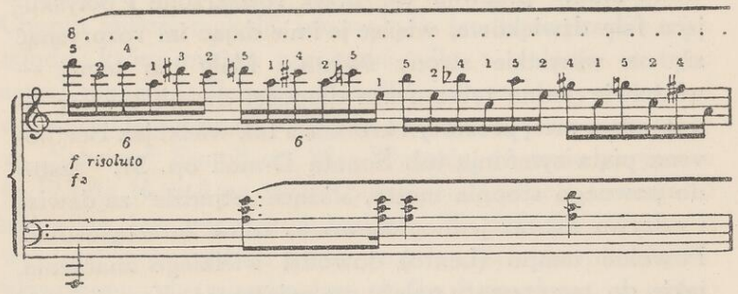
Niemniej szczery w swej pochwale jest Kullak:

„Etjuda A-moll jest jedną z największych i najwspanialszych etjud Chopina, „pendant" do etjudy XII (op. 10), a może nawet przewyższająca je. Jestto pierwszorzędne studjum brawurowe, przykuwające do siebie śmiałością i oryginalnością namiętnie falujących, zalewających klawiaturę pasażów, przykuwające swą harmoniką i modulatorycznemi cieniowaniami, przykuwające wreszcie swym przedziwnym, małym tematem, który jak „czerwona nitka" przewija się przez roziskrzone i połyskujące fale dźwiękowe, wiążąc je i nie dając im rozprysnąć się na wszystkie strony świata. Mały ten temat — właściwie jedna tylko fraza długości dwuch taktów — jest mimo swej prostoty i krótkości tak wielki jak Beethovena piąta symfonja lub Sonata D-moll op. 31. Jestto do pewnego stopnia motto, służące „etjudzie" za dewizę i odzywa się raz jednogłosowo to znów czterogłosowo. Powolne tempo (Lento) dowodzi wielkiego znaczenia, jakie do tego tematu należy przywiązywać. Kto aż dotąd szedł za nami i zgadza się z nami, ten co do wykonania artystycznego nie może już mieć żadnych wątpliwości. Dla zagrania tych pasażów dokładnie w przepisanem, żywem tempie potrzebna jest skończona technika. Wielka biegłość, lekkie uderzenie, równość, siła i wytrzymałość w miejscach forte a prócz tego w „pianach" i „pianissimach" wielka jasność — to wszystko trzeba mieć w małym palcu, bo wykonawca musi całą swą uwagę poświęcić poetyckiej treści kompozycji a zwłaszcza trochę marsz przypominającym rytmom, posiadającym swe własne życie i występującym to spokojnie i rozważnie, to znów chłodno i wyzywająco. Ten do marszu podobny element wymaga oczywiście ścisłej gry w takcie.

Etjuda ta jest przepyszną a przytem najczystszą muzyką. W piętnastym takcie Buelow jako drugą nutę ostatniej grupy podaje H, mimo że — wyjąwszy
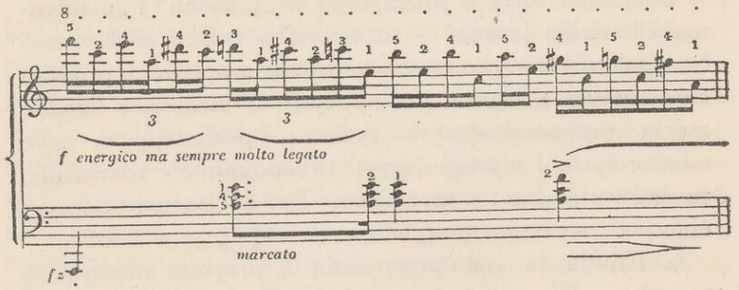
Klindwortha — wszyscy inni wydawcy mają B. Buelow kieruje się tu zdrowym rozumem ludzkim, bo B jest tylko błędem drukarskim. Tażsama powaga pedagogiczna zaleca ćwiczyć etjudę powoli i „staccato“ z zamkniętem wiekiem fortepianu. Wówczas chaos tonów nie będzie pianisty odurzał i nie będzie tłumił jego zdolności krytycznych.

Każdy wydawca ma własne zdanie co do frazowania pierwszych szesnastek. Normalnym jest Mikuli.



Klindwortha układ tej frazy jest bardziej pomysłowy. Frazuje wprawdzie podobnie jak Mikuli, ale wypuszcza przytem znak dla sekstol. Kullak znak ten zatrzymuje.

Buelow frazuje w następujący sposób:



Co się tyczy ugrupowania, to Riemann nie różni się od Buelowa a tylko jego akcentowanie jest inne.

Dzieło to należy do największych obrazów Chopina, bo jego idea i ukształtowanie są założone potężniej niż w obu jego „Koncertach“. Koncerty te, to właściwie szereg wytwornych minjatur, bardzo umiejętnie razem sklejonych i zamalowanych; żadne jednak dzieło Chopina nie posiada potęgi tak wszelki opór druzgocącej jak ta etjuda, którą porównano z wyciem huraganu. Jak znakomicie umie Chopin w kozi róg zapędzić nowoczesnych muzyków, którzy, mając do swego rozporządzenia wielki zbiór wzorów dekoracyjnych, nie wiedzą czem wypełnić ornamenty. Nigdy nie odstępuje od tematu i z jednego i tego samego materjału sporządza coraz to nowe niespodzianki! Zwłaszcza zasługuje na uwagę zakończenie, ponieważ użyte są w niem gamy. Chopin rzadko używa gam w „etjudach“. Znużyły go prawdopodobnie nieskończone rzędy tonów, jak przejadła mu się też melodja w lewej ręce, akompanjowana przez arpeggia w prawej ręce à la Thalberg. Gam za często używano i dlatego Chopin używa ich jak najoszczędniej. W pierwszej etjudzie Cis-moll op. 10 w „Codzie“ mamy gamę dla lewej ręki. W siódmej etjudzie op. 25 tej samej tonacji jest więcej gam. Druga etjuda A-moll op. 10 jest etjudą na chromatyczne gamy. Pozatem, aż do potężnej gamy na końcu Etjudy A-moll tych form nie spotykamy.

Do odegrania tego utworu niezbędna jest znaczna siła i wytrzymałość, szczególniejszy rozmach, namiętność i dużo poezji. Jest to muzyka „plein'-air'owa“, muzyka burzy, mająca się czasami poruszać z uroczystą świetnością procesji. Małe dusze, ludzie nic nie znaczący niechaj się wystrzegają tego utworu bez względu na to, jak zręczne mają palce.

Największą trudność techniczną sprawia traktowanie wielkiego palca. Kullak wynalazł bardzo efektowny

warjant koncertowy zakończenia. Metronom wynosi zwykle 69 na półnuty.

Dwunastą i ostatnią „Etjudę" C-moll op. 25 nazywa Kullak „wielką, wspaniałą kompozycją na ćwiczenie w obu rękach pasażów łamanych akordów, nie potrzebującą dalszego wyjaśnienia". Mam co do tego inne zdanie niż ten szanowny nauczyciel. Więcej trafia mi do przekonania Niecks: — W Nr. 12 C-moll, uczucia piętrzą się niemniej wysoko, jak fale arpeggiów, służących im za symbole.

Buelow jest dydaktyczny:

— Potrzebną do tego wspaniałego studjum brawurowego siłę można uzyskać tylko na podstawie jak najstaranniejszej jasności — a zatem tylko zapomocą powoli stopniowanej szybkości. Zaleca się tedy gorąco ćwiczyć tę etjudę dla odmiany i piano, bo inaczej siła tonu łatwo mogłaby się wyrodzić w niepiękną twardość, zaś w jednostronnem „poetyckiem" dążeniu do realistycznego odtworzenia na fortepianie burzy morskiej, rozbić się może tak instrument jak i utwór.

Używanie pedału jest (nowy pedał z każdą nową harmonją) dla wywołania zamierzonego efektu zmysłowego pożądane, jednakże dopuszczalne tylko w ostatnich stadjach pokonywania trudności.

Rozumie się, że każdy człowiek ma swe ulubione kompozycje. Ja najbardziej lubię w op. 25 pełną grzmotu dział „Etjudę" C-moll jak i „Preludjum" D-moll. Willenby myśli inaczej. Na 81-ej stronie nowej biografji Chopina ma odwagę napisać: — „Gdyby prof. Niecks na określenie N-ru 12-go użył wyrażenia „monotonny", bylibyśmy gotowi zgodzić się z nim, bo podobieństwo form w figurach arpeggiowych wywołuje istotnie pewną monotonję, mimo, iż użyto tu wielkiej siły. „Etjudę" C-moll do pewnego stopnia można uważać za powrót do pierwszej Etjudy w C, tylko że gdy idee pierwszej etjudy są znacznie szlachetniejsze, bardziej dramatyczne i plastyczniejsze, w późniejszej etjudzie widzimy bardziej nagą i prawdziwą prostotę, większą wnikliwość i więcej żywiołową siłę. I to dzieło miałoby być monotonnem? To i grzmot byłby monotonny i monotonny byłby huk morza, rozbijającego się o dalekie, posępne, dzikie wybrzeża lub pieniącego się pod smagającym je biczem burzy! W swej szorstkości dorównując Beethovenowi jest Chopin w tej Etjudzie C-moll tak dalekim od „dandyzmu" salonów paryskich jak sam Beethoven. Etjuda, prawdziwe epos fortepianowe, jest w intencji orkiestralna".

Riemann umieszcza na początku każdego taktu półnutę jako znak potrzebnej przynależności wielkich palców. Mnie najwięcej podoba się wersja Buelowa; jego wskazówki wchodzą w najdrobniejsze szczegóły. Podaje metodę Liszta, w jaki sposób wykonać stopniowanie w triolach oktawowych. Jakie gromy wydobywał Liszt z tego burzliwego dzieła! Wobec tego wszystkiego sama siebie potępia każda krytyka, która Chopinowi nie przyznaje miejsca między największymi muzykami twórczymi. Tu stoimy przed Chopinem muzykiem, nie przed Chopinem kompozytorem fortepianowym.

3.

W roku 1840 w „Méthode de Méthodes pour le Piano" F. I. Fetisa i J. Moscheles'a ukazały się „Trois Nouvelles Etudes" Fryderyka Chopina. Polski kompozytor znalazł się tam w dziwnem towarzystwie. — Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że te trzy najsłabsze etjudy mistrza, — zresztą zajmujące i z pewnością bardzo charakterystyczne — prędzej niż op. 25 mogą być uważane za kompozycje okolicznościowe — mówi Niecks.

Ostatnie lata wpłynęły dodatnio na opinję o artystycznem znaczeniu tych trzech etjud. Dziełom tym właściwe już są silnie zarysowane kontury preludjów. Pierwsza etjuda jest mistrzowska. Temat płynie $^{12}/_{8}$ taktem w szerokich, pełnych dźwięku i namiętnych triolach a obok niego śpieszy nierówny zaprzęg $^{4}/_{8}$ w basie. Trudości techniczne są wyłącznie rytmicznej natury i Kullak zadaje sobie trud pokazania, w jaki sposób można je przezwyciężyć. Czarująca jest treść muzyczna, wartość czuciowa etjudy. Czcigodny wydawca nazywa ją towarzyszką „Etjudy" F-moll w op. 25, ale porównanie to nie jest bardzo zręczne, bo ta etjuda jest znacznie głębsza; mimo, że wrót na oścież nigdy nie otwiera, odgadujemy tragiczne tajemnice, które przed nami kryje.

Piękna, choć pod innym względem, jest też następna „Etjuda" w As. Problem jest znowu rytmiczny i kompozytor jeszcze raz pokazuje nam swą niewyczerpaną pomysłowość i swą potęgę w malowaniu nastrojów, w kreśleniu pełnych wdzięków konturów, które wywołuje i w naszych oczach gasi, jak magiczne sny. Dzieło jest pełne subtelnej radości i wzruszającej rzewności. Żaden z kompozytorów XIX-go wieku, z wyjątkiem Wagnera, nie umiał tak hypnotyzować jak Chopin. Jeśli kto grał tę etjudę, niech przeczyta Kullaka i przypomni sobie to, co on napisał o troistości w dwoistości. Muzykowi może to być pożyteczne, a muzyce to nie szkodzi.

We wszystkich wydaniach z wyjątkiem jednego, etjuda trzecia zaczyna się od As jak słynny „Walc" w Des. Jedyny Klindworth zaczyna od B. Etjuda jest pełna słonecznego, bardzo wesołego humoru, pełna nieledwie dowcipu i przebrzmiawszy, pozostawia nam jak najlepsze wrażenie. Jej celem technicznym jest równoczesne „legato" i „staccato". W rezultacie otrzymujemy idealny
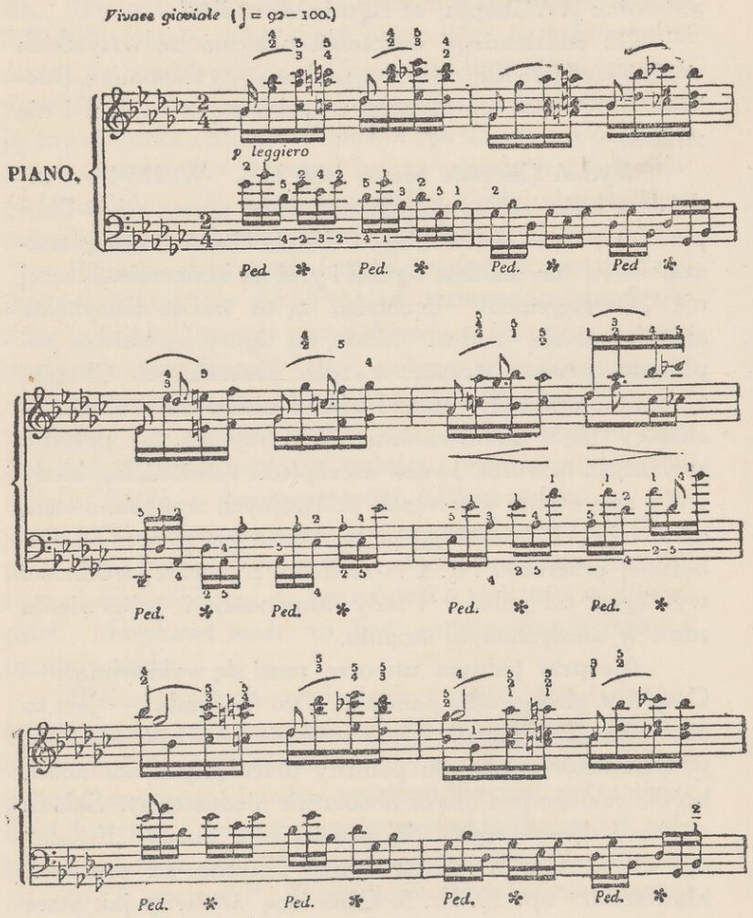
walc w Allegretto, prawdziwe ucieleśnienie radości, wysubtelnionej przez arystokratyczne panowanie nad sobą. Chopin nigdy nie oddaje się zbyt hałaśliwej wesołości, umie jednak zdobyć się na dowcipny żart w jak najlepszym guście. Etjuda ta kończy się jak się zaczęła a brzmi, jak gdyby kompozytor podpisał ją w latach swej młodości: „Fr. Chopin, et Ego in Arcadia."

Do codziennego ćwiczenia polecam ze wszystkich wydań wydanie Klindwortha, podczas gdy Riemanna, Buelowa i Kullaka warto przejrzeć, bo się to opłaci i nie znudzi.

Wydań Chopina mamy bez liku. W 1894 r. widziałem kilka zasługujących na uwagę wersyj etjud Chopina Leopolda Godowskiego. Etjuda Gis-moll była pierwszą, którą ten pianista ogłosił i grał na koncercie. Inaczej niż „Derangement" Brahmsa, są te wersje muzykalne ale niezmiernie trudne. Mimo, że figury są bardzo poplątane, przecie straszy w tych przeróbkach Chopin, Chopin marszczący czasami brwi i czoło, czasami uśmiechający się z politowaniem. Widzimy go, jak polskim zwyczajem wzrusza swemi szczupłemi ramionami, kiedy widzi swą etjudę w tercjach podwójnych transponowaną do lewej ręki. Transkrypcja ta daleka jest jeszcze od djabelskiej przeróbki Nr. 4 A-moll op. 25, której trudności wymagają od palców i indywidualności i zabarwienia tonu w niesłychanym stopniu.

Ale przy jednym utworze musi się wykrzyknąć: — Czapki z głowy, moi panowie! Oto Tornado! — Jest to capriccio „Badinage". Jeśli to jednak ma być zabawka, to z pewnością nie dla pianisty przeciętnych zdolności, bo dla takiego jest utwór absolutnie niedostępny. Składa się on z dwuch etjud. W prawej ręce mamy „Etjudę" op. 25 w Ges Nr. 9, w lewej „Etjudę na czarnych klawiszach" op. 10. Nr. 5. Obie lecą w świat jak stare

przyjaciółki, są siostrami w tonacji i mkną w jednej chmurze świecącego blasku. Stapiając w jedną dwie etjudy, Godowski o ile możliwości szedł śladami ich melodycznych krzywizn. W niektórych miejscach wzmocnił harmonję i przełożył czarne klawisze do lewej ręki. Jest to dzieło wybitnego pianisty. Oto jego początek:



To samo studjum w Ges op. 10 Nr. 5 traktują też w ten sposób, że przekładają melodję do klucza wiolinowego. W innej znowu etjudzie motyle-oktawy fruwają w lewej ręce, a C-dur „Etjuda“ op. 10 Nr. 7. Chopina „Toccata“, jest opracowana na lewą rękę i uchodzi w tej przeróbce za bardzo wartościową i praktyczną. To opracowanie wykazało wiele gustu i zręczności, zwłaszcza na trzeciej stronie. Piękna idea muzyczna nie została zburzona, a zato, rozpatrywane z innych, korzystnych punktów widzenia, Np. 10 Nr. 2. traktowane jest jako etjuda na lewą rękę, jak też być powinno. Chopin nie zawsze dawał dość do czynienia lewej ręce, a pierwsza etjuda tego op. 10 zawiera świetne miejsca dla obu rąk. Przeróbka rzadko granej „Etjudy“ E-moll, op. 25, Nr. 10 jest genjalna i bardzo pożądana, jako studjum rytmu i nut podwójnych. Studjum F-moll op. 25 Nr. 2 przekłada Godowski, którego obie ręce pracują tak samo, do basu, gdzie ono rozwesela temat, wynaleziony przez wirtuoza i podany w prawej ręce. Etjuda ta ucierpiała najwięcej, bo Brahms używa w niej wygodnym, niemieckim sposobem podwójnych sekst, podczas gdy Izydor Philip w swych studjach na lewą rękę wprzągł w utwór grzmotne oktawy. Ten Francuz „urządził“ też „Etjudę“ Gis-moll Des z podwójnemi sekstami, A-moll, znaną jako „Wiatr zimowy“, „Preludjum“B-moll a wreszcie — o dziwo! — ostatnią część Sonaty B-moll.

Czy Godowskiego transkrypcje są do użycia? Niewątpliwie. Techniczny rozwój z taką szybkością posuwa się naprzód, że za dziesięć lat będzie je grał każdy uczeń. Sąd o tem, czy on traktował Chopina z należnym mu szacunkiem, pozostawiam mądrzejszym. Lecz cóż ma z tem do czynienia szacunek? Platona uczymy się w szkołach a Beethovena w konserwatorjach. Z tego powodu nie potrzebujemy sobie głowy łamać nad

Godowskim; pisze on przecie dla następnego pokolenia, prawdopodobnie dla pokolenia Rosenthalów.

Przewędrowawszy w ten sposób pustynie pedagogiki, możemy zapytać o wrażenie, jakie na nas robi 27 etjud Chopina. Jest to uczucie uwielbienia połączonego z podziwem dla tego ogromu wspaniałej sztuki oraz tematycznej i technicznej pomysłowości. Mamy przed sobą nieskończoną rozmaitość i nigdzie dla mechaniki nie zaniedbano estetyki, a w najbardziej poetyckich etjudach znajdujemy zadanie dla delikatnych palców. Podziwu godne, dźwięczne, dramatyczne i pełne barw są etjudy Chopina, mistrzowskie „essaye" uczucia i formy. Odzwierciedla się w nich cały Chopin, ziemski i wieczny. Kiedy większa część jego muzyki fortepianowej dozna losu wszystkiego, co wyszło z rąk ludzkich, etjudy te pozostaną jako symbole XIX w., jak Beethoven reprezentuje w muzyce fortepianowej wiek XVIII a Bach XVII. Chopin jest klasykiem.

ROZDZIAŁ SIÓDMY.

MINJATUROWE NASTROJE. — PRELUDJA.

1.

Preludja, naznaczone jako Opus 28, poświęcone są I. C. Kesslerowi, autorowi słynnych etjud fortepianowych. Ale tylko w niemieckim wydaniu figuruje jego nazwisko, podczas gdy w wydaniu francuskiem i angielskiem Chopin dedykuje utwory te „à son ami Pleyel". Ponieważ Pleyel udzielił Chopinowi 2000 fr. zaliczki na preludja, miał prawo powiedzieć „to są moje preludja". Niecks ręczy za wyrażenie Chopina: — Sprzedałem Pleyelowi preludja, ponieważ mu się podobają. — Było to w roku 1838, kiedy Chopin z powodu złego stanu zdrowia musiał wyjechać na południe. Zamierzał udać się wraz z panią Sand i jej dziećmi na Majorkę i z tego powodu prosił fabrykanta fortepianów, zarazem nakładcę, Kamila Pleyela o pieniądze; otrzymał jednakże tylko 500 fr. zaliczki, resztę miano wypłacić po otrzymaniu rękopisu.

Ogłoszono preludja 1839 r., z kompozycji jednak widzimy, iż przeważna ich większość powstała przed podróżą na Baleary. Obali to piękną legendę, opowiadającą o powstawaniu tych utworów w klasztorze Valdemosa. Wszyscy zapewne z naiwnie błogą wiarą czytaliśmy pełen barw opis pani George Sand i tej burzy, która powieściopisarkę wraz z synem Maurycym zaskoczyła w drodze! Po niesłychanych trudach i niebezpie-

czeństwach oraz po pokonaniu przeróżnych przeszkód dotarli wreszcie do domu, gdzie znaleźli Chopina przy fortepianie. Krzyknął, zerwał się na równe nogi i wpatrzył się w powracających. — Ach, zdawało mi się, żeście zginęli! — Wtenczas to właśnie miało powstać szóste preludjum w H-moll, i pani George Sand pisze, iż grając je Chopin śnił, jakoby „utonął w jeziorze. Ciężkie, zimne jak lód krople wody padały w różnych odstępach czasu na jego pierś; a kiedy zwróciłam mu uwagę, iż istotnie te krople przesiąkały przez sufit i padały na ziemię, zaprzeczył, jakoby je słyszał. Obraził się nawet, kiedym to jego wrażenie nazwała harmonją naśladowniczą. Sprzeciwiał mi się stanowczo, twierdząc, iż dźwięki przyrody są dla ucha bez znaczenia. Miał słuszność. Genjusz jego był pełen tajemniczych harmonij przyrody".

A mimo wszystko preludjum to powstało przed wypadkami na Majorce. Preludja — mówi Niecks — składają się, przynajmniej w większej swej części, z rysunków wybranych z teki kompozytora, z urywków, szkiców i projektów, notowanych w różnych czasach i przechowywanych na wszelki wypadek do użycia, jak się nadarzy sposobność.

Uczeń Chopina, Gutman, który pielęgnował mistrza aż do ostatniej chwili jego życia, twierdził, iż preludja zostały napisane przed jego wyjazdem z panią George Sand, i osobiście zapewnił Niecksa, iż sam je wszystkie przepisywał. Na podstawie listów, wspominających kilkanaście preludjów tak, jak gdyby dopiero teraz wysłano je do Paryża, przyszedł Niecks do następującego przekonania: — Na Majorce praca Chopina nad preludjami ograniczała się do ich wyboru, poprawiania i wykończenia. — I to zdaje się być prawdopodobnem.

Robert Schumann tak o preludjach pisał:

— Preludja określiłem jako godne uwagi. Wyznaję, że wyobrażałem je sobie inaczej, w wielkim stylu, jak jego etjudy. Jest to prawie przeciwieństwo tego, co myślałem, i są to szkice, początki etjud albo — jeśli kto chce — ruiny, pojedyncze pióra orle, wszystko pstro i dziko pomięszane. Ale pięknem, perełkowem pismem pod każdym utworem jest napisane: — Pisał Fryderyk Chopin! — i nawet w pauzach poznaje się go po potężnym oddechu.

Jest on i będzie najśmielszym i najdumniejszym duchem poetyckim swego czasu. Zeszyt zawiera też niejedno chore, gorączkowe, odtrącające i każdy może w nim znaleźć to, co mu się podoba, a tylko filister niech się trzyma zdaleka.

Dopiero te preludja dały Ignacemu Moschelesowi lepsze zrozumienie Chopina i możliwość głębszego wniknięcia w jego metodę wykonawczą. Aż do tej chwili pianista niemiecki uważał jego muzykę za nieokrzesaną i dyletancką w modulacji, ale dziwna gra Chopina sprawiła, iż ten o wiele starszy od niego artysta zaczął w tej oryginalnej muzyce gustować. — Chopin ślizga się swemi delikatnemi palcami po klawiszach tak lekko, w tak czarujący sposób!

Dla Liszta jest tytuł preludyj zbyt skromny, mimo to są one niemniej doskonałemi przykładami nowostworzonej przez niego formy i jak inne jego utwory noszą na sobie piętno jego poetyckiego genjuszu. Napisane na początku jego karjery artystycznej, odznaczają się młodzieńczą siłą, jakiej nie znajdujemy już w wielu późniejszych jego dziełach, choćby nawet one były bardziej opracowane, bardziej skończone i pod względem kombinacyj bogatsze; zamiast tej siły w ostatnich jego utworach widzimy przeczuloną wrażliwość i chorobliwą drażliwość, w bolesny sposób świadczącą o stanie jego cierpień i wyczerpania.

Jak zwykle Liszt pomylił się co do momentu uczuciowego. Chopin — jak tylu innych wielkich ludzi — był człowiekiem nastroju. To czyni go nietylko kobiecym, ale sprawia, że w danym razie jest on wprost nieobliczalny. Dużo jego preludjów można określić jako chorobliwe. Rozmyślnie używam tego słowa. Chorobliwą bywa też często jego dawniejsza muzyka, a która właśnie przed śmiercią staje się coraz pogodniejsza.

— Preludja, nie posiadające jakiegoś wytkniętego celu technicznego, są utworami dowolnemi w małych ramach, ukazującemi jednak muzyka w całej jego wielostronności — oto określenie Ludwika Ehlerta. — Żadne z dzieł Chopina nie daje tak wiernego i pełnego obrazu wewnętrznej struktury autora, jak preludja, z których wiele znajduje się jakoby w stadjum embrjonalnem. Wygląda to, jak gdyby Chopin wertował kartki swojej fantazji, nie czytając ani jednej stronnicy do końca. A mimo to znajduje się w kompozycjach tych błyskająca gromami potęga Scherz'ów, drwiąca, jakby przekomarzająca się elegancja Mazurków, południowe, bujną wonią przesycone tchnienie Nocturnów. A czasami zdaje się, jak gdyby to były małe gwiazdy, które spadając rozsypują się w dźwięki.

Jan Kleczyński, któremu jako Polakowi i pianiście przypisuje się głębokie zrozumienie Chopina, sądzi, iż „idzie się za daleko, jeśli się w preludjach szuka mizantropji i przesytu życiowego, których ofiarą Fryderyk był na Majorce. Parę tylko preludjów nosi na sobie pewne piętno nudy (ennui), a zaś preludjum drugie, najwięcej na uwagę zasługujące, zostało zdaniem hr. Tarnowskiego napisane na długo przed wyjazdem na Majorkę. Inne preludja — jak np. Nr. 18 w Es, dalej Nr. 21 w B, 23 w F i ostatnie w D-moll — świadczą o jak najlepszym humorze i pogodzie duchowej. Wymienione na końcu

preludjum kończy się z niesłychaną energją trzema wystrzałami armatniemi.

Willeby w swej książce „Frédéric François Chopin" mówi o preludjach bardzo szczegółowo. Naogół zgadza się z Niecksem co do tego, iż niektóre preludja istotnie zostały napisane w klasztorze Valdemosa — Nr. 4, 6, 9, 13, 20 i 21 i że „Chopin przywiózł ze sobą na Majorkę szkice innych preludjów, aby je tam wykończyć i wydać jako jedne pełne „Opus". Atmosfera wymienionych powyżej preludjów jest niezdrowa i duszna; leży na nich delikatne chorobliwe tchnienie, coś, co w swej miękkości jest jakby przejrzałe, w swej namiętności anormalne. To właśnie skłania mnie do przypuszczenia, iż te utwory powstały w tym czasie".

Wszystko to bardzo ładnie, tylko że Chopin był chorowity i nienormalny i pokazał to w swej muzyce, zanim jeszcze wyjechał na Majorkę, a zaś fakty przytoczone przez Niecksa i Gutmana nie mogą być pominięte. Henry James, stary wielbiciel pani George Sand, wyznaje, że na niej zupełnie nie można polegać, wobec czego świadectwo jej możemy uznać za świadectwo romantyczne, ale nie przekonywujące. Obecnie sprawa tak się przedstawia: Chopin mógł na Majorce napisać kilka Preludjów, tam je też wyszlifował i wykończył, większość ich jednak już w 1837 i 1838-ym r. leżała w jego tece. Op. 45, Preludjum Cis-moll, pojawiło się w druku dopiero w grudniu 1841 r., powstało zaś w sierpniu tego samego roku w Nohant, poświęcone księżn. Elżbiecie Czernyszew, której nazwiska Chopin — jak to pisze w jednym liście — nie mógł nawet przesylabizować.
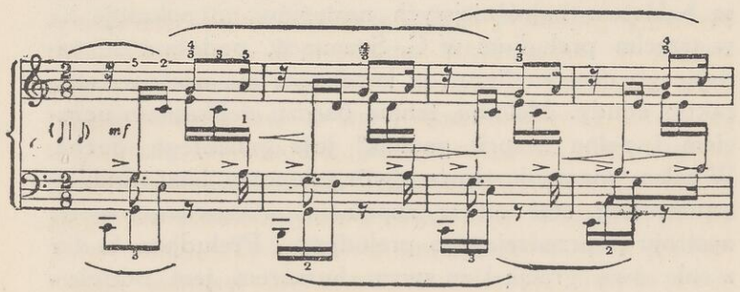
2.

Teodor Kullak jest we wstępie do preludjów bardzo zwięzły i pedagogiczny:

— Genjusz Chopina nigdy nie przejawia się pod wdzięczniejszą postacią, jak w zwięźle ograniczonych formach muzycznych. Preludja jego są ze względu na tę swą aforystyczną zwięzłość arcydziełami pierwszorzędnemi. Niektóre z nich przypominają szybko kreślone obrazki nastrojowe, poniekąd w stylu nokturnów i nawet mniej zaawansowanym wykonawcom nie nastręczają trudności technicznych. Na myśli mam tu Nr. 4, 6, 7, 9, 15 i 20. Trudniejsze są Nr. 17, 25 i 11, aczkolwiek nie wymagają wybitnie wirtuozowskiego przygotowania. Pozostałe preludja należą do zakresu etjud charakterystycznych. Mimo krótkości swych zarysów stoją na równej wysokości ze zbiorami op. 10 i op. 25. O ileby się to dało przeprowadzić, to — wyjąwszy wypadki szczególniejszego uzdolnienia indywidualnego — proponowałbym trzymanie się następującego porządku: Nr. 1, 14, 10, 22, 23 i 18. Bardzo wielkiej brawury wymagają Nr. 12, 8, 16 i 24. Trudność innych preludjów Nr. 2, 5, 13, 19 i 21, leży głównie w delikatnej technice „piano“ i „legato“, wymagającej z powodu szerokiego rozpięcia biegników i nut podwójnych wysokiego stopnia technicznego rozwoju.

Jest to krytyka rozumna. Pierwsze preludjum zaczyna się jak pierwsza etjuda w C i ma wszystkie właściwości „Impromptu“. Znamy przedziwne preludja Bacha, które z wolnej improwizacji wzrosły do zbioru form tanecznych, zwanych „suitą“. Znamy także preludja poprzedzające jego fugi. W późniejszych swych utworach wykazuje Bach czasami całą objektywność etjudy czy „toccaty“ i obnaża nieraz swe bijące serce.

Preludja Chopina, jedyne, jakie możemy porównać z preludjami Bacha, są bardzo osobiste, subjektywne i poufne. Pierwsze preludjum nie jest Bachowskie, a mimo to napisać mógł je tylko pełen nabożeństwa dla swego mistrza uczeń Bacha. Pulsujące, namiętne, żywe, gorączkowe, ruchliwe wartości tego utworu są nowoczesne, — nowoczesną również jest zmienna modulacja. Ten piękny utwór, choć nie sięga wyżyn tragicznych, pełen jest pytań i życia. Klindworth drukuje go w grupach triolkowych, Kullak w kwintolach. Breitkopf i Haertel idą za większością. Dr. Hugo Riemann, który również wydał kilka preludjów, tak frazuje pierwsze takty:



Rozpaczliwie i denerwująco brzmi drugie preludjum w A-moll. Jest to niesymetryczne następstwo dźwięków. Chopin rzadko pisał brzydką muzykę. Czy ten utwór nie brzmi brzydko, nastrojem sierocej niedoli, rozpaczliwie, czasami groteskowo i nieharmonijnie? Swemi bagnistemi, wężowatemi skrętami rysuje głęboką depresję. Willenby znajduje w tym utworze pewne podobieństwo z tematem pierwszego Nokturnu. A jaki to temat! Tonacja jest niejasna, zaczyna się w E-moll. Chopinowska metoda paralelizmu tematycznego jest tu

bardzo jasna. Mała figura powtarza się w opadających linjach, póki wreszcie nie dojdzie do beznadziejnej ciemności i chorej melancholji konającej w ostatnich akordach. Ten Chopin jest z pewnością chorowity. Niechęć do życia czyni z niego w tej muzyce prawdziwego mizantropa. Z preludjum przemawia autohypnoza, pustka duchowa i atrofja uczucia.

Kullak oddziela akompanjament, zatrudny dla małych rąk i rozkłada go na dwie ręce. Riemann akcentuje ósemki w figurach basowych, aby w ten sposób uzyskać większą jasność. Podobnie jak i Klindworth akcentuje akordy końcowe bardzo silnie. Jego metronom wynosi 50 na półnutę. Wszystkie wydania przyjmują tempo „lento allabreve." Że zaś preludja istotnie są bukietem najróżniejszych nastrojów, to pokazuje się w trzecim preludjum w G. Szumiąca, podobna do padającego deszczu figura w lewej ręce ma właściwy charakter etjudy. Melodja, tchnie bardzo delikatnem uczuciem i pełna „esprit gaulois" jest galickiego ducha. W całem znaczeniu słowa utwór salonowy bez odrobiny sztuczności; stoi on w zupełnem przeciwieństwie do nastroju poprzedzającego preludjum. Preludjum G-dur z całą swą gracją i ze swym humorem jest odzwierciedleniem wrażliwej, niejednokrotnie pogodnej natury Chopina. Wymaga lekkiej ręki i biegłych palców. Idea melodyczna nie potrzebuje szczegółowych komentarzy. Kullak frazuje inaczej niż Riemann i Klindworth, których metodzie należy dać pierwszeństwo. Klindworth reguluje metronom na 72 na pół-nuty, Riemann tylko na 60 — co jest bezwarunkowo za powoli, podczas gdy Klindworthowi wystarcza „vivace". Co się tyczy układu palcowego to można powiedzieć, że wszystkie trzy wydania czynią zadość wymaganiom. Palcowanie Klindwortha jest najłatwiejsze. Riemann dzieli frazę w figu-

rze basowej, ja jednak nie widzę w tem żadnej korzyśc i o ile idzie o wartość muzyczną.

Niecks nazywa czwarte preludjum E-moll małym, poematem, którego niewypowiedzianie słodkie, marzące zamyślenie jest nie do opisania. Kompozytor zdaje się być pochłoniętym wyłącznym zakresem swego „Ja" i trzyma się tu zdala od szerokiego, zgiełkliwego świata.

Willenby znajduje, iż preludjum to jest „jednym z najpiękniejszych, stworzonych w jednej chwili szkiców, albowiem to są tylko szkice. Melodja jak gdyby skarżąc się tęsknie, osiąga największe pogłębienie w „stretto". Dla Karasowskiego jest ten utwór „prawdziwym klejnotem i ten jeden wystarczyłby, aby uczynić nieśmiertelnem imię Chopina jako poety". Pod wrażeniem tej kompozycji Rubinstein twierdził, iż preludja są perłami dzieł Chopina. W wydaniu Klindwortha w piątym takcie od końca wydawca wzmocnił harmonje pierwszych sześciu nut w lewej ręce, dodawszy tercje, co wprawdzie nie szkodzi, ale jest zupełnie niepotrzebne. Kullak robi kilka nowych dynamicznyah akcentów i wiele zmian enharmonicznych; podaje także metronom 69 na ćwierć nuty. To maluśkie preludjum zawiera przecudowną muzykę. Uroczyste powtórzenie tematu zdaje się pobudziło Piotra Corneliusa do jego pieśni „Jeden Ton." Chopin rozwija tu jedność melodji z przedziwnym smętkiem. Całość działa jak obraz Rembrandta, Rembrandta, dramatyzującego cień, z którego z mistrzowską siłą tryska jeden jedyny motyw. Tu też pojawia się ten posępny odblask, to echo światła w głębi holenderskiego wnętrza. Jako tło obrał tu Chopin własną duszę. Żaden artysta, wyjąwszy Bacha i Rembrandta, nie umiał tak malować, jak to uczynił Chopin w tym swoim utworze. Rozpacz ma tu urok taki jaki spotykamy w antyku; widzimy szerokość, dostojeństwo

i dumne poddanie się zupełnie różne od umęczonej, kłótliwej skargi drugiego preludjum. Obraz jest mały, ale temat bogaty w treść wewnętrzną.

Piąte preludjum D pokazuje nam Chopina w szczęśliwej chwili jego dobrego humoru. Arabeskowa ornamentacja sprawia nam miłe zadowolenie. Jest w tym utworze tyle świeżości rosy i radości życia, że zapominamy o plotkach o chorowitej duszy Chopina. Nieliczne takty preludjum rzadko rozbrzmiewające w sali koncertowej, zdradzają muzyka najwyższego stylu. Schemat harmoniczny jest zawikłany. Klindworth frazuje pierwsze cztery takty tak, że alterujące H i B występują w pełni swego wyrazu. Chopin tka tu ze swej najdelikatniejszej i najświetniejszej przędzy.

Szóste preludjum w H jest pełne skargi i pesymistyczne. George Sand mówi, że ono „wtrąca duszę w okropną depresję". Grane jest najczęściej i najgorzej i dzieli tę wątpliwą sławę z preludjum w Des. Skupienie w sobie i czysty kontur dzieła są klasyczne, efekt echa zręczny, wielka sztuka w unikaniu jednostajności. Klindworth każe podwójną grupę ósemek zacierać. Kullak chce ten efekt osiągnąć przy pomocy innych środków. Dwugłosowość ma występować jasno. Tempo, w obu wydaniach podane jako „lento assai", ma płynąć szybko. Klindworth ma metronom 66 na ćwierć-nuty.

Mały smutny mazurek, preludjum siódme, składa się tylko z dwuch wierszy i jest sylwetką tańca narodowego. A mimo to słyszymy w tych kilku taktach duszę Mazowsza. Klindworth ma w czwartym takcie od końca warjant, mianowicie zamiast Fis bierze Gis. Jest to może pikantniejsze stopniowanie, niedozwolone jednakże Chopinowskiemu puryście.

W Preludjum Fis-moll Nr. 8 daje nam Chopin znowu przedsmak swego wielkiego stylu. Niecks znajduje ten utwór nerwowym i niespokojnym i twierdzi, że maluje on nastrój niezawodnie bliski lęku czy strachu. W każdym razie takt muzykalny kompozytora utrzymał podniecenie w należytych granicach. Smutek jest raczej elegijny, dziwny i mniej wstrząsający, jak uczucie zawarte w preludjum E-moll. Na drugiej stronie osiąga Chopin szczyt harmonji — Wagner niewątpliwie znał te takty, kiedy pisał „Tristana i Izoldę" — a pomysłowość w figurach i unikanie monotonji rytmicznej świadczą o dekoratywnem mistrzowstwie Chopina. Jest to wielkie preludjum. Klindworth akcentuje pierwszą triolkę basową i robi niepotrzebną zmianę enharmoniczną w 6 i 7-mej.

W dziewiątem preludjum w E wyrażone jest spokojne zadowolenie. Ma ono nieledwie gnomiczny charakter i każe myśleć o Brahmsie i Beethovenie, a prócz tego posiada wartości etyczne, prawdopodobnie dlatego, że rytm i zabarwienie dźwiękowe mają w sobie coś kościelnego.

W Preludjum Cis-moll Nr. 10 widzimy właśnie te orle pióra, o których wspomina Schumann. Pryskają stalowo-szare iskry gasnące w czarnym cieniu, a potem znika cała wizja, jak gdyby jakiś olbrzymi ptak w przestworach przeleciał przez słońce, pozostawiając po sobie w wszechświecie echo barwne, gdy spadał na upatrzoną zdobycz. Mówiąc mniej obrazowo, preludjum to jest studjum arpeggiowem z wplecionemi chwytami podwójnemi, znacznie zakrótkie, aby mogło pozostawić żywsze wrażenie.

Także i Nr. 11 w H jest bardzo krótki, ale pełen życia, bardzo słodki i zręcznie zbudowany. Klindworth nadaje chwytom podwójnym związany charakter. Utwór ten to przedświt Chopinowskiego słonecznego blasku.

Chmury zbierają się w 12-em preludjum w Gis-moll, które Grieg nieświadomie naśladował w swym menuecie w tej samej tonacji; w mknącem „presto“ czujemy namiętny chwyt dłoni Chopina. Drga ono bólem, ale siły duchowej i opanowania się ani na chwilę nie braknie obu stronnicom tej najdoskonalszej kompozycji. Figury są pełne sugestji, a jasny, dobrze wyrażony problem techniczny widzimy przeprowadzony tak samo trafnie jak treść psychiczną. Stoimy tu na terenie gorących walk, bo wydawcy nie mogą się pogodzić co do 11-go i 12-go taktu od końca. Breitkopf i Haertel zaczynają oba razy oktawy basowe od E; Klindworth ma drugi raz Gis, Riemann a także Kullak — E. Gis zdaje się dodawać trochę więcej żywości. Trzynaste preludjum w Fis-dur tchnie pieściwym, czystym i spokojnym powiewem. Kompozytor odnalazł swój spokój duchowy, jego skrzydła poruszają się wspaniale i równo i w „piu lento“ majestatycznie i potężnie wzbija się w błękity. Powrót na ziemię daje sygnał do kilku godnych uwagi sztuczek modulacyjnych, koniec wywiera wielkie wrażenie. W żyłach tego wątłego człowieka wre szczere szczęście. Jego puls staje się coraz szybszy, aż wreszcie z powstrzymywanym gniewem rzuca się w bój. Z tego nastroju powstaje preludjum 14 w posępnej tonacji Es-moll, a jego ciężkie, na potężnych kolumnach niesione triole przypominają Niecksowi ostatnią część sonaty B-moll. Tylko że w tem preludjum jest mniej fraz, mniej logicznych subtelności; tu panuje zapał bojowy. Chmury nie prędzej się rozproszą, aż zabrzmi początek znanego powszechnie 15 preludjum w Des.

Prawdopodobnie o tym utworze wyraziła się George Sand: — Niektóre z nich wywołują tak żywe wrażenia, że zdaje się, jak gdyby pojawiały się cienie zmarłych mnichów, którzy przeciągają przed oczami słuchacza

w uroczystej procesji żałobnej. — Utwór nie potrzebuje programu. Spokojny początek, posępne „intermezzo“, bezustannie pracujący pedał, dalej „basso ostinato“ potwierdzają pogląd Kleczyńskiego, że preludjum w H-moll jest tylko szkicem idei, zupełnie już wyrażonej w Nr. 15. Tłem obrazu (znajdujemy tu znowu zastosowaną zasadę echa) „są regularnie kapiące krople deszczu, których nieustanny szmer pogrąża ducha w smutku“. Przez plusk deszczu przebija się łzawa melodja, przechodzi w tonację Cis-moll, dźwiga się z głębin basu do przedziwnego „crescenda“ i daje przedsmak tej grozy, jaką wywołuje w sercach ludzkich przyroda w swej szacie śmiertelnej. Ta forma nie pozwala, aby ideje stały się zbyt ponure. Mimo ogarniającej nas melancholji, ożywia nas poczucie spokojnej wielkości. — Niecks twierdzi, że miejsce w Cis-moll jest tak męczące jak zmora.— „Powrót początkowej tonacji Des, płoszącej tę straszną zmorę, wydaje się nam jak pełna uśmiechu świeżość ukochanej a dobrze znanej przyrody“.

Preludjum ma charakter nokturnu. Słyszeliśmy je aż nazbyt często i przez to stało się trochę banalnem, jak „Etjuda“ Cis-moll w op. 25. O jego piękności, proporcjonalności i jego skromnej czystości wątpić nie można. Architektura dzieła jest grecka i gotycka zarazem.

Szesnaste preludjum w pokrewnym kluczu B-moll jest najśmielszym utworem ze wszystkich. Tak rzadko używane przez Chopina figury gamowe połyskują i szumią, ale tematyczny wątek idei nie ginie nigdy w blasku tych iskier. To świetne preludjum ukazuje naturę Chopina z jej pociągającemi, niebezpiecznemi wzlotami ku szczytom z jego gwałtownemi, zdradliwemi spadaniami w dół w dzikiem, rozigranem uniesieniu. Bawi się klawiaturą, która zmienia się to w lawinę, to w kaskadę, to w rwącą strugę, wzlatującą aż pod niebiosa i wa-
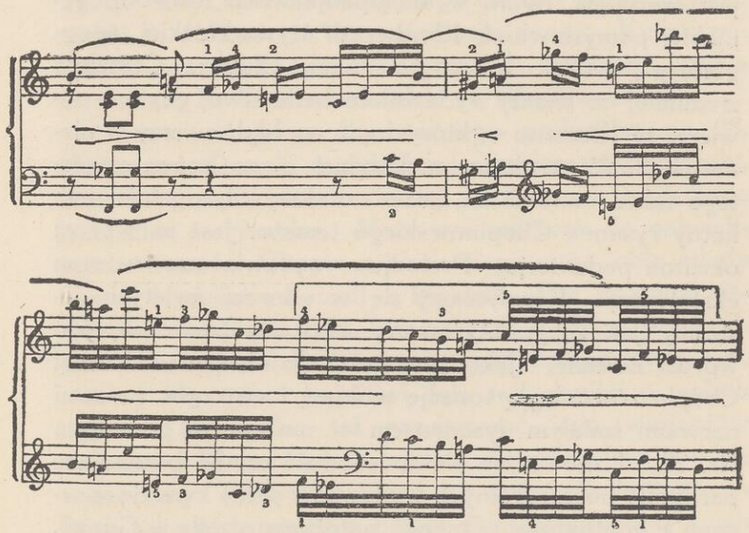
lącą się znowu w przepaść. Pełne bogatej i pomysłowej fantazji, pełne humoru i burzliwej dynamiki, preludjum to ulubione jest przez wszystkich wirtuozów. Jego wyrazista introdukcja jest niby zwalona w upojnem oszołomieniu skała, z której wzlatuje orli duch kompozytora.

W trzydziestym drugim takcie znowu różnią się zdania wydawców. W pierwszej z czterech grup szesnastek Klindworth ma A, Kullak H, zaś Riemann idzie za Kullakiem. Nie koniec na tem. W drugiej grupie w prawej ręce Kullak bierze Es, zaś Klindworth D. Jak jest dobrze? Klindwortha tkanina jest natury chromatycznej i brzmi lepiej, ponieważ przestrzega się przez to starannie chromatycznego paralelizmu. A mimo to zdaje mi się, że tu Kullak dochowuje wierności tradycji.

Siedemnaste preludjum jest — zdaniem Niecksa — w stylu Mendelsohna. Nie powiedziałbym tego. Jest ono łagodne, słodkie, dobrze rozwinięte, ale zupełnie Chopinowskie, zwłaszcza swem harmonicznem życiem, pełnem zdumiewającej bujności i świeżości. Nastrój jest spokojny. Dusza zdaje się być pogrążoną we wczesnojesiennem rozmarzeniu, kiedy to ziemia i niebo lśni jeszcze blaskiem słonecznym. Ta skończona i doskonała kompozycja obfituje w kontrasty dźwiękowe i jest wdzięczna w graniu. Historyczne jest jej „As", jedenaście razy brzmiące na ostatniej stronie. Klindworth bierze zamiast G, B na początku melodji. Jest to logiczne, ale niebardzo w Chopinowskim stylu.

Płomienne „recitativa" N-ru 18-go w F-moll każą nam myśleć nie o hektycznym lecz o muskularnym Chopinie. W wydaniach znajdujemy trzy różne ugrupowania kadencji. Tu ma Riemann sposobność przeprowadzać jako pedagog różne zmiany, o co też nie da się długo prosić. W pierwszej dłuższej grupie dwudziestu dwuch szesnastek frazuje, jak to zaraz pokażę.

Należy zaznaczyć, że Riemann zmienił nawet podział poszczególnych taktów. To dramatyczne preludjum można nazwać prawie operowem. Pełne dźwięku i plastycznej wymowy stanowi stadjum deklamacji, podobnie jak powolna fraza w koncercie F-moll. Schumann pisząc swój „Aufschwung" myślał, być może, o pierwszej frazie tego preludjum. Ta kartka jest w dziełach Chopina „torsem" jakiejś większej idei i błyszczy szlachetną retoryką.



Jakąż wspaniałą muzyką fortepianową jest Nr. 19 preludjum w Es! Jego rozgałęzione harmonje, jego rozszeptany wdzięk, jego iście czerwcowa piękność, oto Chopin, Chopin, którego kochamy. Mamy do czynienia wciąż z nekromantą, wywołującym duchy, mimo to forma dźwiękowa działa porywająco swą wirującą melodją i swą lekką, figlarną kapryśnością. Trudno oddać śpiewającą, liryczną swobodę tego preludjum.

Nr. 20 C-moll streszcza w swych trzynastu taktach cierpienia całego narodu. Jest to niewątpliwie szkic marsza pogrzebowego, i pani George Sand z pewnością miała na myśli ten utwór, kiedy pisała, że w jednem jedynem preludjum Chopina mieści się więcej muzyki, niż we wszystkich fanfarach Meyerbeera.

Pełne ujmującego wdzięku jest preludjum B-dur Nr. 21. Co do treści i wykonania stoi wyżej od wielu nokturnów, a nastrojem odpowiada tej formie. Melodja jest czarująca, figura w akompanjamencie dowodzi genjalnej pomysłowości. Klindworth używa krótkiej „apoggiatury", Kullak w drugim takcie długiej. Czytelnik zrozumie, co znaczy wydawnicze belferstwo, gdy mu powiem, że Riemann — który bądź co bądź wierzy w nienaruszalność struktury melodyjnej — na końcu czwartego taktu umieścił Es, przez co skrzywił zupełnie delikatny rysunek Chopinowskiego tematu. Jest to wprost okrutna pedanterja. Preludjum wprawia nas w stan ekstatyczny. Rozpływamy się w adoracji świętych, jesteśmy jak zahypnotyzowani, a przebudzenie się jest wprost bolesne. Jako „pendant" do obrazu w B wziął Chopin równoległą tonację molową i wstrząsa naszemi nerwami śmiałym dysonansem w następnem preludjum Nr. 22. I znowu ma się sposobność czytać pouczające paragrafy poszczególnych wydawców pełne kwestyj spornych i konfliktów. Dzikość potężnego dzieła w G-moll, jego energiczne harmonje — proszę tylko przeczytać 17 i 18 takt — i jego dramatyczny ton czynią z tego utworu dobranego towarzysza preludjum F-moll. Technicznie jest to studjum oktawowe dla lewej ręki.

W przedostatnim takcie preludjum F-dur próbuje Chopin karkołomnego przedsięwzięcia harmonicznego. Es w basie trzeciej grupy szesnastek zagadkowo rozwiewa całą kompozycję. Zakończenie lśni zachwycającym kolorytem i pozostawia nas w uczuciu oczekiwania i napięcia, które zostaje bez odpowiedzi, ponieważ następny utwór utrzymany jest w zupełnie odmiennym tonie. Oczywiście filistrów musiało to doprowadzać do pasji. Preludjum Nr. 23 utkane jest z niezmiernie powiewnej materji. Wonny, nieuchwytny, jak lśniąca w słońcu pajęczyna, utwór ten z każdym powiewem zmienia swe zabarwienie dźwiękowe; napisany jest w harmonjach rozległych a wykonany powinien być nadzmysłowo i z polotem. Zbyt twarda ręka pilnego pianisty mogłaby tylko rozbić tę delikatną i lotną fantazję poety. Kullak pokazuje nam w 14-tym takcie warjant, Riemann używa G zamiast H, Klindworth idzie za Riemannem.

I oto doszliśmy do ostatniego preludjum op. 28. Napisane w D-moll, o niezmiernie tragicznem brzmieniu, szarpane gorączkowemi wizjami, kapryśne, jest nierówne lecz silne w rysunku. Może być zaliczone do największych utworów Chopina; obok niego stoją obie etjudy C-moll i preludja A-moll i Fis-moll. Bas wymaga niezwykłego rozpięcia ręki, lecz za radą Kullaka, aby wielkim palcem prawej ręki wspomagać słabość lewej ręki, niechaj idą tylko bojaźliwi lub też pianiści o małych rękach. Nie radzę też przyjmować jego warjantów w 5-tym i 23-cim takcie. Tekst Chopina jest o wiele wyrazistszy. Preludjum brzmi jak potworny huk olbrzymich fal uderzających o brzegi dalekiego świata; mimo fatalistycznego brzmienia jego rozpaczliwy ton zasadniczy nie odbiera odwagi. Cele tego utworu są większe, mniej osobiste i bardziej żywiołowe, niż w innych preludjach. Jestto w całem znaczeniu tego słowa „apassionata"; za scenę służy jej kosmos a żadne zamknięte drzwi nie tłumią dźwięków brzmiących w świątyni duszy Chopina. To jest krzyk duszy Stanisława Przybyszewskiego, to są wybuchy gniewu i buntu, to cierpi nie

sam Chopin tylko, lecz wszyscy jego rodacy. Kleczyński mówi o trzech tonach na końcu. Oznaczają one ostatni oddźwięk uciśnionego, prawie pogwałconego rozumu. Kiedy temat C-moll wraca, przechodzi w Des i na chwilę zapanowuje spokój, ale te pozorne uspokojenie nie trwa długo. Temat pojawia się jeszcze raz w tonice i w oktawach i napięcie staje się zbyt wielkie; wezbrana namiętność wyładowuje się w dzikiem tchnieniu podwójnych chromatycznych tercyj i oktaw. Potężne i pełne grozy jest to preludjum, prawie piekielne w swej dumie i pogardzie świata, ale nie mogę się w niem dopatrzyć ani śladu nieopanowanej histerji. Jest ono prawie tak silne, szczere i ludzkie jak Beethoven. Rozmaite frazowania wydawców nie przedstawiają tu wielkiej wartości. Riemann przyjął dla kadencji trzydziestkidwójki, Kullak ósemki, Klindworth szesnastki. Niecks pisze o preludjum w Cis-moll op. 45, że ono „zasługuje na swój tytuł lepiej niż powstałe dwadzieścia cztery preludja, ja jednak nazwałbym je raczej „improvisata“ nie zgóry obmyślonej kompozycji, lecz mimowolnego wybuchu w samotnej, posępnej godzinie, o zmroku przy fortepianie. Złamane figury dźwigają się w nagłym porywie, a wstrzymywane pasaże nabrzmiewają dumnie. Wytworna kadencja wyprzedza w swej progresji zmniejszonych akordów ulubione efekty naszych najbardziej nowoczesnych kompozytorów. Modulacja Cis-moll w D-dur i z powrotem po kadencji jest uderzająca i nieporównanej piękności.“

Na innem miejscu zwróciłem już uwagę na Brahmsowskie zabarwienie tego preludjum. Nastrój ulotny trudny powtórnie do uchwycenia. Rzecz dla większości mało zrozumiała i nie będąca muzyką.

Niecks nie uważa jakoby Chopin w preludjach stworzył nową formę. „Utwory te zanadto się pod

względem formy i charakteru pomiędzy sobą różnią. Mimo ulotnego a bogatego w odmiany nastroju preludjów, spostrzegamy w nich pewną jednolitość uczucia i przeciwstawionych sobie tonacyj, które je grupują w uznanej manierze Bachowskiej. Można tego dowieść, jeśli się je wszystkie odegra naraz, jak to ze znakomitem powodzeniem uczynił na jednym koncercie Artur Friedheim, pianista rosyjski. Chopin rzeźbił te kameje z nadzwyczajną pieczołowitością i wybitnym kunsztem, jak gdyby chciał genjusz swój pokazać w perspektywie. W niektórych przeważa nie forma lecz idea, większość jednakże to doborowe przykłady sprawiedliwej proporcji materjału i stylu, wewnętrznego zespolenia marzenia i dźwięku. Rysunek nawet najbardziej mikroskopijnych preludjów jest przedziwnie równy, zaś echo brzmi jak spirale dźwięków w rzadkich muszlach morskich. Wszechświat w minjaturze, oto czem są te subtelnie rzeźbione preludja polskiego poety.

ROZDZIAŁ ÓSMY.

IMPROMPTU I WALCE.

Łatwiej oddać pierwszy lepszy „wesoły śpiew“ skowronka, niż pisać o tych czterech „Impromptu“ z ich nie opanowanemi nastrojami i pełnemi zamyślenia dodociekaniami. Mimo całej swobody improwizacji zachowują „Impromptu“ Chopina ściśle zarysowaną formę. Jest w nich architektoniczny zmysł, choć rysunek zachowuje swobodę i oryginalność. W trzech „Impromptu“, mianowicie w 1-szem, 3 i 4-tem zabarwienie nastroju mało się zmienia, ale w drugiem „Impromptu“ widzimy pierwiastek balladowy, graniczący z tragizmem. Nazwie „Impromptu“ najlepiej odpowiada „Impromptu“ w As op. 29. Jego świeże, żwawe, spienione, skaczące tony od samego początku odpowiadają tej formie. D w dyszkancie przeciwstawione nutom C i Es dominanty w basie, tworzy efekt bardzo oryginalny, a płynne triole w pierwszej części utworu nadają mu giętki, pełen wdzięku i wytworności charakter. Chromatyczne inwolucje są różnorakie a zajmujące. W części F-moll ucho radują silne sprzeczności rytmiczne. Proste zdwojenie taktu ze swemi naturalnemi ozdobami i ornamentami brzmi szlachetnie, szeroko i melodyjnie. Po powrocie pierwszego, roześmianego tematu następuje krótka „coda“, „światłocień“, poczem utwór kończy się kilku akordami. Tak mógłby ptak lecieć. Impromptu to daje pole do zastosowania „rubato“ bo Kleczyński mówi: — Każdy ton zdaje się tu drżeć od korzenia w górę, a mimo to

wszystko jest piękne i jasne. — Arabeskę tę może grać tylko artysta o aksamitnych palcach.

W pierwszem „Impromptu“ jest więcej płynności, więcej jasności, więcej czystego wdzięku w linji niż w „Impromptu“ w Fis. op. 36. W tem „Impromptu“ — według słów Kullaka — symetrja została zaniedbana. Zato wyższe momenty czuciowe nagradzają niedostatek formy. W zarysach tego dzieła jest coś sfinksowego. Ciemny, jak noc, początek z basem dzwonów wigilijnych, z basem, który zawsze przypomina mi ciche, podziemne dźwięki Hauptmannowskiego „Dzwonu Zatopionego“, łagodzące zakończenie pierwszej części, stłumiony tętent kopyt zbliżającej się kawalkady z wzrastającym jej grzmotem to wszystko każe myśleć o jakiemś opowiadaniu, daje pewien program. Po epizodzie w D-dur mamy dwa takty w nieznanej modulacji — zdaje się nam, jak gdyby w tych taktach skrzypiały nienasmarowane zawiasy w drzwiach — i pierwszy temat znowu wraca w F. przechodzi w Fis, zanurza się w lśniącym, melodyjnym dźwięku organowym, zachwyca swą świetnością i ginie w echu pierwszej harmonji. Końcowe oktawy „finale“ podkreślone są „fortissimo“ i to zawsze wydaje się brutalnem. Ale logika tego „finale“ leży w zamiarach kompozytora. Być może, że w ten sposób chciał nas wyrwać z krainy marzeń, jakto zwykł był czynić, kiedy przed przyjaciółmi improwizował. Nagłe „glissando“ wstrząsało nimi po wieczorze spędzonym wśród rozkosznych marzeń, tak że wystraszeni wracali do domów.

Niecks mówi, że to „Impromptu“ ma mniej siły od pierwszego, a zaś w moich oczach jest bardziej wartościowe od trzech pozostałych. Jest nieregularne o chwiejnych konturach. Nastroje są zmienne i kapryśne a mimo to nie można mu odmówić ani potęgi,

ani piękności. W figurach pobocznych nie przejawia się zbyt dużo pomysłowości, ponieważ jednakże figury całej tkaniny są mniej skomplikowane i barwne, skutkiem tego namiętność jest tem głębsza i szczersza. Utwór staje się przez to jeszcze smutniejszy i posępniejszy, podobny balladzie, opowiadającej o pięknie minionych dni.

Trzecie „Impromptu“ w Ges, op. 51, gra się rzadko. Być może, że dla Wandala o średniej technice jest za trudne. Bądź co bądź ma mniej świeżości w nastroju, a w wyrazie jest mniej od innych „Impromptu“ żywiołowe. Czuje się w niem powiew czegoś więdnącego, zblazowanego a uczucie, jakie wyraża, trudno nazwać zdrowem. Jak w pierwszem „Impromptu“ tak i w tem znajdujemy krzywizny triol, a wśród nich nuty podwójne o tropikalnem zabarwieniu i pełne chorobliwości. „Trio“ Es-moll jest szlachetnym przykładem wynalazczej siły melodyjnej. Zapominamy o braku prostoty wobec swobody w modulacji i różnobarwnego rysunku. Charakter „Impromptu“ został utrzymany a z delikatną formą arabeski łączy się przedziwny nastrój cudowności, która, według Edgara Allana Poego, powinna być podłożem każdej prawdziwej sztuki.

Fantazja „Impromptu“ w Cis-moll op. 66 została wydana 1855 r. przez Fontanę i należy do tych nielicznych pośmiertnych utworów Chopina, które zasługują na uwagę. Skomponowane 1834 r. jest to prawdziwe „Impromptu“, któremu Fontana zupełnie niepotrzebnie dodał tytuł „Fantaisie“. Trudności kompozycji są natury przeważnie rytmicznej. Sztucznie powyginane frazy początkowe przypominają tak ulubione Chopinowi „fioritury“ Belliniego, ale część w Des jest pozbawiona wielkości. Jest to sztucznie ocukrzona melodja, nic nie znacząca jak „Trio“ w marszu pogrzebowym.

Niema obawy, aby „Fantazja-Impromptu“ uległa zaniedbaniu bo jest ona rozkoszą każdego ucznia, który „presto“ zmienia w powolną, zamazaną pustynię niezręcznie wiążących się rytmów a z łatwiejszej części robi wydłużony strudel sentymentalności. W rękach mistrza „Impromptu“ Cis-moll jest czarujące, ale nie uzyska nigdy większej głębi.

Pierwsze „Impromptu“, poświęcone hrabinie de Lobau, zostało ogłoszone 1837 r., drugie w maju 1840 r., trzecie, dedykowane hrabinie Esterhazy, w lutym 1843 r. Ani jedno z tych „Impromptu“ nie jest tak naiwne jak „Impromptu“ Schuberta; wszystkie one są znacznie więcej sofistyczne i mniej przypominają przyrodę z jej pierwotnością.

O walcach Chopina mówi się, że są to tańce duszy a nie ciała. Ich ruchliwe rytmy, beztroskie melodje, ich świetna, pełna kokieterji atmosfera, prawdziwa atmosfera balu, zdaje się drwić trochę z poetyckiej przesady Ehlerta. Walce należą do najbardziej objektywnych utworów Chopina i w nielicznych tylko znajdujemy czasami rzadkie wspomnienie posępnych jezior „Nokturnów“ i „Scherz“. Piętnaście walców Chopina ilustruje znakomicie Nietzschego „La Gaya Scienza“ — Wiedzę Radosną. W psychicznem znaczeniu są one mniej szczere, ale jako wspaniałe przykłady zabawy towarzyskiej, tego — jak to Schumann nazywał — arystokratycznego „abandon“, powinnyby być tańczone przynajmniej przez hrabiny. Pomimo ich upajającej piękności, w tańcach tych jest wiele dobrze wychowanej rezerwy i nigdy nie myślimy przy nich o hałaśliwych chłopach Beethovena, Griega, Bramsa, Czajkowskiego i innych. W walcach Chopina mało też znajdujemy powietrza wiedeńskiego. Fakty najpopularniejszego tańca owinął tajemniczym szalem, uwodzącym raczej niż po-

rywającym i w jego tajemniczy szept i mimowolne wzdychanie. Za daleko idzie, kto mówi, że do taktu jego walców nie można tańczyć, bo tym sposobem wyklucza się Chopina ze świata, który on czasem kochał. Niektóre jego walce można tańczyć, na przykład 1, 2, 5 i 6, a także i inne. Rozumie się, że w tym wypadku i taniec z konieczności rzeczy musiałby być bardziej malowniczy i nie taki konwencjonalny, jak tego wymaga walc przeciętny. Mogłoby się też zmieniać tempo, konieczne byłyby nagle niespodzianki w rytmie, nagłe zwolnienie taktu. Jego mazurki i polonezy tańczy się w Polsce, dlaczegoż nie miałoby się tańczyć walców? W tych formach tanecznych objawia się genjusz Chopina, a ich wykonanie wcale nie musi być wyłącznie duchowe. Surowy stary pedagog Kullak dzieli tańce na dwie grupy. Pierwszą poświęca Terpsychorze, drugą nazywa naczyniem nastrojów. Chopin sam przyznaje, że nie mógł grać walców na sposób wiedeński, mimo to udało mu się zbliżyć do Straussa w tym jego najwłaściwszym rodzaju.

Niektóre walce są przecie trywialne, inne zrodziły się z blasku świec i szumu jedwabnych sukien, jeszcze inne poetycznie-chorobliwe i zbliżają się prawie albo zupełnie do rytmu mazurka. Wydawnictw walców istnieje stanowczo za dużo, przez pospolity sposób wykonywania zostały one spospolitowane i zbanalizowane, w całości stanowią jednak zawsze żywe, zachwycające owoce beztroskich, rozbawionych i szczęśliwych nastrojów kompozytora.

Kullak ma dla „płci niespokojnej“ kilka słów przestrogi w sprawie zaniedbywania basu. W tempie walcowem ma to wielkie znaczenie, powszechnie jednak niedostatecznie przestrzegane. Nie należałoby też brutalnie bębnić akompanjamentu, raczej powinno się

uwypuklać melodję zasadniczą i lekko zaznaczać rysunek harmoniczny. Również „rubato“ walców nie może być tak rozwlekłe jak w mazurkach.

Op. 18 w Es, poświęcone pannie Laurze Harsdorf, zostało ogłoszone drukiem w czerwcu 1834 r. Jest to obraz z sali balowej, natchniony w rytmie, kuszący do tańca. Schumann napisał o tem całą rapsodję. W części w Des widać już Chopina z późniejszych lat. W walcu tym jest zgiełk i gadanina, jego treść i forma nie dorównują op. 34 Nr. 1 w As. Trzy walce z tego zeszytu pojawiły się w grudniu 1838 r. Zdania wydawców co do walca w As są niezgodne, ponieważ utwór ten został niestarannie przepisany i bez skrupułów uszkodzony. Klindworth i Kullak są najdokładniejsi, jeśli idzie o akcenty dynamiczne. Walc ten, aż do dytyrambicznej „cody“ można tańczyć. W następnym walcu A-moll wyczuwamy sarmacką melancholję. Utwór ten należy do najbardziej znużonych obrazów nastrojowych Chopina. Epizod w E przypomina mazurka, a część w As-dur odznacza się wielkim wdziękiem. Charakterystyczna jest „coda“. Jestto jeden z najulubieńszych walców, czemu się zresztą nie można dziwić. Ostatni w zeszycie walc w F-dur jest wirującym, dzikim tańcem atomów. Wykazuje on właściwości „perpetuum mobile“ i starzy mistrzowie z pewnością bez końca snuliby całemi stronnicami, powtarzając do śmieszności te zawrotne arabeski. Taki jak jest, walc ten jest dość długi. Drugi temat nazwę więcej wartościowym, ale apoggiatury są tu za krótkie; zresztą nieustanne brzęczenie aż do końca. Opowiadają à propos tego walca, iż kot Chopina skoczył raz na klawiaturę i swem charakterystycznem bieganiem po klawiszach poddał mistrzowi ideę pierwszych taktów. Ponieważ mamy już jeden walc psa, było naturalnie

koniecznie potrzebnem skomponować jeszcze jeden walc dla kota.

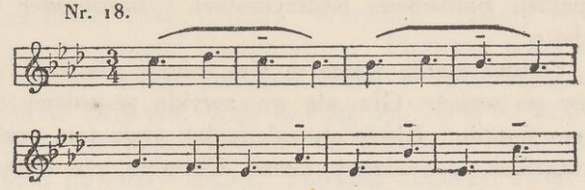
Rossini byłby o tem powiedział: — „Ça sent Scarlatti“. Z tych trzech walców Chopin najbardziej lubiał walca A-moll. Kiedy Stephen Heller powiedział raz, że ze wszystkich walców ten walc najbardziej mu się podoba, Chopin bardzo się ucieszył i — jak opowiada Niecks — zaprosił węgierskiego kompozytora na śniadanie do Café Riche.

Nie w sali balowej skomponowany — jak taniec poprzedni — a przecie utwór wzorowy to walc w As, op. 42, wydany w lipcu 1840 r. Jest to najdoskonalszy, najbardziej zaokrąglony wzór prób Chopina w zakresie tej formy artystycznej. Przedłużony tryl na Es wzywa nas na salę balową, a dalej: suggiestyczne pomieszanie podwójnych i potrójnych rytmów, kokieterja, wahanie się, namiętne wyznanie i wspaniała „coda“ ze swem echem nocnem — czyż wszystkie te epizody nie mają niezrównanego uroku? Tylko Schumann na niektórych stronach swego „Karnawału“ umie uchwycić w podobny sposób tajemnicę młodego życia i młodej miłości, nie daje jednak ani tak skończonego ani tak barwnego obrazu.

O frazowaniu tego walca pisał Maurycy Rosenthal w londyńskim „Musical Standard“:

— W muzyce panuje wolność i braterstwo. Ale rzadko równość. Socjaldemokracja w muzyce nie ma żadnego głosu. Nuty mają prawo do podźwięku, a to prawo zależy od ich roli w tonacji. Nuta opóźniona musi zawsze być akcentowaną. Co do tego punktu trzeba niewątpliwie przyznać słuszność Riemannowi. Przypatrzmy się naszemu przykładowi i podajmy równocześnie akcenty:

Nr. 18.



W pierwszym takcie mamy toniczny akord w tonacji durowej, skutkiem czego nie jesteśmy obowiązani do akcentowania. W drugim takcie mamy harmonję dominanty w basie, zaś w dyskancie C, należące jako opóźnienie harmoniczne do następnego tonu B, a z tego powodu domagające się akcentu. W czwartym takcie B jest również opóźnieniem harmonicznem należnem do As i także musi być akcentowane. W takcie 6, 7 i 8 nuty As, B i C są najbardziej charakterystycznemi nutami tej frazy, podczas kiedy Es ma tylko drugorzędne znaczenie. Że taki gienjusz jak Chopin nie oznaczył wszystkiego dokładnie, łatwo wytłomaczyć. On buja po przestworzach, podczas gdy my ledwo włóczymy się po ziemi; prócz tego akcenty te powinnyby być raczej odczute niż wykonane, lekkiem uderzeniem jak można najdelikatniej.

Walc w Des, „La valse du petit chien“ powstał za podnietą pani George Sand. Kiedy pewnego dnia siedziała bezczynnie w swym domu na Square d'Orleans, zauważyła, jak jej mały piesek pokojowy bawił się własnym ogonem. Poprosiła Chopina, swego małego pianistę nadwornego, aby to opisał za pomocą muzyki. On usłuchał i patrzcie, świat został wzbogacony tem dziełem. Nie chcę wątpić o prawdziwości tej historji. Jest ona niby zupełnie uzasadniona, ale niewypowiedzianie głupia! Trzy walce op. 64 pojawiły się we wrześniu 1848 roku, a poświęcone są hr. Delfinie

Potockiej, baronowej Rotszyldowej i baronowej Branickiej.

O wykonaniu walca w Des mówić nie będę. Słyszymy go wciąż. Gra się go zwykle w pustem, zbyt żywem tempie. Kiedy słyszałem, jak walc ten grał Jerzy Mathias, prawdziwy uczeń Chopina, nie zauważyłem, aby tempo „prestissimo" było przy wykonywaniu konieczne. Mathias szybko przebiegał gamę Des, kończył „sforzatem" i dawał utworowi nowe odcienie. „Cantabile" gra się zwykle z rozwlekłą sentymentalnością. Tausig, Josephi — którego „arrangement" pierwsze dostało się aż do Ameryki — Teodor Ritter, Rosenthal i Izydor Philipp przerobili ten walc dla celów koncertowych w sposób niemożliwy do strawienia.

Walc Cis-moll jest najpoetyczniejszy ze wszystkich walców. Sam Chopin nigdy nie prześcignął siebie w doborze podobnego pierwszego tematu z jego ukrytą melancholją. Jest w tym walcu doprowadzający do szału ból liryczny, a to, co Kullak nazywa w nim psychologicznem umotywowaniem pierwszego tematu w figurze linji melodyjnej tematu drugiego, nie pozbawia dzieła czarującego uroku. Wolna przestrzeń, jasne niebo, cieplejsze, pocieszające powiewy dyszą w części Des, ale duch niepokoju i znużenia powraca. W tym tańcu duszy czuje się zasadniczy ton elegijny. Zachwycający jest walc w As, który następuje po walcu Cis-moll. Przeznaczony jest dla wyższych dusz, dla dusz tańczących z rozkoszą intellektualną wobec wspaniałych linii i krzywizn. Tancerze nie wychodzą tu jeszcze z salonu, pozostają w jasno oświetlonej sali i nie śpieszą tanecznym krokiem w ciemności i ciszę cmentarną, jak to wyczuł Ehlert z innych walców.

Oba walce w op. 69, trzy walce op. 70 i dwa ostatnie walce w E-moll i E-dur nie przykuwają do sie-

bie na dłużej naszej uwagi. Wszystkie zostaty wydrukowane po śmierci kompozytora. Pierwszy walc w F-moll op. 69 został skomponowany w roku 1836, walc H-moll w 1829-ym, walc w Ges op. 70 w r. 1835-ym, F-moll w 1843-im a Des-dur w 1830-ym. Walc E-dur i E-moll powstały 1829 r. Fontana obdarzył świat temi kompozycjami. Walc op. 69. Nr. 1 w F-moll ma szczególny wdzięk. Kullak przyjmuje warjanty Fontany i Klindwortha. Jest to walc o niezmiernie słodkiej melancholji, nie taki melancholijny jak walc H-moll tegoż op. Kolorytem przypomina Mazurek H-moll. Bardzo pogodny i żywy jest walc Ges op. 70, Nr. 1. Następny w F-moll nie ma jakiejś wyrazistszej fizjognomji, podczas kiedy trzeci w Des według Niecksa ma w sobie zarodki walców op. 42 i op. 34. Przypomina mi etjudę Des z osobnego zeszytu. Walc E-moll bez liczby opusu, bardzo lubiany, jest pełen wdzięku i niepozbawiony uczucia. Część w Dur to młody Chopin. Walc E-dur pojawił się w wydaniu Mikulego. Jest przeciętny i tylko miejscami przypomina kompozytora. Tak kończy się zbiór walców, które wprawdzie nie stanowią najwyższego artystycznego dorobku Chopina, ale w każdym razie stawiają go na pewnej wyżynie, konwencjonalnej zaś formie tanecznej użyczają szlachetnej piękności.

ROZDZIAŁ DZIEWIĄTY.

NOC I JEJ MELANCHOLIJNE TAJEMNICE: NOKTURNY.

Oto chronologja Nokturnów: Op. 9 trzy Nokturny, styczeń 1833, Op. 15 trzy Nokturny, styczeń 1834, Op. 27 dwa Nokturny, maj 1836, Op. 32 dwa Nokturny, grudzień 1837, Op. 37 dwa Nokturny, maj 1840, Op. 48 dwa Nokturny, sierpień 1844, Op. 62 dwa Nokturny, wrzesień 1846. Dodać trzeba jeszcze Nokturn napisany w r. 1828 a opublikowany przez Fontanę jako Op. 72 Nr. 2, a dalej znaleziony później Nokturn Cis-moll, młodociany utwór Chopina, ogłoszony dopiero 1895 roku. Na tem spis Nokturnów kończyłby się, jednak stosownie do systemu, w jaki Niecks odpowiednio do formy grupuje poszczególne utwory, włączę tu jeszcze „Kołysankę“ i „Barkarollę“, jako typowo nokturnowe formy.

Za poprzednika Chopina uważa się Johna Fielda. Jasny styl tego ucznia i przyjaciela Clementiego, jego piękne uderzenie i skończona technika była z pewnością przedmiotem podziwu i naśladowania ze strony Polaka. Kaprysy czasu! Dziś bez żadnej przyczyny zaniedbuje się Nokturny Fielda, a tymczasem on nietylko jest twórcą tej formy, lecz tak w obu swych Koncertach jak i w Nokturnach daje muzykę słodką, czarującą i zdrową. Poniekąd zgóry patrzył na Chopina, którego melancholijnej pozy nie mógł zrozumieć. — To talent szpitalny! — mawiał o nim Field w przerwach między piciem wina, paleniem fajki i praniem; tę ostatnią na-

wyczkę oszczędnościową wziął od Clementiego. W tym jego poglądzie jest coś prawdy. Chopin, rzadko nadzwyczaj wesoły, w wielu Nokturnach jest chorobliwie smutny i żałosny. Z wyjątkiem walców jego najbardziej podziwiane utwory są czasem właśnie najsłabsze. Uszlachetnił on jednakże formę stworzoną przez Fielda, użyczywszy jej dramatycznego oddechu, namiętności a nawet wielkości. Porównane z naiwnemi i idyllicznemi utworami Fielda, Nokturny Chopina są nieraz zanadto strojne aby módz oddać prawdziwą prostotę, są zanadto smutne, nazbyt tropikalne — jeszcze lepiej, azjatyckie — i czuć w nich raczej egzotyczny zapach dusznej oranżerji, niż świeżą woń kwiatów, zerwanych w polu przez mniej poetycznego Irlandczyka. A w niektórych Nokturnach Chopin jest tak rozpaczliwie sentymentalny! Utwory te niezupełnie już odpowiadają upodobaniom naszej gieneracji i robią na nas wrażenie anemicznych. Mamy jednak mimo wszystko kilka bardzo szlachetnych nokturnów, a winę fałszywego zrozumienia innych przypisać należy złym metodom interpretacji. Więcej siły, żywszy puls, mniej sentymentalny ton uratowałby je od zbytecznego przesłodzenia. Chopin kochał noc i aksamitne jej tajemnice nie mniej od Roberta Ludwika Stevensona, a jego Nokturny, to prawdziwe pieśni nocy, jedne pełne niespokojnego, pogrążonego w zamyśleniu wyrzutu sumienia, drugie o niewyraźnym profilu, jeszcze inne szepczące w ciemnościach. Większość z nich uchodzi za rodzaj kobiecy, „terminus psichologicus“ niesłuszny. Wogóle moment poetycki gienjusza jest „rodzaju żeńskiego“, zaś w Chopinie ta nuta była tylko aż zanadto silnie akcentowana — czasami wprost histerycznie — zwłaszcza w Nokturnach.

Szkoci mają przysłowie: — Utkała sobie szatę do trumny i nosiła ją całe życie. W Nokturnach ta szata do trumny

nigdy nie jest daleko. Chopin tkał sobie tę szatę aż do śmierci, a czasami ją nosił, nie tak jednak często, jak wielu myśli.

Jednym z najbardziej elegijnych jego Nokturnów jest pierwszy Nokturn w H-moll. Należy on do trzech Nokturnów Op. 9 a poświęcony jest pani Pleyel. Znacznie większego znaczenia niż dwa drugie, Nokturn ten bez żadnej przyczyny bywa zaniedbywany. Nie zgadzając się z tymi, którzy twierdzą, iż w Nokturnie tym młody Chopin w całości wykazał swój gienjusz, uznaję jednak, iż dzieło to jest niemniej uderzające od Nokturnu ostatniego, ponieważ jest i zmysłowe i dramatyczne, melancholijne a zarazem pełne wdzięku. Ta nastrojowa kompozycja nadaje się najlepiej do słuchania w pochmurny szary dzień, kiedy dusza jest w rozdźwięku z czasem; wkradając się słodko w nasze uszy, jedwabne dźwięki nokturnu dają nam błogo-smętne zadowolenie. Druga część w oktawach jest bardzo piękna. Melodja ma oszałamiającą zmysłowość i mistyczne zamyślenie swego twórcy. Są w tym Nokturnie wzloty i upadki a koda dźwięczy nutą namiętną.

Nokturn w E jest pełen wdzięku choć ubogi w treść. Grany z pięknem uderzeniem i bez sentymentalności nie jest wcale tak banalny, jak się zwykle zdaje. Pokrewny Fieldowi powinien też być grany jego manierą, jak to robił Rubinstein.

Hadow zwraca uwagę na „dziwne i złożone modulacje“ w dwunastym takcie. Tylko chromatyczne nuty podwójne uważa on za prawdziwie modulujące „reszta pasażu jest tęczową grą barw, efektem powierzchownym, bez istotnej wartości“. Nokturn w Es wywołał gniew Rellstaba w „Irydzie“. Pisze w niej: — „Gdzie Field się śmieje, tam Chopin się wykrzywia, gdzie Field wzdycha, tam Chopin jęczy, gdzie Field wzrusza ramionami, tam Chopin wygina całe ciało, gdzie Field trochę tylko przyprawia potrawę korzeniami, Chopin garściami sypie paprykę. Krótko mówiąc, jeśli się zachwycające Romance

Fielda postawi przed wklęsłemi zwierciadłami „gabinetu śmiechu“ tak, aby każda delikatna linja wstała powiększona, otrzyma się Nokturny Chopina. Dlatego prosimy pana Chopina, aby raczył wrócić do natury“.

Rellstab mógł jeszcze dodać i to, że Field bywał często pospolity, zaś Chopin pospolitym nie był nigdy. W każdym razie można raczej zgodzić się na zdrowy sąd J. W. Davisona, krytyka angielskiego i męża pianistki, Arabelli Goddard. Oto co on pisze o młodocianych utworach Chopina:

— Chopin instynktownie unika w swych utworach wszelkiej powszedniości — odgrywanych kadencji, suchych progresji, pospolitego tematu, zużytego pasażu, trywialnego zwrostu w melodji albo pustej harmonji nigdy nie znajdzie się w jego utworach, których główną zaletą jest niezwykłe i piękne uczucie, oryginalne szczęśliwe opracowanie, melodja i harmonja nowa, świeża, silna, nieoczekiwana i niepospolita. Zagłębiając się w dzieła Chopina dostajemy się w kraj zaczarowany, gdzie niema śladów stóp ludzkich. Wchodzimy na ścieżkę, po której dotychczas kroczył sam tylko wielki kompozytor.“

Wdzięcznie a nawet nie bez kokieterji brzmi pierwsza część Nokturna H-dur z tego „Opus“. Namiętne „intermezzo“, zręcznie zrobione, ma ton prawdziwie dramatyczny. Tempo powinno być „alla breve“. Zakończenie jest bardzo efektowne.

Niezbyt lubię Nokturn F-dur op. 15 Nr. 1. „Opus“ dedykowane jest Ferdynandowi Hillerowi. Ehlert mówi o „tych małych ozdobach trjolowych, które muskają temat Nokturnu F-dur dotknięciem miękkich skrzydełek motylich“, a następnie rozwodzi się nad artystyczną wartością ornamentów, które właśnie w muzyce Chopina można z jak największą korzyścią studjować. — „Stosownie do swej natury ozdoba może służyć tylko rzeczy pięknej. Muzyka tak wytworna jak muzyka Chopina,

nie może się obejść bez ozdób. Rozumie się, że kompozytor nie kupował ich u jubilera, lecz stwarzał je własną subtelną dłonią. Jego wynalazkiem jest oprawienie nut w brylanciki lub wyszywanie fal uczucia srebrem księżycowych blasków. W Nokturnach melancholijnie migocą dalekie gwiazdy i od tych rozmarzonych klejnotów niebieskich Chopin przejął niejedną linję. Chopinowski Nokturn to udramatyzowany ornament, a czemużby sztuka nie miała raz przemawiać za pomocą takich symbolów? W podziwianym powszechnie Nokturnie Fis-dur (op. 15) główna myśl występuje z tak bogatą ornamentyką, że nie można się oprzeć wrażeniu, że fantazja ograniczyła się też do kształtu arabeski, mającej służyć jako środek wypowiedzenia się. Nawet pełna namiętności część środkowa potrąca swym ruchem kwintolowym o pojęcie tragicznie stylizowanego ornamentu. Pierwotną myśl przesłania tu lekki woal, który przecie też może być ornamentem."

Na drugiem znów miejscu pisze Ehlert, iż Nokturn Fis-dur zdaje mu się być nierozłączny od myśli o winie szampańskiem i truflach. Nokturn ten jest bezsprzecznie bardziej elegancki i dramatyczny, niż poprzedzający go Nokturn F-dur, ten bowiem, wyjąwszy środkową część w F-moll, można nazwać dość słabym, choć miłym i przyjemnym. Nokturn w Fis jest bardzo popularny. Na szczególniejszą uwagę zasługuje „doppio movimento", zaś cały utwór pełen jest młodego życia i młodej miłości oraz przepełniony jest uczuciem wszechludzkiego ukochania. Obszernie pisze o tem Kleczyński. Trzeci Nokturn tego „Opus" jest w G-moll i zawiera piękną, plastyczną muzykę. Kullak nie widzi w niej nic fantastycznego, a przecież znużony, pełen przesytu życiowego głos na początku i kościelny refren chorału mają chyba niemało fantastycznego kolorytu. W rozcieńczonym rozczynie znajduje się w tym Nokturnie wszystko, co Chopin potem rozwinął w innym Nokturnie w tejsamej tonacji. Mnie się zdaje, że pierwszy Nokturn

jest silniejszy, linje ma prostsze, bardziej prymitywne, a koloryt mniej skomplikowany, choć równie bogaty i posępny. Chopin określał go słowy „według Hamleta", ale nie dał tego tytułu. — „Niech się sami domyślą!" — Objaśniał rozumnie. Program Kullaka brzmi konwencjonalnie. Dla niego jest to skarga po stracie ukochanej Lenory; dźwięki organów mają oznaczać pociechę religji. Według mego zdania dźwięk tych dzwonów nie brzmi bardzo pocieszająco, mimo, iż utwór kończy się w Dur. Przypomina „Ulalume" Poego. Rubinstein zrobił z tego utworu skończony mały poemacik. W czwartym takcie jest nuta F trwająca przez trzy takty. Otóż Rubinstein umiał nadzwyczajnym sposobem nadawać temu tonowi długi stłumiony dźwięk. Tempo jest tu tak niezmiernie powolne i ton znajduje się w takiej pozycji, że użycie pedału nie wchodzi w rachubę. A mimo to owo F nabrzmiewało pod palcami Rubinsteina, potem zwolna gasło i śpiewnie przechodziło w D jak na organach. Mam wrażenie, że wirtuoz ten zmieniał na tej nucie palce lub w jakiś niezrozumiały mi sposób dopomagał sobie pedałem. Było to bajeczne.

Następny Nokturn op. 27 Nr. 1 to znów arcydzieło. Wyjąwszy Nokturn C-moll, utwór ten w ciemnej tonacji Cis-moll należy do najwybitniejszych prób w zakresie tej formy. Według Kleczyńskiego jestto opis cichej nocy w Wenecji, gdzie po scenie morderstwa „morze zamyka się nad zimnym trupem, aby znowu służyć za zwierciadło pobożnemu księżycowi". Tłomaczenie trochę melodramatyczne. Willeby analizuje dzieło szczegółowo z nabożną uczonością angielskiego organisty. Twierdzi, że akompanjament opiera się przeważnie na podwójnym pedale i dodaje, że „jeśli prostota środków jest warunkiem najwyższej sztuki, wyższej sztuki od tej znaleźć nie można". Szeroko rozsnuta figura lewej ręki

podtrzymuje szarpiącą nerwy znużoną, upartą melodję. Po „piu mosso“ podniecenie wzrasta i ja pragnąłbym zwrócić uwagę na Beethovenowski charakter tych taktów, trwający aż do zmiany tonacji. Następuje niespodziewane stopniowanie, odmieniające nastrój części w Des, która zjawia się przesycona słońcem i pogodą. Po piętrzących się dysonansach wraca za pomocą szeregu oktaw początkowa, febryczna skarga. Kullak mówi o podobieństwie tej kompozycji z pieśnią Meyerbeera, zatytułowaną „Le Moine“. Kompozycja Chopina osięga szczyty egzaltacji. Jej natężenie psychologiczne jest chwilami tak wielkie, że graniczy nieledwie ze stanem patologicznym. W Nokturnie tym są ukryte niezdrowe moce, których posępna subtelność rzadko kiedy bywa odtwarzaną. Henry F. Finck twierdzi zupełnie słusznie, iż „utwór ten na swych czterech stronach ucieleśnia większą rozmaitość wewnętrznych przeżyć i więcej prawdziwego ducha dramatycznego, niż wiele oper.

Pokrewny Nokturn w Des op. 27 Nr. 2 cierpi, według Karasowskiego, na „nadmiar bardzo delikatnych fioritur“. Zawiera właściwie tylko jeden temat, pieśń słodkiego lata śpiewaną na dwa głosy, których dwoistość ma łatwo zrozumiałe znaczenie. Nokturn ten bywa często grywany na koncertach i zasypuje nas sekstami i tercjami, jako doskonale przemyślaną ornamentacją w jednolicie zespolonym głosie. Miła ta melodja o błagalnym charakterze jest pod względem harmonicznym bardzo zajmująca. Szczególniejsze akcenty, zwykle przeoczane przez pianistów, stanowią „crescendo“ i „con forza“ kadencji. Temat, powtarzający się trzy razy, ma być grany naprzód piano, potem pianissimo a na końcu forte. Opus poświęcone jest hrabinie Apponyi.

Najpiękniejszem miejscem w całym następnym Nokturnie H-dur, op. 32, Nr. 1, poświęconym pani de

Billing, jest „coda“, napisana w „moll“ a działająca, jak uderzenie bębna w tragiedji. Całe zakończenie w formie burzliwego „recitatiwu“, stoi w ostrym kontraście do marzycielskiego początku. Kullak bierze w pierwszym takcie ostatniego wiersza G, Fontana Fis, Klindworth jak Kullak. Następny Nokturn w As uważam za powrót do stylu Fielda, przynajmniej początek przypomina Nokturn w B tegoż mistrza. U Chopina część w F-moll rozszerza się do rozmiarów dramatycznych, jednakże jako całość „Opus“ to nuży. Niezbyt podziwiam też Nokturn w G-moll op. 37 Nr. 1. Brzmi jęcząco a chorał ledwie zasługuje na uwagę. Uczeń Chopina Gutman opowiada, że tę część gra się zwykle dlatego zapowoli, iż kompozytor zapomniał dać znak przyspieszenia tempa. Ale Nokturn w G op. 37 Nr. 2 jest zachwycający. Malowane najbardziej eterycznym pendzlem Chopina, bez tej jednak przygnębiającej świetności z Nokturnu w Des brzmią tu podwójne seksty, kwarty i tercje z czarującą słodyczą. Zgadzając się co do tego punktu najzupełniej z Karasowskim uznaję drugi temat za najpiękniejszą melodję ze wszystkich, jakie Chopin kiedykolwiek napisał. Jestto styl barkarolli a zmieniające się cieniowania harmoniczne są nadzwyczaj subtelne. Pianiści grają pierwszą część zwykle zbyt prędko, drugą zapowoli i zmieniają tę poetyczną kompozycję w etjudę. Schumann pisze o tem „Opus“:

— Takie i wymienione powyżej Nokturny należą do tych, które od wcześniejszych różnią się znacznie prostrzą ornamentacją i spokojniejszym wdziękiem. Wiadomo, jak dawniej Chopin zwykle się nosił, kapiący od złota, pereł i błyskotek. Zmienił się trochę, stał się starszym i wciąż jeszcze lubi ornament, ale ornament głębszy, z poza którego prześwieca szlachetny kruszec poematu i musi się mu przyznać jak najwytworniejszy smak.

Oba utwory tego „Opus“ są bez dedykacji. Sąto owoce podróży na Majorkę.
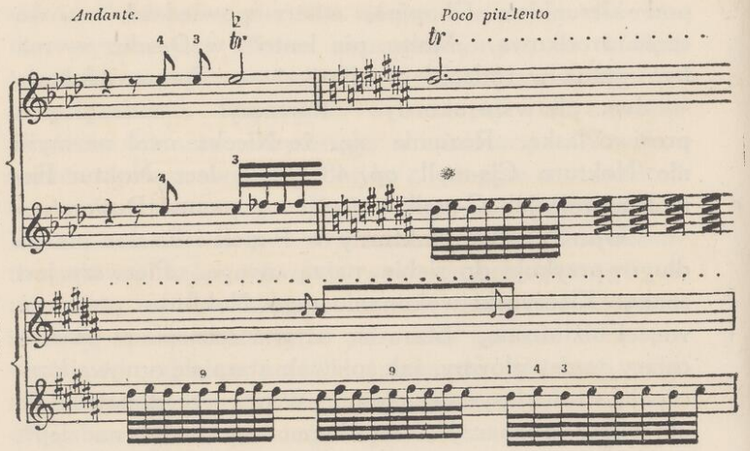
Niecks, mówiąc o Nokturnie G-dur, zaklina nas, abyśmy się nie zatrzymywali zbyt długo w zdradzieckiej atmosferze tej Kapui — ona czaruje i pozbawia męskości. Kleczyński nazywa utwór w G-moll „Nostalgją“, podczas gdy słynny Nokturn w C-moll jest według niego „historją jeszcze głębszego bólu, opowiedzianą w pełnem wzruszeniu „recitando“ — harfy niebiańskie przynoszą nam promyk nadzieji, który jednak okazuje się za słabym, gdy chce uspokoić zranioną duszę, ślącą w niebo krzyk głębokiej rozpaczy“. — Czy to nie skrzypienie starej, romantycznej maszynerji? Ten Nokturn C-moll op. 48 Nr. 1, ma istotnie swą żałosną część, ale Karasowski znacznie lepiej rozumie, kiedy o nim pisze, że jest „szeroki i bardzo wzniosły ze swą potężną częścią środkową, która stanowi prawdziwe zerwanie ze stylem nokturnowym“. Willeby uważa ten Nokturn za „chory i sztuczny“ a nawet Niecks sądzi, że mu się wśród Nokturnów pierwsze miejsce nie należy. A mimo to wszystko jest faktem niezaprzeczonym, że właśnie ten Nokturn zalicza się do najszlachetniejszych utworów w tym rodzaju. Największy w koncepcji robi na mnie wrażenie dramatu muzycznego w miniaturze. W wykonaniu wymaga wielkiego stylu a „doppio movimento“ ma ruch dramatyczny. Jestem tego samego zdania co Kullak, a mianowicie, że zbyt ścisłe przestrzeganie akcentowania tej części wywołuje wrażenie artystycznego zamieszania, pozbawiającego tę część jasności. Kleczyński daje temu dziełu tytuł „Skrucha grzesznika“ i rozwodzi się nad niem na kilku stronach. De Lenz wraz z Tausigiem gawędzi o niem zajmująco, w każdym razie drugi temat w C jest imponującym marszem triumfalnym. Ten Nokturn śmiało może stanąć obok Nokturnu

Cis-moll. Oba Nokturny mają wartości heroiczne, oba są wolne od łzawości i należą do dzieł Chopina — mężczyzny. Niecks robi tu bardzo cenną propozycję: — Grając Nokturny op. 48 pamiętajmy o słowach Schumana, który skrytykował wiele nokturnów hr. Wielhorskiego. Mówił on, że żywsza część środkowa stosowana przez Chopina w Nokturnach, jest słabszą od jego pierwszej koncepcji, to znaczy od pierwszej części Nokturnu. W obu leżących przed nami Nokturnach część środkowa utrzymana jest w znacznie wolniejszem tempie, ale i tu sąd Schumana jest słuszny, przynajmniej co do pierwszego Nokturnu, którego część środkowa zawiera mało rzeczy poważnych, wyjąwszy pełną, dźwięczną instrumentację, o ile można tego słowa użyć, mówiąc o kompozycji na jeden instrument. Część środkowa drugiego Nokturnu w Des, „Molto piu lento“ jest bezwarunkowo znacznie piękniejsza. Słyszymy w niej, jak w wielu innych Nokturnach, uspakające, proste akordy. Kiedy Gutman studjował Nokturn Cis-moll pod kierunkiem Chopina, mistrz powiedział mu, że część środkowa, „Molto piu lento“ w Desdur — ma być grana w rodzaju „recitativa“. — Tyran rozkazuje — dwa pierwsze akordy — tłumaczył — a drugi głos prosi o łaskę. Rozumie się, że Niecks miał na myśli nie Nokturn Cis-moll op. 48 Nr. 2, lecz Noktur Fis-moll równie jak C-moll, poświęcony pannie Duperré.

Op. 55, dwa Nokturny w F-moll i Es-dur nie na długo przykują do siebie naszą uwagę. Pierwszy jest znany. Kleczyński wykonaniu tego Nokturnu poświęca więcej niż stronę. Stara się ożywić odcieniami powracający temat główny, jak śpiewak stara się o nową koncepcję strof klasycznej pieśni. W utworze dopatruje się „krzyków rozpaczy“, na końcu „uczucia nadziei“. A Kullak pisze o ostatnich taktach: — Bogu dzięki, cel
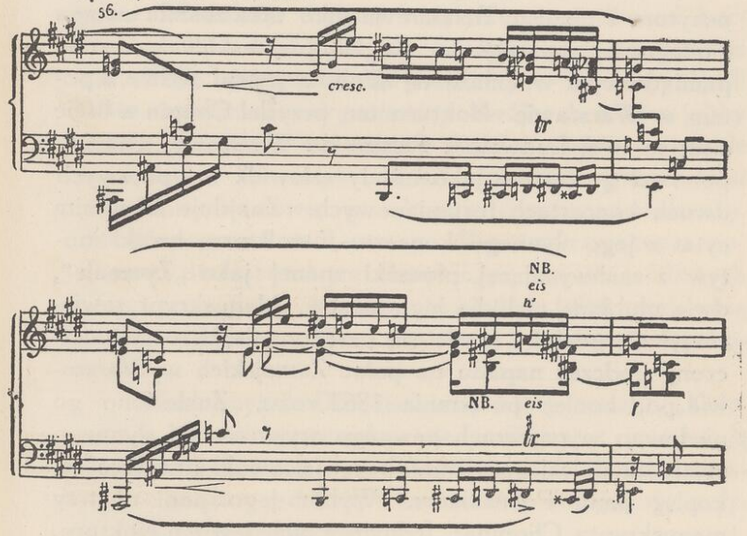
został osiągnięty! — To jest: to ulgę przynoszące wrażenie, jakie sprawia tonacja w Dur, po długiem błądzeniu w „moll". Nokturn wydaje mi się bardzo wytwornym, w swym bólu umiarkowanym, ale nie nadzwyczajnym. Utwór następny sprawia wrażenie „Improwizacji". Ma tę zaletę, że się go rzadko słyszy. Oba Nokturny poświęcone są pannie J. W. Stirling.

Op. 62 przynosi dwie kompozycje, w H-dur i E-dur, dedykowane pani de Konneritz. Pierwszy — to Nokturn — tuberosa, dyszący oszałamiającą, ciężką wonią. Coraz wyżej wznosząca się krata nut, tak niespodziewanie prowadzących do toniki, ma swój wdzięk a temat główny wywiera urok dojrzałej namiętności. Ornamenty są tu rozmaite, harmonja ściśle związana, powierzchnia przystrojona w pełne temperamenta ozdobniki i niezliczone tryle. Dzieło nie należy do łatwych. Mertke daje nam następujące wyjaśnienie słynnego łańcucha trylów:



Mimo, że styl tego Nokturnu jest bardzo bogaty w ozdobniki, utwór zasługuje na znacznie większe uznanie, niż to, jakiem się cieszy. Kontur ma nieregularny, ale jego zagmatwana liryka jest porywająca, płynna, a część w A ze swemi wahającemi się, zalęknionemi akcentami, wykazuje wielką siłę przyciągającą. Nokturn w E-dur brzmi jak pieśń barda — prawie deklamacyjnie i wcale nie sentymentalnie, jak to nam Niecks usiłuje wmówić, a kto go tak gra, psuje go. Część środkowa jest pełna pohamowania a namiętna, podobnie jak część środkowa Nokturnu Fis-dur. Nie znać na nim wcale zmniejszenia się siły twórczej lub fantazji lirycznej. Wersja Klindwortha różni się od oryginału, jak się to pokaże na przykładzie. Górne takty zaczerpnięte są z własnego wydania Chopina:

Op. 62, Nr. 2. Nocturne.



Ostatni Nokturn w E-moll, skomponowany w r. 1827, jest słaby i niezajmujący. Znajdujemy w nim modulacje, zupełnie nie w Chopinowskim stylu. Znaleziony też ostatnio Nokturn Cis-moll nie jest klejnotem. Cechuje go brak pewności i mnóstwo reminiscencji. Następną uwagę adresowano do londyńskich wydawców tego dzieła, do firmy Ascherberg et Co.:

— Pierwsze pytanie, jakie się nasuwa na wieść o znalezieniu nowej pośmiertnej kompozycji Chopina, jest niewątpliwie: — Jaki mamy dowód na to, że istotnie jest to utwór Chopina? Muzykom i amatorom, którzy pięknego Nokturnu Cis-moll nie uznają za utwór Chopina, musi się naprzód powiedzieć, że manuskrypt oryginalny (którego faksymile wydrukowano na stronie tytułowej) pisany jest istotnie ręką Chopina, powtóre zaś należy zaznaczyć, iż kompozycja ta dla swych wyraźnych, charakterystycznych cech przez słynnego kompozytora i pianistę Bałakirewa jako taka została uznana i odegrana pierwszy raz na Chopinowskim koncercie pamiątkowym w Żelazowej Woli, w jesieni 1894 r. a potem w Warszawie. Nokturn ten przysłał Chopin w liście siostrze swej Ludwice z Paryża do Warszawy, a skomponował go jeszcze jako młody człowiek tuż po swych dwuch koncertach fortepianowych. Znajduje się w nim cytat z jego słynnego koncertu F-moll oraz krótki motyw z zachwycającej piosenki znanej jako „Życzenie", dwie ulubione melodje jego siostry. Manuskrypt zawieruszył się gdzieś i utarło się przekonanie, iż został zniszczony podczas napadu na pałac Zamojskich w Warszawie pod koniec powstania 1863 roku. Znaleziono go niedawno w papierach pewnego arystokraty i słynnego zbieracza polskiego, którego syn pozwolił przejrzeć rękopisy panu Polińskiemu. Wybór jego padł na trzy manuskrypty Chopina; jednym z nich jest ten Nokturn.

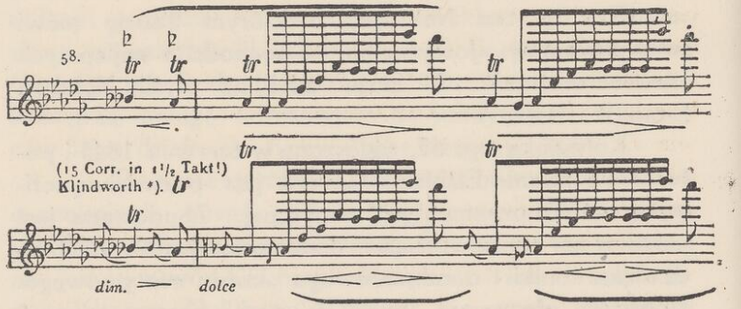
Panna Janotha posiada list p. Polińskiego, odnoszący się do tego Nokturnu.

Czy to ten Nokturn, o którym Tausig mówi swemu uczniowi, Josephiemu, że pochodzi z najlepszych czasów mistrza? A może miał na myśli Nokturn E-moll?

Kołysanka op. 57, ogłoszona w czerwcu 1845 i poświęcona pannie Elźbiecie Gavard jest prawdziwą sofistyką sztuki ornamentacji muzycznej. Zbudowana jest jedynie na tonice i basie dominantowym — na trójdźwięku toniki i dominantowego akordu septymowego. Kołyszący się temat unosi się nad „basso ostinato" i wywołuje niewypowiedzianie piękne efekty. W basie rytm nigdy się nie zmienia a na to tło, na monotonję szarego nieba, kompozytor rzuca rozliczne fajerwerki, to płonące jaskrawo, to znów żarzące się blademi kolorami, wszystkie ogromnie delikatne w rysunku i w konturze. Modulacje świecą wszystkiemi możliwemi barwami, od bladobłękitnej do ciemnozielonej, cieniowane niezmiernie delikatnie, naraz nikną — i w tej chwili niebo roziskrza się drganiami podwójnych tonów, jakby rojami gwiazdek, świecących każda właściwym sobie dźwiękiem. W małym odcinku chromatycznego łuku zebrał Chopin nowe, przedziwnie dysonansowe barwy. Jest to poprostu cud — a po długo wytrzymanym septymowo dominantowym akordzie, po deszczu srebrnych iskier poznajemy, że cały utwór był tylko rozkoszną illuzją, warjacją w Des, apoteozą pyrotechnicznej koloratury.

Niecks cytuje Dumasa syna, który nazwał „Kołysankę" stłumioną muzyką, ale porównując ją z łaźnią turecką odmawia jej wszelkiego uczucia. Mertke zestawia oryginał z redakcją Klindwortha, dodając do przykładów nutę pedałową:

Op. 57. Berceuse.



Barkarolla op. 60, wydana w roku 1846, jest również dziełem wysokiego artyzmu. Muszę zacytować Niecksa:

— Pewnego dnia słynny wirtuoz fortepianny Tausig obiecał biografowi De Lenzowi, że mu zagra Barkarollę Chopina. Dodał przytem: — Utworu tego nie należy grać przed więcej osobami, jak dwie. Wygram panu w niej całe swoje „ja". Lubię ten utwór, ale rzadko go gram. — De Lenz miał nuty w domu, ale Barkarolla nigdy mu się nie podobała i uważał ją za coś w rodzaju przydługiej warjacji w stylu nokturnowym, za wieżę Babel wzniesioną z ornamentów na lekkiem rusztowaniu. Dopiero kiedy Tausig zagrał tę warjację, poznał, jak dalece się mylił i musiał przyznać, że wirtuoz w dziewięć stron tej denerwującej muzyki o jednostajnie długooddechowej rytmice wlał tyle ruchu i akcji, iż żałował, że kompozycja nie jest dłuższa.

Kompozycja Barkarolli Tausiga była następującą: — Udział biorą w tem dwie osoby. Jest to scena miłosna w milczącej gondoli. Możemy twierdzić, że to „Mise-en-scéne" jest ogólnym symbolem spotkania się dwojga zakochanych.

Wyrażane to jest przy pomocy tercji i sekst. Dualizm dwuch nut-osób jest tu ciągle utrzymany; wszystko jest dwugłosowe, o dwuch duszach. W modulacji w Cis-dur z nadpisem „Dolce sfogato" — słychać pocałunki i uściski! To jest wprost bijące w oczy. Kiedy po trzech taktach początkowych w czwartym takcie pojawia się lekko kołyszący się temat w basie solo, zostaje jako stały akompanjament kantyleny; w ten sposób mamy nieustający, miłosny dyalog.

Barkarolla — poświęcona baronowej Stockhausen — jest Nokturnem, malowanym potężnym pendzlem na wielkiem płótnie. Koloryt ma włoski — Schuman mówi, że Chopin jako melodysta opiera się czasem o Niemcy, aby módz rzucić okiem na Włochy — ta pod względem uczucia jest arcydziełem, pulsującem błogiem uczuciem miłości. Dla mnie dźwięczy jak tren na zgasłą świetność Królowej-Wenecji. W takcie 8, 9 i 10 od końca znajduje Ehlert niejasności w głosach środkowych.

Nokturny, podobnie jak Kołysanka i Barkarolla nie powinny być często grane publicznie, a nigdy przed publicznością wielkiej sali koncertowej. W wielkich salach ginie coś z delikatnego, czułego ciepła i duchowego głosu Chopina. Rozumiejący się na rzeczy pianista przed małem audytorjum grać będzie Nokturny tak, aby mógł się uwidocznić ich intymny nastrój nocny. Niektóre są jak „Musique en sourdine" Verlaine'a w jego „Chanson d'Automne" lub jak „Le Piano qui Baise une Main Frêle". Napisane zostały dla godzin zmierzchu, godzin melancholijnego osamotnienia, w którem ich ciche, tajemnicze dźwięki, milczące gromy zapisanych kart, jak śpiewa Mallarmé — dopiero odzyskują głos i opowiadają o bólu i sile twórczej swego twórcy.

ROZDZIAŁ DZIESIĄTY.

BALADY I DRAMATY CZARODZIEJSKIE.

W. H. Hadow w swej książce „Studies in Modern Music“ wypowiedział kilka trafnych poglądów na Chopina. Bezwarunkowo jednak nie mogę przyjąć jego twierdzenia, że w strukturze Chopin jest dzieckiem, które umie bawić się kilku prostemi formami, ale staje się bezsilnem, jak tylko wyjdzie poza ich zakres; jest mistrzem frazeologji, której szczęśliwa doskonałość stylowa stanowi jeden z najtrwalszych klejnotów sztuki.

Według Hadowa Chopin nie byłby tedy „budowniczym lotnych rymów“, ale poetą prostej linji, twórcą pięknego frazesu. Sąd ten jest pozbawiony wszelkiego uzasadnienia. Prawda, Chopin ma mało sympatji dla skomplikowanych form klasycznych muzycznego organizmu, potrafił jednak napisać dwie części Sonaty fortepianowej, którą można zaliczyć do pierwszorzędnych kompozycji: pierwszą połowę Sonaty B-moll. Wolał idealizowane tańce. Polonez, mazurek i walc znalazł gotowe do opracowania, Ballada nie była gotowa. Tu nie naśladuje nikogo, tu jest twórcą. Ballady nie są budowane luźno, lecz tworzą silną strukturę, z której promienieje gienjusz i przedstawiają określoną jednolitość formy i wyrazu. Zwykle utrzymane są w takcie 6/8 lub 6/9. — Żadna kompozycja Chopina nie przewyższa jego ballad ani mistrzostwem formy ani pięknością i poezją treści. W nich osiąga on szczytowy punkt swej siły artystycznej — mówi Niecks.

Ile razy słyszę Balladę G-moll op. 23, zawsze przypominają mi się słowa Andrew Lange — „gromy i falowanie Odysseji“. Jestto istotnie Odyssea duszy Chopina. Przypominające frazes wiolonczelowy „Largo“ ze swym uroczystym spokojem wprowadza nas na dziedziniec pałacu, który Chopin wzniósł dla swego ideału piękna. A potem zaczyna się legienda w rozmarzonych tonach. Jak w bajce o duchach i gienjuszach Ballada ta odkrywa dziwne, cenne tajemnice. Widzimy, jak z głębi studni wykwita lilja, rwąca się do słońca. Z rytmiczną monotonją zciekają krople wody, a pieśń ich podchwytują usta smukłego dziewczęcia o lunatycznych oczach — i tak długo mógłbym opowiadać o wszystkich cudach, jakie znajduję w tej Balladzie, a wy słuchalibyście mnie przerażeni lub zdumieni. Każdy program nadaje się do takiej kompozycji. Zajmująca będzie nawet głupia historja o tym Angliku, który gonił za Chopinem prosząc go, aby go tej Ballady nauczył. Że Chopin miał w niej swój własny wyraźny program, to nie może ulegać wątpliwości, jednakże jako artysta mądry nie pozostawił nam żadnego innego klucza, jak tylko litewskie poematy polskiego barda Mickiewicza. Według Karasowskiego w Lipsku miał się Chopin odezwać do Schumanna, że „do tworzenia Ballad zaczerpnął natchnienie z poezji swego rodaka“. Prawdziwym tonem opowiadania przemawia ta symetrycznie zbudowana Ballada, która zdaniem Schumana jest najbardziej natchnionem, najśmielszem dziełem Chopina. Ludwik Ehlert mówi o tych czterech Balladach:

— Są one zupełnie różne od siebie, a jedno tylko wspólne jest wszystkim: fantastyczność wykonania i szlachetność motywów. Chopin opowiada w nich, ale nie jak ktoś, który mówi o rzeczach istotnie przeżytych. Opowiadanie jego to, co „nigdy nigdzie się nie stało“,

a co odzwierciedla się w duszy jako wyraz tęsknoty. Może być, że jest w tych Balladach dużo cierpienia narodowego, dużo na pozór stłumionego lecz wewnętrznie żarzącego się gniewu z powodu ran, jakie zadano jego Ojczyźnie, ale czegoś pozytywnie realnego, czegoś, co — jak w Sonatach Beethovena — wkładałoby nam słowa w usta, absolutnie w nich niema. — Czy to ma znaczyć, że Chopin nie był takim realistą jak Beethoven? Ehlert jest jednym z nielicznych niemieckich komentatorów Chopina rozumiejących go, jednakże nie zawsze potrafi scharakteryzować podstawy jego sztuki. Tylko Słowianin może się ośmielić zrozumieć gruntownie Chopina. Że zaś te Ballady mają może ogólniejszy charakter od innych jego dzieł, są własnością tak Polski jak i całego świata.

Ballada G-moll według „Konrada Wallenroda" jest kompozycją logiczną, znakomicie wysnutą, zbudowaną na szerokiej podstawie. W kompozycji jej tematów widzimy jak najściślejszy paralelizm. Drugi temat w Es odznacza się wielkim wdziękiem linji, kolorytu i uczucia. Powrót do pierwszego tematu w A-moll i szybka odpowiedź drugiego tematu w E dowodzą, iż Chopin miał poczucie jedności organicznej. Po kadencji, zbudowanej na figurze dźwiękowo chwiejnej, następuje temat podobny do walca o kapryśnym, motylim charakterze. Jest to wprost czarujące. Tkanina eterycznych pasażów wprowadza nas w drugi temat, wzmocniony i malowany szerokiemi pociągnięciami pendzla. Znowu odzywa się pierwszy, pytający temat i naraz z szumem wali się presto. Nagromadzona na dwuch kartkach energja dynamiczna twórcy budzi podziw. Nazwałem ją orkanem. Jestto burza uczuć, muskularnych w swej męskości. Słyszałem, jak Pachmann, wierny interpretator niektórych właściwości Chopina, grał tę „codę"

piano, pianissimo i prestissimo. Szarpało to w nadzwyczajny sposób nerwami, przypominając huragan, oglądany przez odwróconą lornetkę. Wirtuoz rosyjski jasno zdawał sobie sprawę ze swych sił, a mianowicie rozumiał, że sił tych ma na Chopina zamało i dlatego grał cieniując wprost przeciwnie, niż chciał Chopin. Przypomina to Moschelesa opis gry Chopina: — Jego „piano" jest ciche jak tchnienie, do tego stopnia, iż aby wywołać pożądany kontrast, wcale nie trzeba mocnego „forte".

Ballada G-moll, poświęcona baronowi Stockhausenowi, została ogłoszona w czerwcu 1826 r. Ostatni takt introdukcji wywołał spór. Gutman, Mikuli i inni uczniowie Chopina grają w nim Es, Klindworth i Kullak też; Ksawery Scharwenka uznał za stosowne poprawić Klindwortha i w wydaniu Augenera zamiast Es używa D.

Że się myli, dowodzi sama kompozycja. Nawet Willeby, który wolałby D, jest przekonany, że Chopin napisał Es, a na dowód cytuje, że to Es dwadzieścia osiem taktów dalej znowu się powtarza. Mógł też dodać, że w całej kompozycji nie brak dalszych dowodów na to, np. pierwszy takt w epizodzie walcowym w basie. Według Niecksa „dyssonansowe Es powinno być uważane za zasadniczą nutę uczuciową całego poematu. Jest myśl pełna pytania, a na podobieństwo bólu przenikająca naraz ciało i duszę.

Są też i inne dowody. Ferdynand v. Inten, pianista nowojorski, widział w Sztutgardzie oryginalny manuskrypt Chopina, własność zmarłego już prof. Leberta (Levy); w rękopisie tym zupełnie wyraźnie było Es. Rozumie się, że to rostrzyga spór, nie mówiąc już o tem, że D pozbawia takt wszelkiego znaczenia. Brzmi pusto i bezbarwnie.

Metronom Kullaka podaje 60 na pół-nutę w „moderato". Kullak ma też w trzecim takcie na trzeciej

stronie F w dyskancie. Klindworth przyjmuje też tę nutę, choć w innych wydaniach znajdujemy Fis. Na ostatniej stronie w drugim takcie podaje Kullak pasaż, zaczynający się od Es, w ósemkach, Klindworth w szesnastkach. Zakończenie bardzo efektowne, pełne jest świetności sypiących się gam i dźwięcznych biegników oktawowych. — Poeta bardzo łatwo znalazłby słowa do tej muzyki — pisze Robert Schumann — wstrząsa ona do głębi.

— Może najbardziej wzruszające ze wszystkiego, co Chopin kiedykolwiek napisał — czytamy w Ehlercie — jest opowiadanie w Balladzie F-dur. Byłem sam świadkiem, jak dzieci, usłyszawszy je, przestawały się bawić i słuchały. Rzekłbyś — muzyka, która się zamieniła w powiastkę. A równocześnie w części czterogłosowej jest taka przejrzystość, że zdaje się, jak gdyby to wietrzyk wiosenny kołysał listeczkami palmy. Cóż to za miłe i słodkie tchnienie, wkradające się w zmysły i serce!

A jak trudno pisać o Chopinie, jeśli się nie rozporządza słownikiem pełnej namiętności prozy!

Druga Ballada, mimo że Chopin poświęcił ją Schumannowi, nie spotkała się z jego najgorętszem uznaniem. — Jako dzieło sztuki nie dorównując pierwszej — pisze — jest nie mniej od niej fantastyczna i intellektualna. Namiętne ustępy zostały prawdopodobnie włączone do niej później; pamiętam zupełnie dokładnie, że Chopin, grając ją tutaj, kończył w F-dur, teraz kończy w A-moll. — Willeby podaje tonację E-moll, w rzeczywistości jest ona F-dur i A-moll. Psychologji Chopina rzadko można wytknąć błąd. Koniec w A-dur przyniósłby ujmę temu wspaniałemu poematowi muzycznemu, który według własnych słów Chopina został napisany pod bezpośrednim wpływem „Świtezi“ Mickiewicza. Willeby uznaje zdanie Schumana co do mniejszej wartości artystycznej tej Ballady w porównaniu z poprzednią. Niecks jest innego zdania i czuje się uprawnionym do zapytania: — Jak można porównywać i z tego samego punktu widzenia rozpatrywać dwa tak zupełnie różne utwory?

Oczywiście, że się nie powinno. — W drugiej Balladzie mamy piękności niczem nie ustępujące pięknościom pierwszej — mówi Niecks dalej. — Cóż może być piękniejszego od prostych dźwięków części wstępnej. Brzmią one, jakby wyjęte ze skarbca „folkloru“. „Presto“ przychodzi nieoczekiwanie i zdaje się nie mieć związku z pierwszemi taktami, ale to, co słyszymy po powrocie „tempo primo“ — rozwinięcie prostych dźwięków albo raczej zastanawianie się nad niemi, uzasadnia „presto“ najzupełniej. Drugie pojawienie się szybkiego tempa prowadzi do niespokojnej, pełnej tęsknoty „kody“ w A-moll, która w tej samej tonacji, pianissimo, kończy kilku taktami skromnej, cichej, teraz nieco przysłoniętej melodji.

Rubinstein bardzo lubiał tę Balladę. Jak ją rozumiał, sam powiedział: — Czy możliwe, aby wykonawca nie czuł, co ma tu dać swym słuchaczom — kwiat polny, owiany tchnieniem wiosennem, piosenka wiatru igrającego z płatkami kwiatów, opór kwiatu, dziką walkę burzy, błaganie kwiecia o łaskę niewysłuchaną, aż póki brona nie rozmiecie kwiatów na wszystkie strony — mały kwiatuszek to proste dziewczę wiejskie, podczas gdy brona to dumny rycerz.

Nie zgadzam się też z twierdzeniem, jakoby między „andantino“ a „presto“ nie było żadnego związku. Nieoczekiwane wystąpienie „presta“ jest dramatyczne i ma dużo brutalnej siły. Szorstkie traktowanie przez Chopina pierwszego tematu robi potężne wrażenie. Epizodyczny charakter Ballady jest wynikiem ezoterycznych nastrojów twórcy. Cała historja, zlekka przysłoniona,

leży w tem dziele, które przez to — podobnie jak drugie Impromptu w Fis — nabiera charakteru wielkiej, bezpośredniej sztuki. Niespodziewane, ale wcale znów nie fantastyczne jego zwroty, spadają na nas znienacka. Koloryt dźwiękowy zmienia się często, a występujące lub cichnące tematy kontrastują ze sobą dobrze. Ballada została napisana na Majorce, kiedy mistrz chory już był na ciele i na duszy.

Drugą część określa Chopin jako „Presto con fuoco". Kullak podaje metronom 84 i na początku 66 na ćwierćnutę. Bardzo zręcznie akcentuje w basie „crescendo" przy rozwijaniu pierwszego tematu. Podobnie jak Klindworth uważa, iż w dziewiątym takcie przed powrotem „Presto" ma być E. Po tem powtórzeniu przyjmuje Kullak w ósmym takcie na początku taktu w dyskancie E zamiast F. Klindworth przyjmuje obie nuty. Kullak nie zgadza się z Mikulim i zamiast D bierze w „kodzie" Dis. Pragnąłbym częściej słyszeć drugą Balladę w sali koncertowej. Zaniedbuje się ją, a gra się za to trzecią Balladę w As, która, zdaniem Ehlerta, zdobyła największą popularność.

Ballada ta, „Świtezianka" Mickiewicza, ogłoszona drukiem w 1841 r. i poświęcona pannie P. de Novilles, jest zbyt dobrze znana, aby ją trzeba było tu analizować. Jest rozkoszą „bakfiszów" fortepianowych, które bez obawy flirtują z ukrytym w niej demonem, a w jej wytwornych taktach nie dostrzegają niczego prócz wdzięku i elegancji. — Poznać z nich zaraz wykwintnego, pełnego ducha Polaka, który przywykł do życia w najlepszych sferach stolicy Francji — pisze Schuman. — Tak jest, ballada ta jest arystokratyczna, wesoła, pikantna, ale tkwi w niej też coś więcej. Bo oto z najbardziej rozigranych jej momentów wyczuwamy delikatną ironję, dowcipną grę hazardową z poważniejszem i na-

miętniejszem uczuciem. Te złamane oktawy, zapowiadające za każdym razem drugi temat z jego fascynującem, porywającem życiem rytmicznem — jak dziwnie drwiącego a wesołego biegu użyczają one fantazji! — Właściwą istotę Chopina stanowi pełna wdzięku kokieterja, jeśli się pod tem słowem rozumie napół świadomą igraszkę, z tą siłą, która przyciąga i rozpłomienia przez dawane i odbierane na przemian przyrzeczenia" mówi Ludwik Ehlert.

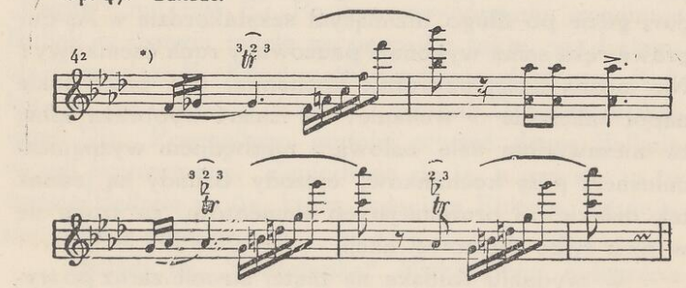
— Nie da się wprost wyrazić, jak on umiał przedstawić taką igraszkę miłosną zapomocą drobnych ruchów, pełnych niezwyciężonego wdzięku. Kto nie przypomina sobie niezapomnianego miejsca w Balladzie As-dur, gdzie po długo brzmiącym sekstakordzie w As-dur prawa ręka sama wykonuje pauzowany ruch ósemkowy? Nie można lepiej podrażnić kochanka, jak przez takie napół milczenie i wahanie? — Ehlert wyobraża sobie tu niezawodnie salę balową z niezbędnem wyznaniem miłosnem pary kochanków, epizody ballady są jednak tak dalekie od brutalniejszych elementów, że szuka się w nich tylko duchowej akcji.

W wydaniu Kullaka na piątej stronie zaraz po trylach znajduje się miejsce sporne. U Kullaka mianowicie, jak również i u Klindwortha, brakuje jednego taktu, który obaj przytaczają na dole pod tekstem. Według mego zdania powtórzenie tego taktu powiększa tylko emfazę, aczkolwiek niewątpliwie jestto błąd formalny. Ale jak niepowstrzymanie ponosi nas to zachwycające miejsce, zanim nastąpi posępna część w Cis-moll! Wewnętrzna treść i siła przekonania tego utworu wprawiają Niecksa w entuzjazm. — Kompozytor jest tu w zupełnie beztroskim nastroju. — Swoboda, cechująca całą kompozycję wskazuje, że Chopin w dniach swego zdrowia nie bał się większych form. Muzyka ta lśni blas-

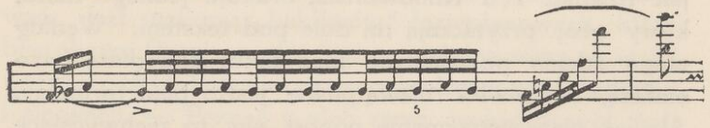
kiem księżyca, a czasem i słońca. Przeważający nastrój to kokieterja i łagodne zadowolenie.

Przeróbka (Durchführung) dowodzi wielkiej zręczności kontrapunktycznej. Chopin nie szczyci się swą uczonością i nie gnębi nas nią. O wielkiem mistrzostwie świadczy odwrócenie dominującego pedału w epizodzie Cis-moll w połączeniu z potężną „kodą". Kullak proponuje kilka warjantów. W trzecim takcie używa łamanych tonów zamiast apoggiatury, którą znów woli Klindworth. Ten zaczyna tryl na drugiej stronie górnym tonem As. Kullak i Mertke w następujący sposób każą grać ten pasaż w wydaniu Steingrabera:

Op. 47. Ballade.
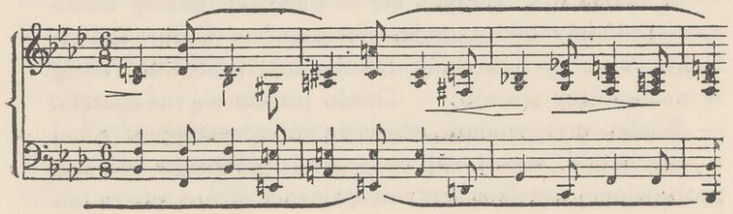


Klindworth:
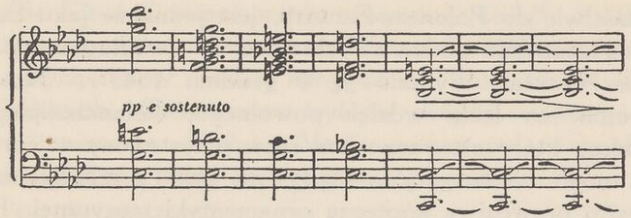


O czwartej, wspaniałej Balladzie F-moll, dedykowanej bar. C. de Rotszyld, mógłbym napisać całą książkę. Mamy w niej Chopina w pełnym zamyślenia a zarazem lirycznym nastroju. Liryzm jest zasadniczym tonem tego dzieła, namiętny liryzm połączony z zapatrzeniem się w niebie, z ukrytem, hamowanem uczu-

ciem — czysto słowiańska jest ta nieśmiałość! — i z koncentracją godną uwagi nawet u Chopina. Gawędziarski ton mamy tylko na pierwszej stronie, dalej łańcuch posępnych myśli przerywa opowiadanie. Jestto nastrój człowieka, z chorobliwym, pełnym wytrwałości uporem badającego ból który go trawi. Ballada ta należy właściwie do Poloneza-Fantazji, jest jednakże jako Ballada „zupełnie godna swych sióstr" — według wyrażenia Niecksa. Wydano ją w grudniu 1843 r. Temat F-moll ma lekki wdzięk powolnego, melancholijnego walca, który powraca dwa razy, przystrojony w coraz to nowe ornamenty a nigdy nie jest przeładowany. Jestto prawdziwa apoteoza ornamentyki muzycznej. Figuracje przedstawiają ideę przewodnią z plastyczną wypukłością. — Są tu epizody i pasaże, zwracające uwagę swą nowością i głębokim artyzmem. Ani na jednem miejscu nie mamy dźwięków wyłącznie dla dźwięków, blasku dla blasku — wszystko ma swe znaczenie. Kadencja w A jest pauzą dla chwycenia oddechu, czemś w rodzaju westchnienia przed powtórnem rozpoczęciem się ściśle logicznych warjacji, poprzedzających powrót tematu. A jaki przedziwny udział ma w tem mądrem postępowaniu introdukcja! A co to za harmonista! Przyjrzyjmy się np. biegnikom w Des w lewej ręce i jak łagodnie i słodko brzmi to miejsce! Jako przykład zasługujący na szczególniejszy podziw, przytaczam następujący bogaty w modulacji cytat:



A co mogłoby lepiej wyrazić napięcie dramatyczne od szesnastu taktów pędzącej jak szalona gdzieś przed siebie „kody"! Czy uroczyste promienie tych pół-nut nie otaczają dzieła aureoą mistycznej tragedji? To duchowe napięcie przypomina Maeterlincka. Oto ten epizod:



Historja, jaką opowiada De Lenz, daje lepsze zrozumienie dzieła:

— Głębokie wrażenie zrobiła na mnie Tausiga interpretacja Chopinowskiej Ballady F-moll. Potrzebne są do niej trzy główne rzeczy: zrozumienie programu, jako całości — albowiem Chopin pisze według swego programu, czerpiąc z własnych życiowych przejść, o których sam wie i które sam najlepiej rozumie — dalej, właściwy styl i przezwyciężenie zdumiewających trudności tak co się tyczy skomplikowanych figur, zlewających się harmonji jak też i potężnych pasażów.

Tausig uczunił zadość wszelkim wymogom i dał żywe wcielenie najwewnętrzniejszych myśli i uczuć, zawartych w tem dziele. Ballada — Andante con moto — w takcie 6/8, zaczyna się w durowej tonacji dominanty; siódmy takt zamyka „fermata" w C-dur. Lekkie traktowanie tych siedmiu taktów interpretował Tausig w następujący sposób: — Dzieło jeszcze się nie zaczęło. — Wielki styl znalazł właściwą interpretację w silnej a szlachetnie wyrażonej ekspozycji głównego tematu, pozbawionej wszelkiej sentymentalności, której ofiarą tak

łatwo można było paść! Bardzo ważną rzeczą u pianisty jest, aby umiał odetchnąć i dał też odetchnąć słuchaczom, którzy dzięki temu mają sposobność zrozumieć to, co słyszą. Rozumiem przez to zręcznie obraną pauzę — „wpuszczenie świeżego powietrza", jak to słusznie nazywał Tausig — pauzę, która nie wpływa ani na rytm ani na tempo, przeciwnie, pozwala im działać tem silniej. Przerwy tej nie możemy wyrazić za pomocą znaków nutowych, ponieważ musi się ją konstruować z atomowych wartości czasu. Kiedy obieramy brzoskwinię lub ścieramy pył barwny ze skrzydeł motyla, resztki należą do kuchni lub do historji przyrodniczej. Nie może też inaczej być u Chopina; ten subtelny barwny pyłek zachowywała w zupełności Tausiga interpretacja Ballady.

Przyszedł pierwszy pasaż — motyw ukryty wśród kwiecia i liści — w bogatej ornamentyce ukrywa się wspomnienie tematu głównego — warjant polifoniczny. Wątła nić łączy te dźwięki z podobną do chorału introdukcją do drugiego tematu. Temat ten, modulowany nieco surowo i bezpośrednio, jest może trochę zanadto oderwany od reszty. Tausig związał tę wątłą nitkę w „doppio movimento" w takt 2/4, dzięki czemu otrzymał sekstole, które uczyniły chorał śmielszym i plastyczniejszym. Nastąpił pasaż „a tempo", w którym temat główny bawi się w „ślepą babkę". Ale jakże jasnem stało się wszystko w wykonaniu Tausiga! Technicznych trudności dla niego tu nie było! Najbardziej zagmatwane i nieregularne takty wydawały się tak jasne i proste jak najłatwiejsze — można nawet powiedzieć, że wydawały się łatwiejszemi od nich.

Podziwiałem krótkie tryle w lewej ręce, grane tak niezależnie, jak gdyby przy fortepianie siedział jeszcze jeden grający. Ślizgająca się lekkość kadencji brzmiała

„dolcissimo". Wzlatywała w wyższe rejestry i zatrzymywała się w zwrotnym punkcie w A-dur, podobnie jak introdukcja w C-dur. Temat, powtórzony jeszcze raz w warjancie, bierze w obroty bogata w ornamentykę „koda", sama jedna już wymagająca techniki skończonego artysty i siły tęgiego mężczyzny — słowem dobrego zdrowia pianisty. Bez najmniejszej gonitwy za efektem przezwyciężył Tausig tę groźną grupę trudności pozornie nie do pokonania, a których nagłe wynurzenie się w środku kompozycji jest programem najzupełniej uzasadnione. „Koda" w modulowanych dźwiękach harfy dochodzi przed „fermatą" do pewnego punktu, w którym się zatrzymuje a który spokrewniony jest z innemi podobnemi miejscami w tym celu, aby kotwicę można było zarzucić w porcie dominanty i kończy się sabatem tryol, wzmocnionych przez tercje. Zakończenie musi być odegrane z kolosalną brawurą.

„Zatrzymywanie się", o którem De Lenz mówi, to owo „Tempo rubato", zupełnie fałszywie rozumiane przez większość grających Chopina. W przypisku cytuje De Lenz wyrażenie Meyerbeera, który się spierał z Chopinem o tempo jednego mazurka: — Czy można kobiety zamienić w nuty? Narobiłyby one ładnego zamieszania, gdyby je wyzwolono z taktu!

W krzywiznach tej bogatej w myśli kompozycji leży namiętność w swym najgłębszym, najbardziej wewnętrznym i ognistym nastroju podstawowym. Tu stoi Chopin u szczytu swej sztuki tajemniczej, osobistej, upajającej. Nie znam w muzyce nic, coby można postawić narówni z Balladą F-moll. Może Bach w chromatycznej Fantazji, której muzyka (nie dajmy się oszukiwać jej klasycznym konturom) jest gorącem tchnieniem duszy — Beethoven w pierwszej części Sonaty Cis-moll, w „Arioso" Sonaty op. 110 a może takie Schuman w pier-

wszych taktach Fantazji C-dur — mają tę wewnętrzną, swoistą szczerość co Ballada F-moll; jej ostro zarysowany kontur jest tak odrębny i niezapomniany jak ręce i uśmiech Monny Lisy Giocondy. Jej szczytna, wyniosła niedostępność, chroni ją od brutalnego i niskiego dotknięcia. Jej mocy czarownej nikt się oprzeć nie zdoła.

ROZDZIAŁ JEDENASTY.

PRĄDY KLASYCZNE.

Guy de Maupassant w słynnym szkicu, włączonym do ostatecznego wydania swego arcydzieła „Pierre et Jean", wymienił różne powieści, stawiając równocześnie ambarasujące pytanie, jaka właściwie ma być prawdziwa forma powieści. Jeśli jest powieścią „Don Quixote", jakże równocześnie powieścią może być „Madame Bovary"? A jeżeli zgodzimy się na „Nędzników", cóż powiemy o „Là-bas" Huysmansa?

Tosamo pytanie postawiłbym i ja, z tą tylką różnicą, że na myśli mam nie powieść lecz Sonatę. Jeśli Scarlatti pisał Sonaty, to czemże jest „Appassionata"? Jeśli Webera Sonata As też należy do tej formy, to czy utwór w F-moll Brahmsa może się nazywać Sonatą? Czy forma, którą stworzył Haydn, jest stylowa, a forma Schumana nie? Są to zagadki, które mogą znużyć nawet formalistów. Powiedzmy otwarcie, że w tych wszystkich poglądach jest dużo nieszczerości i „humbugu". Każdy uczeń konserwatorjum może dać dokładne określenie danej formy, kiedy jednak studjujemy wielkie arcydzieła, wydaje się, jakgdyby pomijanie najbardziej ustalonych reguł odróżniało utwory mistrzów od maszynowych prac uczniów lub potworności akademickich. Fis-moll Sonata Brahmsa jest dziełem oryginalnej sztuki właśnie dlatego, ponieważ Brahms w niej nie naśladuje niewolniczo Mozarta. Beethoven z początku szedł ścieżką, dobrze już ubitą przez Haydna,

a dopiero w drugim okresie jego twórczości słyszymy wielką Beethovenowską nutę. W sprawach muzyki niema trybunału apelacyjnego, tak, jak też niema podobnej instytucji w literaturze. Historja Sonaty to historja ewolucji muzycznej. Każdy wielki kompozytor, nie wyłączając Schuberta, dodał do tej formy coś nowego. Tu coś oszlifował, tam coś odrzucił, wprowadził bezprawie tam, gdzie panował nudny porządek (tu trzeba przypomnieć Sonatę Fis-moll Schumana) aż wreszcie przyszedł Chopin.

Sonata Chopina wywołała prawie takąsamą wojnę, jak dramaty muzyczne Wagnera. Jest to tem śmieszniejsze, że Chopin przez całe życie napisał tylko jedną jedyną Sonatę fortepianową, która ma klasyczny kontur: op. 4, E-moll. Skomponowana już w r. 1828, wydrukowana została dopiero w lipcu 1851 r., co świadczy wyraźnie, że kompozytor nie lubiał tej formy. Zadał sobie z nią tyle trudu a poniósł taką klęskę, że cieszymy się, kiedy docieramy do drugiej i trzeciej Sonaty. W tych Sonatach są już tylko ślady piękna formy i jedności organicznej. Ale w nich jest już więcej Chopina, podczas gdy w pierwszej Sonacie mamy go bardzo mało.

O Sonacie C-moll pisze Chopin: — Jeszcze jako uczeń dedykowałem ją Elsnerowi — i, o ironjo krytyki! — tę właśnie recenzenci chwalili, ponieważ utwór ten nie był tak rewolucyjny, jak Warjacje op. 2. „Larghetto" napisane jest w takcie 5/4. Pierwsza część, zadyszana, jest pełna życia. Zdumieni pytamy, co Chopin w ten sposób chce zacząć? A część ta nie jest pozbawiona trudności technicznych. Menuet skomponowany bajecznie, koloryt „Tria" przypomina trochę Beethovena. Niezwykły rytm wolniejszej części drażni. Młody Chopin, mimo iż obrał tensam dziwaczny rytm, co Benjamin Godard w „Scherzo" swej Sonaty na skrzypce i forte-

pian, nie włada nim równie swobodnie. Niecks nazywa „finale“ jałową pustynią. Nie zgadzam się z tem. Słyszymy tu oddech czynnego ducha, próbę naśladownictwa, brzmiącą lepiej niż inne części, przedewszystkiem jednak mamy tu ruch, a zakończenie, choć banalne, jest mocne. Sonata ta — najnudniejsza muzyka ze wszystkich, które Chopin kiedykolwiek napisał — w całości prędzej czyni zadość tytułowi, niż jej następczynie. Oto wynik próby wiernego trzymania się form szkolnych.

Op. 35 przenosi nas z izby szkolnej na scenę bujnego życia i żywych namiętności. Sonata B-moll została ogłoszona drukiem w maju 1840 r. Dwie jej części należą do arcydzieł Chopina; Marsz żałobny, trzecia część, jest jednym z najpopularniejszych utworów, a „finale“ w muzyce fortepianowej nie ma równego sobie. Schuman mówi, że Chopin „związał tu razem swoje cztery najszaleńsze płody“ — i nie myli się. Jest zdania, że Marsz nie ma tu nic do roboty. Niewątpliwie został napisany przed innemi trzema częściami. Hadow podziwia pierwsze dwie części a załamuje ręce nad dwiema drugiemi, które są wspaniałe, o ile się je bierze osobno.

Te cztery części są pełne niezwykłego życia. Chopin mówi, że dziwne „finale“ skomponował jako gawędziarski komentarz do Marsza żałobnego. — Lewa ręka unisona z prawą ogadują po marszu. — Może być, że te dwie części istotnie do siebie należą, ale cóż je łączy z dwiema pierwszemi częściami? Dźwiękowość niczego nie dowodzi. Mimo całego piękna „Grave“, potęgi i namiętności „Scherza“, Sonata B-moll tak nie jest Sonatą, jak też nie jest „suitą“ Ballad i „Scherz“. Znowu stajemy na rozstajnych drogach Maupassanta. Dzieła tego jednak nie można pominąć i jest to Chopin rzucający się do walki i wynurzający się z zamętu bitwy.

„Doppio movimento“ rozgrzewa krew, przerabia mocny, zwięzły i charakterystyczny temat. Jest w tem prawdziwa siła, podobnie jak pełen treści prolog skrzy czemś więcej, niż iskrami frazy. Melodja w Des działa uspokajająco, magnetycznie i potęguje się do rozżarzonej gorączki stopniowania. Przeróbka tematów jest zakrótka, pstrzy ją zbyt wiele dysonansów, ale widzimy w niej rozwój raczej techniczny niż logiczny — rozumiem przez to formę muzyczną raczej pianistowską niż intellektualną — wraz z kompozytorem wznosimy się na szczyt wersji B-moll drugiego tematu, poczem dziwnym zbiegiem okoliczności pierwszy temat nie powraca. Od tego miejsca aż do silnych akordów zakończenia niema ani jednego błędu, żadnego wahania i najmniejszej niejasności. Rozbrzmiewają szlachetne dźwięki i z radością widzi się zbliżające się „Scherzo“. Tu też nie spotyka nas zawód. Tej części muszę wyrazić swą sympatję w ciepłych i bezkrytycznych słowach. Jest ona poprostu nietykalna, nie mająca wśród utworów Chopina równego sobie co się tyczy jasności, zwięzłości i gładkości, wyjąwszy może Scherzo Cis-moll. Tylko że w tem „Scherzo“ Es-moll jest mniej ironji, a zato więcej muskularności i głębokiej słodyczy dźwiękowej. Mnie najlepiej odpowiada Kullaka koncepcja pierwszej oktawy w B. Jestto brzemienny początek. Drugi takt z właściwem „crescendo“ grał tylko Rubinstein, nikt inny tego nie potrafił. Jestto „crescendo“ w stylu Rossiniego. Kiedy zabrzmi tonacja Fis-moll, jesteśmy w jakimś dzikim kraju. Burzliwe, chromatyczne nuty podwójne, sekstakordy przelatują koło nas w nieopisanej wściekłości i „Scherzo“ kończy się wykrzykiem najwyższej namiętności. Trio w Ges jest pieśnią nad pieśniami, jego lotne rytmy wraz z echem jego fraz otulają melodję, w której kryje się niewinność i zmysłowość za-

razem. Druga część i powrót do „Scherzo“ dowodzą zmysłu równowagi kompozytora i jego znajomości wszystkich tajemnic oczekiwania. Widzimy jaknajściślejszy parallelizm, zdumiewającą technikę, która pozwala „Scherzu“ niejako bujać w powietrzu — urzeczywistnienie marzeń Flauberta o cudownym stylu.

A teraz przychodzi grobowy Marsz żałobny. Ernest Newman w swem godnem uwagi studjum o Wagnerze mówi o gruntownej różnicy między dwoma rodzajami fantazji, reprezentowanemi z jednej strony przez Beethovena i Chopina, z drugiej strony przez Wagnera. Szczegółowo mówi o Marszach żałobnych tych trzech kompozytorów. Newman konstatuje u Wagnera fantazję bardziej konkretną, u Beethovena „obraz wewnętrzny“, zaś u Chopina „wyobraźnię mniej jasną, rozpływającą się“. A przecie Chopin rzadko kiedy jest takim realistą, jak tu. Basy brzmią jak dzwony kościelne, a barwy świecą w efektownym światłocieniu. Według Schumana w Marszu tym jest „wiele męczącego“; Liszt rozpływa się nad nim w entuzjastycznych rapsodach. Dla Karasowskiego oznaczał on „ból i żałobę całego narodu“, podczas gdy Ehlert myśli, że Marsz ten „zawdzięcza swą wielką sławę wzmocnieniu dwuch trójdźwięków, które w tem połączeniu mają coś wysoce tragicznego. Część środkowa niestety zupełnie wychodzi z ram. Żeby była przynajmniej w pół-żałobie! Po takim czarnym kirze nie można odrazu pokazywać białej bielizny!“ — To jest okrutne.

„Trio“ w Des jest logicznym odpoczynkiem po grzmotach i zmierzchach części pierwszej. Nie chcę za Niecksem nazwać tego „pełnym sławy rzutem oka w ciche krainy zaświata“. Wiemy, że Marsz, wyodrębniony z całego dzieła, sprawia znacznie silniejsze wrażenie, niż grany w normalnym następstwie. „Presto“ jest zbyt

piękne, aby je można było opisać słowami. Rubinstein czy Tausig nazwał je „wiatrem nocnym, gwiżdżącym na cmentarzu wśród grobów“. Jego podniecone, wirujące, nieharmoniczne tryole niepokoją w dziwny sposób i nigdy nie można ich zamienić ze zwykłą tkaniną etjud lub pasażów. Ta część jest ponura, jej krzywizny podszeptują nam zadużo napół stłumionych przestróg, jej szum i nadludzki grzmot ma w sobie coś, co urąga wszelkiej definicji. Schuman porównuje ją do „uśmiechającego się szydersko sfinksa“. Henri Bardette myśli: — l'est Lazare grattant de ses ongles la pierre de son tombeau. Można go, jak Mendelssohn, unikać, ale nie można go ignorować. Ma on koloryt azjatycki i ja mam wrażenie czegoś w rodzaju niejasnych zarysów oświetlonych słońcem wzgórz, widzianych tylko w profilu, a za któremi to rozżarza się to przygasa żar podziemny. Ta sztuka maluje tyle obrazów, ile dla jej dźwięcznego tła znajduje się fantazji. Chce ona nietylko wszechświat odgadnąć, jak myśli Henry James, ale zapomocą swej dźwięcznej wymowy przerzuca mosty przez niezgłębioną, milczącą otchłań dusz ludzkich. — Sonata ta nie jest nikomu poświęcona.

Trzecia Sonata w H-moll, op. 58, ma już więcej tej nieuchwytnej „organicznej jedności“, a mimo to nie jest tak potężna, nie dyszy takim patosem i nie wzbudza takiego zainteresowania tematycznego, jak poprzednia. Pierwsza strona jest aż do sekstakordów chromatycznych bardzo obiecująca. Odznacza się jasnym wykładem, zdrowym tematem do przeprowadzenia, świeżym pochodem jędrnych akordów, a naraz — cały gmach idzie z dymem. Po girlandach i meandrach niezliczonych pasażów, pozbawiających nas prawie wszelkich widoków jakiegoś wyzwolenia od nich, tryska nagle zupełnie nieoczekiwana, wspaniała melodja w D. Jest

to pieśń, Nokturn młodego dnia — o ile tego rodzaju sprzeczność jest dopuszczalna. Z kolorytu i woni tych dźwięków wyczuwamy świeżość poranka, dojrzałość rozkosznych róż. Zakończenie tej części jest niezrównane. Tem przykrzej uderza nas wszystko, co następuje po niej: dziki nieporządek i tropikalny nadmiar retoryki. Wzdychamy, docierając wreszcie do H-dur, zaczynamy wierzyć, że oczekuje nas coś piękniejszego. Zakończenie nie nadaje się do Sonaty, jest to raczej poemat miłosny. Dla Chopina nie istnieje biały wiersz ze swem chłodnem tchnieniem i marmurowym majestatem. Pisze doskonałe sonety, epickiej formy nie czuje.

Żywo, uroczo, lekko jak dzwonki leśne, poruszane podmuchem wiatru, brzmi „Scherzo“ w Es. Ma ono jasne brzmienie prawdziwego „Scherza“ i swą nieosobistą, pełną wdzięku żywością przypomina Webera. „Largo“ nacechowane jest spokojną pięknością i rozmarzoną dojrzałością, śpiewnością nieopisaną. „Trio“ odznacza się rezerwą i ma siłę hypnotyczną. Świetna i pełna wyrazu część ostatnia jest bardzo popularna, nie jest jednak dostatecznie ważka, zaś całą Sonatę określa Niecks jako „krewną, ale nie siostrę poprzednich“. Poświęcona hrabinie E. de Perthuis, została ogłoszona w r. 1845.

Jak z tego widać, Sonaty Chopina wcale nie są Sonatami; na nazwie mało zależy, byleśmy tylko mogli doznać tych wzruszeń, jakie nam dają dwa z tych utworów.

Chopin napisał też Sonatę G-moll op. 65 na fortepian i wiolonczelę; poświęcił ją swemu przyjacielowi, wiolonczeliście Augustowi Franchômme. Nie podzielając egzaltowanego zachwytu, jakie dla tego dzieła ma Finck, mam wrażenie, że krytycy obeszli się z niem nazbyt niemiłosiernie. Nie krępując się tytułem (jako że

utwór ten chciałby naśladować formę Sonaty) musimy przyznać, że w kompozycji tej mieści się dużo pięknej muzyki, nie mówiąc już o wdzięcznem zadaniu, jakie ona stawia wiolonczeli. Nie mając dla tego królewskiego instrumentu tak dość odpowiedniej literatury, dlaczego mielibyśmy gardzić współpracownictwem Chopina? Przyznaję, że on kroczy tu dość sztywno i niezręcznie porusza się w wypożyczonym stroju, ale „Andante“ mimo swej krótkości jest zajmujące, „Scherzo“ efektowne, zaś „Allegro“ i „Finale“ skomponowane bardzo dobrze. Najcięższy byłby może zarzut monotonji.

Znacznie więcej porywające jest Trio, również w G-moll. Wydane w marcu 1833 roku dedykowane było ks. Radziwiłłowi. Później kiedyś mówił o niem Chopin z jednym ze swych uczniów i przyznał, że znajdują się w niem ustępy, któreby chętnie zmienił. Żałował, że zamiast „Tria“ na skrzypce, wiolonczelę i fortepian, nie skomponował tego utworu na fortepian i wiolę.

Pracował nad tym utworem długo, bo pierwsza część była gotowa już przed 1833 rokiem. Dzieło uzyskało pochwałę i uznanie filistrów, ponieważ w tej formie stanął bliżej Sonaty niż we wszystkich swych usiłowaniach w tym kierunku, wyjąwszy op. 4. Inna rzecz, że fortepian cieszy się w tej kompozycji większem poparciem twórcy niż inne instrumenty. Ale krępowana ramami Sonaty, wyobraźnia Chopina nie może się tak łatwo rozgrzać. Jak stworzenia, które zmieniają barwę w niesympatycznem lub niebezpiecznem otoczeniu, tak i jego muzyka, dopiero powietrzem ojczystem oddychając, zmienia się w hymn barw. Porównajcie tylko dziko modulującego Chopina z Ballad z kroczącym skromnie twórcą Sonat, Trio i Koncertów. „Trio“ zaczyna się z żarem, „Scherzo“ jest fantastyczne. „Adagio“ zachwy-

cające, podczas gdy „Finale“ brzmi pogodnie i wdzięcznie. Mimo pewnej dziecinnej nieśmiałości utwory te powinnoby się częściej umieszczać na programach naszych koncertów kameralnych.

A teraz musimy omówić jeszcze dwa Koncerty. Nie myślę długo się nad niemi rozwodzić. Mimo, iż ani Koncert E-moll, ani Koncert F-moll nie ukazują Chopina w najlepszem świetle, słyszy się te kompozycje często z tego powodu, że solista ma tu pole do popisu. Nie chcę też mówić o wersjach tych Koncertów Klindwortha, Tausiga czy Burmeistra, mam o nich własne zdanie. Edgar S. Kelly wyraża się bardzo pochwalnie o oryginalnej instrumentacji i twierdzi, że ona dorównuje części fortepianowej. Świadectwo prawdy wystawia temu twierdzeniu Rosenthal, który gra starą wersję Koncertu E-moll, skracając równocześnie pierwsze długie „Tutti“; nie jest jednak konsekwentny, ponieważ na końcu Ronda gra oktawy Tausiga. Podziwiając szczerze instrumentację Tausiga muszę zarazem zaznaczyć, że te jego oktawy są straszną kakofonią; oryginalny „unison“ w tryolach ma znacznie więcej wdzięku i jest o wiele muzykalniejszy.

Chronologja koncertów wywołała żywą polemikę. Powodem zamieszania był fakt, iż Koncert F-moll oznaczony jest jako op. 21, mimo iż został skomponowany przed koncertem E-moll. Pierwszy został ogłoszony w kwietniu 1836, drugi we wrześniu 1833 roku. Powolna część Koncertu powstała, kiedy Chopin jeszcze kochał się w Gładkowskiej. Ona była „ideałem“, o którym pisał w swych listach, o niej opowiada „Adagio“ Koncertu. To „Larghetto“ w As jest, jak na mój gust, — mimo swego płynnego, spokojnego brzmienia — trochę przeładowane ornamentyką. Bardzo pięknie zarysowane jest „Recitativo“. Najbardziej podoba mi się

„Romance“ z Koncertu E-moll, nie jest tak przeładowany. Porywająco piękną jest część Cis-moll, podczas kiedy mistyczne szmery zakończenia podniecają wyobraźnię. Wesołe, pełne temperamentu „Rondo“ należy do najgienjalniejszej muzyki fortepianowej. Pierwsza część jest faktycznie zadługa, opierająca się wciąż na tej samej tonacji, a przeprowadzenie ma zbyt wyraźny charakter studjum technicznego. Pierwsza część Koncertu F-moll wyróżnia się swą szerokością, namiętnością i uczuciem muzycznem, ale jest trochę zakrótka i bez „kody“. Ryszard Burmeister uzupełnił ten brak świetnie zrobioną kadencją, którą też gra Paderewski. Można ją nazwać streszczeniem całej części. „Finale“ przypominające poniekąd Mazurek, jest delikatne, wonne, pełne czystej, słodkiej melodji. Ten Koncert jest znacznie więcej ludzki niż E-moll.

Oba dadzą się sprowadzić do Hummla i Fielda. Pasaże są bogatsze niż u tych wcześniejszych mistrzów, charakter ogólny nazwałbym epizodycznym, jednakże epizody te są wielkiej wartości artystycznej i bardzo oryginalne. Jak to mówi Ehlert: — „Noblesse oblige“, — i oto Chopin uczynił zadość najwyższym wymaganiom, stawianym pianiście, i napisał nieunikniony Koncert fortepianowy. Wypowiadanie się za pomocą tak szerokich form nie leżało w jego temperamencie. Zasłabe miał płuca do siedmiomilowych butów. Również Trio i Sonata na wiolonczelę nie odpowiadały jego artystycznej naturze. Powinien był poprzestać na klawiszach, nie zwracając uwagi na grajków, siedzących obok niego. Był największy, kiedy bez żadnych zastrzeżeń formalnych mógł tworzyć prosto z duszy. —

— Powinien był poprzestać na klawiszach! — Oto w jednem zdaniu zamknięta przyczyna, dla której Chopinowi nigdy się nie udało wycisnąć piętna swej indy-

widualności na formie Sonaty lub też grą swą porwać mas. Była to dusza samotna. Wiedziała o tem George Sand, kiedy pisała: — Instrumentowi kazał przemawiać językiem nieskończoności. W dziesięciu dziecinnie łatwiutkich wierszach niejednokrotnie tworzył poematy niedoścignionego polotu, dramaty niezrównane co do siły i energji. Chcąc dać wyraz swemu gienjuszowi, nie potrzebował zupełnie wielkich metod watowania instrumentalnego. I bez saksofonu i ofikleidy umiał wywołać wrażenie grozy, bez organów i głosu ludzkiego wlewał w serca wiarę i nadzieję.

Tu możemy zaznaczyć, że także i Beethoven zyskał podziw i uznanie całego świata, mimo iż nie posługiwał się ani saksofonem ani ofikleidą. Ale chwytać za słowa panią George Sand w jej krytykach byłoby zgoła zbytecznem okrucieństwem. Nie posiadała przecie najmniejszego wykształcenia muzycznego i tak mało rozumiała się na fortepianowym gienjuszu Chopina, że mogła pewnego dnia napisać: — Przyjdzie dzień, w którym muzyka jego zostanie przepisana na orkiestrę bez żadnych zmian w partji fortepianowej. — Pogląd ten zawiera bardzo szkodliwą nieznajomość rzeczy. Wykazaliśmy już niedostatki w kompozycjach Chopina na inne instrumenty i podkreśliliśmy też, że on nie powinien był pisać inaczej jak tylko na fortepian.

Koncert E-moll poświęcony jest Kalkbrennerowi, Koncert F-moll hrabinie Delfinie Potockiej. Dedykacja ta świadczy, iż w obecności zachwycającej pani Potockiej Chopin mógł zapomnieć nawet o swym jedynym Ideale. Jakżeż zmienni i niestali są ci Polacy!

Robert Schumann podobno kiwał przecząco głową, kiedy wspominano jego młodociane kompozycje. — Nudne kawałki! — mawiał kompozytor, umiejący się patrzeć krytycznie nawet na własną twórczość. Co Chopin myślał o swej młodej twórczości, wiemy z kilku jego listów. Nie można twierdzić, że młody Chopin skoczył na arenę w pełnej zbroi. Jest to jeden z tych niedorzecznych pomysłów, właściwych ludziom, nie znającym prawa ewolucji muzycznej. Łatwo nakreślić muzyczne drzewo gienealogiczne Chopina; tak jak Poë miał swego Holley'a Chiversa, Chopin miał swego Fielda. Tu należy szukać zarodków drugiego jego okresu. Od op. 1 do op. 22 manifestuje się wirtuozostwo dla wirtuozostwa. Liszt mówił, że w każdym młodym artyście tli się gorączka wirtuozowska i Chopin, podobnie jak i inni, gorączce tej się nie oparł. Komponował przecie w czasach, kiedy muzyka fortepianowa dusiła się w ornamentyce, kiedy akrobaci uchodzili za królów, zaś „Fugi" Bacha i Sonaty Beethovena okryte pyłem i zaniedbane żyły zaledwie w pamięci niewielu ludzi. Niema tedy nic dziwnego w tem, że młody Polak śmiało wstąpił na drogę kompozycji popularnej i śmiało poniósłszy swój świetnością, chwałą i fantazją owiany sztandar, zwyciężył własną sztuką wszystkich wirtuozów Europy. Bogatą w ozdoby oryginalność musiał podziwiać Hummel, musiał oklaskiwać Kalkbrenner. Giętkie palce młodego Warszawianina przezwyciężały „od jednego zamachu" wszystkie trudności techniczne. To właśnie podnieciło go do kompozycji a Schuman ujrzawszy jego op. 2, wydał swój historyczny okrzyk. Dzisiaj dziwi nas jego entuzjazm. Stara historja. — Jedno pokolenie stara się o poznanie, drugie rozumie i używa, trzecie krytykuje.

Op. 1, Rondo C-moll, poświęcone pani de Linde, ujrzało światło dzienne w 1825 r., poprzedzone jednakże przez dwa Polonezy, zbiór Warjacji i dwa Mazurki u G- i B-dur. Schuman twierdzi, że ta pierwsza ogłoszona drukiem kompozycja w rzeczywistości jest dziesiątą i że

między op. 1 i 2 upłynęły dwa lata i powstało 20 utworów. W części As odkrywamy pewne podobieństwa z jego Koncertem E-moll. Jest w niej lekkość i radość twórcza, odbijająca od ciężkich, masywnych wartości Sonaty C-moll op. 4. Pod względem formalnym op. 1, związany jest dość luźno a prócz tego, jak na swe szczupłe ramy, ma zbyt wiele bujności. Mimo to o wiele więcej zasługuje na uwagę, niż Schumana Warjacje Abegg. Rondo à la Mazur w F świadczy o dalszym postępie. Poświęcone hrabinie de Moriolles wydrukowane zostało prawdopodobnie w r. 1827(?). Schuman skrytykował je w 1836 r. Jest żywe, polskie co się tyczy uczucia i świetności rytmicznej, a jeden rzut oka na nuty daje nam znany przedsmak wszystkich właściwości Chopina: Bogata ornamentyka, bujne pasaże, rozszerzone akordy i progresje chromatyczne. Rondo koncertowe op. 14 w F. zwane też Krakowiakiem, opiera się na polskim tańcu narodowym w 2/4. Według Niecksa jestto zmodyfikowany Polonez, tańczony namiętnie przez chłopów. Akcent ożywiający pojawia się w tym tańcu nieraz na słabszej części faktu, zwłaszcza na końcu zdania lub frazy. Oryginalnie słowiańska werja Chopina jest pełna ducha, ale kompozycja stworzona tylko dla wirtuoza. Ornamentyka jest zmysłowa, całość ożywiona duchem pełnym radosnej swobody. Akompanjament orkiestry nie zadowala. Chopin poświęcił dzieło ks. Czartoryskiej a ogłosił je drukiem w czerwcu 1834 r. Rondo op. 16, poprzedzone introdukcją i ze szczególnem zamiłowaniem grywane w akademjach muzycznych, jest raczej może miłe niż poetyczne, mimo iż introdukcja ma w sobie coś dramatycznego. Akompajament do tego świetnego utworu, poniekąd zbliżonego do Webera, napisał Ryszard Burmeister.

Ostatnie Rondo, wydane już po śmierci Chopina a napisane w roku 1828, było właściwie przeznaczone, jak to sam Chopin pisze, na fortepian. Jest ono pełne ognia, ale przeładowane ornamentyką i niema w niem ani śladu poetyckiego Chopina. Mistrz zajęty był wówczas sprawami powierzchownemi, życiem, jakie go otaczało. Szerokie pole ma w tych Warjacjach, Rondach i Fantazjach młodzieńcza łatwość wypowiadania się. Entuzjazm Schumanna wywołany Warjacjami na temat „La ci darem la mano“ wygląda dziś trochę przesadnie. Chopin nie miał zdolności do Warjacji w tem znaczeniu, jak to dziś rozumiemy. Beethoven, Schumann i Brahms, a nawet Mendelssohn w swych „Variations sérieuses“ są mistrzami tej formy, wcale nie tak prostej w swej budowie ani nie tak pustej, jak sobie to wyobraża Finck. Chopin bardzo czysto opracowuje swoje tematy, jednakże nie wychodzi poza zakres powierzchownego wirtuozostwa, lśniącego światłem wieczornych błyskawic. Nigdy nie wykuwa ich — jak Brahms — potężnym młotem Thora, nigdy nie dobierze się do wnętrza tematu, nie trafi do jego serca. Coś kobiecego jest w tych jego Warjacjach; są to typowe zabawki, zręczne w rysunku arabeski, godne uwagi ze względu na swą świetność i eufonję. Op. 2 ma jasne chwile, ale nie przedstawia większej wartości muzycznej; utwór ten został napisany dla oszołomienia, olśnienia szerokiej, muzykalnej publiczności, bo przecie dynamika Chopina nigdy w jego utworach młodocianych nie była dostatecznie mocna ani brutalna. Ta niezaprzeczona jego wyższość nad Herzem i innymi fabrykantami Warjacji wywołała właśnie ogromny podziw Schumana; zyskaliśmy dzięki niemu zajmującą kartę krytyki muzycznej. Rellstab, opryskliwy starszy pan, nie bez racji pisał o tych warjacjach, że „kompozytor morduje temat ruladami, dusi go „staccatami“

i wiesza na łańcuchu łamanych oktaw. — W czwartej warjacji zastosowane są skoki, nie można też odmówić świetności i pikantnego dowcipu części „alla Polacca". Op. 2 ma akompanjament orkiestrowy, bez którego łatwo można się obejść. Chopin dedykował ten utwór Tytusowi Woyciechowskiemu.

„Je vends des Scapulaires" to melodja z „Ludovica" Herolda i Halevyego. Chopin napisał Warjacje na ten temat w swem op. 12. To Rondo w B jest jego najsłabszym utworem. Jest to Chopin rozcieńczony na wzór francuskiej wody z cukrem. Utwór byłby nie bez smaku i nie trudny, ale strasznie sztuczny; ogłoszony w r. 1833, poświęcony jest Miss Emmie Horsford. W maju 1851 r. pojawiły się niegodne nawet wzmianki Warjacje w E bez podania numeru „Opus". Skomponowane bezwarunkowo przed op. 1 i przed r. 1830, nie mają żadnego znaczenia muzycznego, choć należy przyznać, że twórca ich był dobrze obznajmiony z klawjaturą. Ostatnia Warjacja, Walc, jest świetna. Temat jest niemiecki.

Fantazję op. 13 w A, osnutą na tematach z polskich pieśni, rozpoczynającą się introdukcją w Fis-moll, poświęcił Chopin pianiście I. P. Pixis'owi; w druku wyszła w kwietniu 1834 roku. Jest to świetny Chopin. Tło orkiestralne niewiele warte, ale energja, koloryt i polski charakter utworu zrobiły go ulubioną kompozycją twórcy. Chopin grywał tę Fantazję często i Kleczyński pyta: — Czy z tych świetnych pasażów, z tych kaskad perlistych nut, z tych śmiałych skoków istotnie przemawia żałoba i rozpacz, o której tyle słyszymy? Czy to raczej nie młodość, kipiąca siłą i życiem? Czy to nie szczęście, radość i miłość do świata i do ludzi? Są tu również nuty melancholijne, ale po to tylko, aby wynieść na wierzch główne ideje i wzmocnić je. Wzrusza nas naprzykład i zasmuca temat Kurpińskiego w Fantazji op. 13, ale kompozytor nie pozwala, aby to wrażenie utrwaliło się w nas. Zaciera je długim trylem i kilku akordami świetnego preludjum wprowadza nas nagle w taniec narodowy, w którym mieszamy się z kręcącemi się wesoło w tańcu parami mazowieckiego ludu. Czy Finale swą tonacją mollową wykazuje tylko humor człowieka pozbawionego wszelkiej nadziei — jak twierdzą Niemcy? — Kleczyński opowiada nam jeszcze, że przysłowie „Gwiżdż na biedę" jest zasadniczą nutą psychologiczną narodu, który tańczy z niepowstrzymanym temperamentem do taktu minorowej muzyki. — Wzniosła piękność i śmiertelnie smutny humor — oto charakter muzyki polskiej, muzyki Chopina. Bardzo cenna wskazówka. W Fantazji są Warjacje, kończące się wesołym, pełnym życia Kujawiakiem.

O Fantazji F-moll będę musiał ze względu na jej wspaniałą treść, podziwu godną budowę i liczbę „Opus", pomówić w osobnym rozdziale.

„Allegro de Concert w A, op. 46", ogłoszone w listopadzie 1841 r., poświęcone jest pannie Fryderyce Mueller, uczennicy Chopina. Ma wszystkie cechy charakterystyczne Koncertu i istotnie może być uważane za fragment utworu tej formy z większą słusznością, niż Schumana Sonata F-moll, nazywana też „Concert sans Orchestre". W utworze Chopina są „Tutti" a część solowa rozpoczyna się dopiera w 87 takcie. Nie należy jednak sądzić, że te długie początkowe pasaże nie przedstawiają żadnej wartości dla grającego. Allegro jest jednym z najtrudniejszych utworów Chopina. Znajdują się w niem niebezpieczne skoki, zdradzieckie zasadzki w nutach podwójnych, zaś tematy główne wyrażone są śmiało i jasno. Dobór kolorytu wskazuje wybitnie na charakter koncertu i być może Schuman miał słuszność,

twierdząc, iż Chopin pierwotnie chciał pisać tę rzecz na fortepian z orkiestrą. Niecks pyta, czy to przypadkiem nie będzie ten Koncert na dwa fortepiany, o którym Chopin w liście pisanym z Wiednia 21 września 1836 roku wspomina, że, jeśli mu się uda skomponować go tak, jakby chciał, zagrałby go na koncercie publicznym ze swym przyjacielem Nideckim. Czy ma jakie znaczenie fakt, że sam Chopin, posyłając rękopis Fontanie (w lecie 1841 r.) nazwał ten utwór koncertem? Sławy on Chopinowi nie przyczynia, ale prędzej niż wymienione już dwa koncerty może uchodzić za kompozycję silną i bardziej męską. Jean Louis Nicodé zinstrumentował ten utwór a prócz tego przerobił go na dwa fortepiany, dodawszy też ustęp, przeprowadzający tematy, długi na 70 taktów. Marja Geselshap, pianistka holenderska, po raz pierwszy przed laty grała tę wersję w Nowym Jorku; dyrygował zmarły już Antoni Seidl. Rozumie się, iż oryginał jest lepszy.

Bolero op. 19 ma ducha Poloneza, element hiszpański przejawia się w niem słabo. Jest to do pewnego stopnia „Memorandum" z dawniejszych studjów form tanecznych. Dzieło, które Chopin ogłosił 1834 roku, a więc na 4 lata przed swą podróżą do Hiszpanji, uważa Niecks za utwór młodociany. Że ono jest efektowne, tego dowiódł Emil Sauer. Nadaje się dla pianisty o bardzo biegłych palcach; temat główny, mimo hiszpańskiego ruchu, ma rytmiczne brzmienie Poloneza. Bolero poświęcił Chopin hrabinie E. de Flahault. Napisane jest w A-moll a „coda" kończy się w A-dur. Willeby mówi, że w C-dur.

Tarantella op. 43 w tonacji As, wydana 1841 r., nie jest dedykowana nikomu. Skomponowana w Nohant jest tak włoska, jak Bolero jest hiszpańskie. Chopin za krótko był we Włoszech, aby sobie mógł przy-

swoić właściwości tanecznego stylu. Nie miał kiedy wczuć się w nie i dlatego nie można go pod tym względem porównywać z Hellerem lub Lisztem i ich eksperymentami w zakresie tej ściśle ograniczonej formy. Mało jest w niej tej pasji, która — zdaniem Schumana — stanowi istotę „Tarantelli". Tarantella Chopina owiana jest tchnieniem północy, nie południa, a co się tyczy genjalności i wdzięku stoi pod każdym względem niżej od Impromptu w As.

Marsz pogrzebowy w C-moll, skomponowany, jak mówi Fontana, 1829 roku, brzmi, jak gdyby go napisał Mendelssohn. „Trio" ma charakter paryskiego orszaku pogrzebowego i porusza się uroczyście jak procesja. Jest skromne i bez znaczenia. Trzy Ecossais'y wydane jako op. 73, Nr. 3 — to małe tańce, szkockie, nic więcej. Nr. 2 w G jest niezbędny w repertuarze każdej pensjonarki. — Grand Duo Concertant na wiolonczelę i fortepian zostało skomponowane do spółki z Franchômmem na tematy z „Roberta Djabła". Zaczyna się w E, kończy się A-dur, liczby opusu nie posiada. — Schuman pisze o niem: — Mam wrażenie, że napisał je Chopin, zaś Franchômme na wszystko mówił „tak!". Jest w stylu salonu z 1833 r. i tegoż roku zostało ogłoszone drukiem, proste, nużące i niewiele przewyższające podobne utwory Beriota i Osborne'a. Pełny giętkiej wytworności i pustych pasażów duet ten jest niewątpliwie utworem pisanym „ad hoc" — dla pieniędzy.

W latach 1824-44 powstało 17 pieśni polskich. W psychologji pieśni Chopin nie był szczęśliwy. Karasowski pisze, że wiele jego pieśni zaginęło, a wiele śpiewa się w Polsce, nie wiedząc, że twórcą ich jest Chopin. Za jedną z tych nieustalonych pieśni Chopina uważa się „3 Maj". Chopin lubił grywać pieśni swym przyjaciołom, ale rzadko kiedy je spisywał. Pieśni jego ze-

brane są w op. 74. Słowa do pieśni tych pisali jego przyjaciele, Stefan Witwicki, Adam Mickiewicz, Bohdan Zaleski i Zygmunt Krasiński. Pierwsza pieśń, „Życzenie", w A, zostało świetnie sparafrazowane przez Liszta. Marcelina Sembrich - Kochańska znakomicie śpiewała i grała tę pieśń jako wkładkę w „Cyruliku Sewilskim". Między pieśniami znajdujemy Mazurki. Większość jest średniej wartości. Wyjątek stanowi „Pobudka". „Co lubi" ma króciutką introdukcję, w której ktoś polujący na reminiscencje mógłby się dopatrzyć najwyraźniejszego kolorytu „Meistersingerów". Proste w uczuciu i w budowie pieśni Chopina sprawiają nieledwie wrażenie pierwotnych, jeśli je porównamy z pieśniami Schuberta, Schumanna, Franza, Brahmsa i Czajkowskiego.

Może być, że przyda się rada, dotycząca studjum technicznego w dziełach Chopina. Wiele cennych wskazówek w obu swych książkach daje Kleczyński, a Izydor Philipp ogłosił zbiór „Exercises Quotidiens", składających się z zaczerpniętych z utworów Chopina przykładów nut podwójnych, oktaw i pasażów. Podają w szkielecie najważniejsze problemy techniczne. Z tych ćwiczeń codziennych i z jego wydania Etjud widać, co i jak trzeba robić. Mertke porównał ze studjum ornamentów Chopina różne metody wydawców odnośnie do wykonania trylów w nutach pojedynczych i podwójnych i pokazał nam też najłatwiejszy sposób odtwarzania lotnych dźwięków wonnych „fioritur". Znajdujemy to w Nr. 179 wydaniu Steingrabera. Zbiór Philippa ogłosił I. Hamelle w Paryżu, poprzedziwszy go zajmującym wstępem Jerzego Mathiasa. W tomie tym jest też portret Chopina według Vigneron'a z roku 1833. A jeszcze jedna kompozycja! W 1837 roku skomponował Chopin szóstą Warjację na temat Marsza z „I Puritani". Warjacje te są zatytułowane: „Hexameron: Morceau de Con-

cert. Grandes Variatios de bravoure sur la marche des Puritains de Bellini, composées pour le concert de Madame la Princesse Belgiojoso au bénéfice des Pauvres par M. Liszt, Thalberg, Pixis, H. Herz, Czerny i Chopin". — Liszt napisał do tego towarzyszenie orkiestry, nigdy zresztą nie ogłoszone drukiem. Jego uczeń, Maurycy Rosenthal, jest jedynym kompozytorem nowoczesnym, który umie zagrać z świetnym efektem, Hexameron w sali koncertowej. Utwór Chopina w E-dur, po salonowemu sentymentalny, pod względem siły wrażenia muzycznego wysuwa się na pierwszy plan Warjacyj, które są istnym Mastodontem fortepianowej przeszłości.

Ogłoszona niedawno Fuga dwugłosowa — raczej Fugato — w A-moll pochodzi z manuskryptu, będącego własnością pani Janothy, a otrzymanego niewątpliwie od zmarłej księżnej Czartoryskiej, uczenicy Chopina. Kompozycja jest nieefektowna, miejscami nawet brzydka, zwłaszcza „Stretta"; musi to być ćwiczenie z czasów lekcji Chopina u Elsnera. Fakt, że w Kodzie można wypuścić bardzo podejrzany oktawowy punkt pedałowy oraz tryle — jak brzmi przypisek na dole — świadczyłby o tem, że Janotha z fragmentu jak Cuvier odtworzyła całą kompozycję. Jako kompozytor Fug Chopin nie przedstawia się tu w najlepszem świetle. Czy ma się z polskiego kompozytora zrobić muzycznego Arnolda Benneta? Pocóż te „disjecta membra" notatnika?

W omówionych powyżej utworach z lat młodzieńczych widzi się zadatki na wielkiego Chopina, ale nie widzi się jeszcze jego potężnego opanowania technicznego elementu na rzecz poezji i sztuki. To przychodzi później. Dla nabożnego wielbiciela Chopina pierwsze jego kompozycje mimo wszystko świadczą o radosnym zwycięskim duchu człowieka, którego „spleen" nie-

słusznie porównywano ze „spleenem“ Leopardi'ego i Baudelaire'a. Chopin był pogodny, duchowo prawie zdrowy i pełen wytwornego zmysłu satyrycznego. Pierwszy okres jego twórczości dowodzi tego i dowodzi też, jak bolesne musiały być przejścia, dzięki którym wreszcie zdobył swój styl ostateczny.

ROZDZIAŁ DWUNASTY.

POLONEZY — BOHATERSKIE HYMNY BOJOWE.

Jak się da pogodzić narzucony Chopinowi przez Hadowa „brak moralnej i intelektualnej męskości, stanowiący jedyną wielką granicę jego twórczości“ z potęgą, świetnością i śmiałością jego Polonezów? Tu są ukryte pod kwiatami działa Roberta Schumanna, tu widzimy przepotężne dowody męskości i namiętności. Chopin olśnił tak swych krytyków jak i wielbicieli. Ten delikatny, nieledwie kruchy człowiek umiał czasami traktować fortepian w szatański sposób. Jak Liszt tak i on miał swego demona i tylko — jak mówi Ehlert — „teoretyczna trwoga“ przed tym duchem, grożącym wysadzeniem z łożyska rozumu, powstrzymywała Chopina od częstego wzywania go. Różowe portrety i cukrowane minjatury, przypisywane mu lub zmyślane przez poetycznie usposobionych ludzi, nie pozwalają się domyślać, że Chopin mógł być śmiały a nawet brutalny. A bywał on czasami nawet brutalny. — Tak porywczym i gwałtownym jak on, rzadko kiedy bywał Beethoven — pisze Ehlert, a my przypominamy sobie opowiadania przyjaciół i uczniów, którzy widzieli, jak ten smukły, wytworny Polak walczył ze swem popędliwem uniesieniem, jak gdyby był opętany przez szatana. Nie mam bynajmniej zamiaru przesadnego podkreślania tej właściwości jego temperamentu, stwierdzam tylko poprostu fakt. Chopin pozostawił nam utwory, dowodzące męs-

kości jego duszy. Właśnie z powodu wątłości jego budowy atak gniewu tak dużo go kosztował, nie mówiąc już o tem, że tak jego wychowanie jak i smak osobisty wykluczały wszelkie gwałtowne sceny tego rodzaju. Jego energja, „spleen“ i jego gniew jedyne ujście znalazły dla siebie w muzyce, w której też zamieniły się w wykrzyki duszy. Mógłby z drugiej strony ktoś powiedzieć, że te bezsilne narzekania jego niemęskiej, słabej natury są tylko histerycznym krzykiem. Proszę to powiedzieć po zagraniu Poloneza Es-moll, C-moll, A-dur, Fis-moll i obu Polonezów As-dur. A wyjąłem z tego programu muzycznego Ballady, Scherza, Etjudy, Preludja i wielką Fantazję Fis-moll! Słaby ciałem Chopin miał duszę lwa. Z najsubtelniejszą wrażliwością poetycką — tu przypominają się słowa Balzaca: „Ce beau génie est moins un musicien, qu' une âme qui se rend sensible“ — łączył drugą, ognistą a nieugiętą naturę. Kochał Polskę i nienawidził jej ciemiężycieli. Niewątpliwie idealizował swą Ojczyznę i krzywdę, jaką jej wyrządzono, aż wreszcie temat rósł i zaczął sięgać niebiosów. Politycznie Polacy są spokrewnieni z Celtami. Niecks mówi, że jeśli Chopin, jako poeta narodowy był schlebiającym idealistą, jako poeta indywidualny był realistą, nie uznającym żadnych kompromisów. Tak tedy znajdujemy w Polonezach dwie zupełnie różne grupy. W pierwszej przeważa objektywna nuta wojowniczości, w drugiej jest Chopin poetą smętnym, pełnym żałoby i niepocieszonym; obie grupy charakteryzuje żywioł polski. Po za Mazurkami tańce te są najbardziej polskie ze wszystkich jego utworów. Zrozumienie i uznanie tej bezprzykładnej wielostronności Chopina oszczędziłoby światu wielu fałszywych, niedorzecznych i zupełnie chybionych portretów. Mimo, że rzadko używał zbrojnej pięści, drzemał w nim żołnierz i są chwile, w których zapomina o rękawiczkach

i słodkich słówkach i grzmoci pięściami na prawo i lewo, aż się echo rozlega.

Warto przeczytać wspaniały opis Polonezów Liszta. Pochodzące z drugiej połowy XVI wieku Polonezy były właściwie miarową procesją szlachty i szlachcianek, kroczących do taktu muzyki. Polonez urodził się na dworze Henryka Andegaweńskiego, po jego elekcji na króla polskiego i wyrósł w bohaterskiej, wojennej atmosferze. Stał się tańcem politycznym, a do jego muzyki dobierano też słowa. Przyszedł Kościuszko, Ogiński, Moniuszko, Kurpiński i długi szereg Polonezów, skomponowanych przez kompozytorów, kończących się na „ski“. Jest to właściwie marsz, taniec w rodzaju uroczystego pochodu w poważnem, miarowem, płynnem tempie. Liszt opowiada o bujnem życiu, które w dworskie strofy tego tańca wlała arystokracja polska. Jest on symbolem miłości i wojny, pełną życia paradą wojskową, bogatym w ruch, rytmicznym, rozkosznym tańcem, gonitwą dzikiego wojownika za płochliwą, pełną kokieterji kobietą.

Polonez ma takt 3/4, akcentowany na drugim akordzie podziałki; składając się zwykle z dwuch, a jeśli jest „trio“ z trzech części, przy wszystkich głównych kadencjach ma końcówki żeńskie. Rytmiczny charakter basu rzadko się zmienia. Budowa jest wybitnie męska, ale nazwa — dawniej słusznie „Polonais“ — żeńska. Liszt pisze o tem:

— W formie tej manifestują się najszlachetniejsze uczucia i tradycje dawnej Polski. Polonez to prawdziwy i najczystszy wyraz polskiego charakteru narodowego, jak on się przez całe stulecia rozwijał stosownie do swego stanowiska wobec wschodu i zachodu a zarazem też odpowiednio do nieokreślonych, przyrodzonych, oryginalnych właściwości całej rasy. Na rozwój Poloneza wpływają wszystkie czynniki, które różnią ten naród od

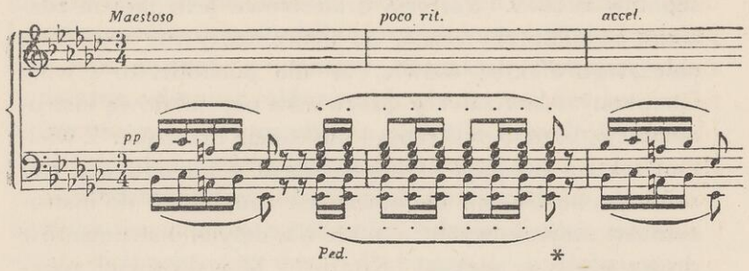
innych. Dawni Polacy łączyli męską stanowczość z gorącem oddaniem się temu, co ukochali. Ich rycerski heroizm połączony był z wzniosłą godnością, a na figurę tego tańca wywarły wpływ nawet formy życia towarzyskiego i rodzaj stroju narodowego. Polonezy są fundamentalnym tonem w rozwoju tych form. Są dziełem najpiękniejszego natchnienia Chopina i nawet najbardziej zaspaną obojętność mogą swym rytmem energicznym podniecić aż do najżywszych demonstracyj. Chopin zapóźno się urodził i zawcześnie wyjechał z kraju, aby móc poznać oryginalny charakter Poloneza na podstawie własnych obserwacyj, ale to, co drudzy mu o tem opowiadali, szczęśliwie potrafił uzupełnić dzięki swej fantazji i swemu instynktowi rasowemu.

Chopin skomponował piętnaście Polonezów; Niecks kwestjonuje autentyczność tylko jednego z nich, mianowicie Polonezu Ges-dur. W liczbie tych Polonezów znajduje się też Polonez na fortepian i wiolonczelę op. 3 i Polonez op. 22 na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. W tej ostatniej kompozycji staje przed nami Chopin w jak najlepszem, najłagodniejszem usposobieniu. Kompozycja jest zachwycająca, jasna w dźwięku i brzmi jak Nokturn lub Barkarolla. Gładkiego zwierciadła tego jeziora nie marszczy ruch najmniejszej fali. Po szesnastu taktach „Tutti", harmonji trochę może szorstkiej, zaczyna się Polonez w zupełnie innej tonacji, mianowicie w Es; jest świetny, najmniejsza nutka nie mija się z efektem, sytuacja jest bogata i oryginalna, tempo płynne i żywe. Być może, że Polonez jest trochę za długi i domagałby się bardziej urozmaiconej harmonji, choć przy każdym powrocie tematu słyszymy nowe, bardzo ozdobne tematy. Po polsku i poetycznie brzmi drugi temat w E-moll, zajmująca jest „Koda". Ten pełny życia utwór nie odznacza się jednakże większą głębią. Nosi na sobie piętno paryskie, zaś z jego kryształowego, wysubtelnionego wdzięku przebija wytworny Paryż 1830 r. W tym roku skomponowany, a ogłoszony drukiem w r. 1836, Polonez dedykowany jest baronowej D'Est. Chopin grał go pierwszy raz na koncercie benefisowym Habenecka 26 kwietnia 1835 r. Jak mówi Niecks, grał go tylko jeden jedyny raz. W Nowym Jorku grał go z wielkim artyzmem właściwie jako nowość Rafael Josephi w r. 1879. Partycja orkiestrowa jest, mojem zdaniem, zupełnie zbyteczna, bo instrumenty nie wywołują należytego efektu; mówią, że nie pochodzi to z winy Chopina. Ale Ksawery Szarwenka napisał nową instrumentację, bardzo dyskretną i doskonale brzmiącą. Z wielkim taktem połączył akompanjament z introdukcją, dorobił trochę lekkich tematycznych uzupełnień do instrumentów smyczkowych, a także dla dętych instrumentów drewnianych w pięknej „Kodzie". W waltorniach przeprowadził zręczne wspomnienie Nokturnu w G, słyszy się nawet pięć uderzeń „trjangla", a nic nie mąci idyllicznej atmosfery. Szarwenka grał tę przeróbkę pierwszy raz na uroczystości poświęconej pamięci Seidla w kwietniu 1898 r. w Nowym Jorku (Chickering Hall). Mimo to wszystko nie mogę powiedzieć, aby Polonez brzmiał tak charakterystycznie, jak kiedy się go gra na fortepianie bez orkiestry.

Polonezowi Cis-moll op. 26 zagrażało niebezpieczeństwo uduszenia w sentymentalności. A cóż może być bardziej „appassionato" od jego początku z tym wielkim rozmachem rytmicznym? Nieśmiali amatorzy grają zwykle ten Polonez jak najsłodziej, mimo że „fff" biją przecie w oczy. Pierwsze trzy wiersze są niezwykle bohaterskie, ale podniecenie wkrótce znika, czyniąc miejsce apatycznemu nastrojowi. Po powrocie i ponownem przerobieniu tematu zachwyca nas szczery motyw

miłosny, dość wykwintny, aby nim się starać o względy księżniczki. Na tem kończy się Polonez — zakończenie dziwne jak na taki ognisty początek.

Zupełnie inaczej zaczyna się Nr. 26. Polonez Es-moll jest znany ogólnie jako Polonez syberyjski, czyli rewolucyjny. Od pierwszego taktu tchnie buntem i nienawiścią. Jakiż groźny gniew widzimy w tym utworze! Te takty grzmią jak wulkan:
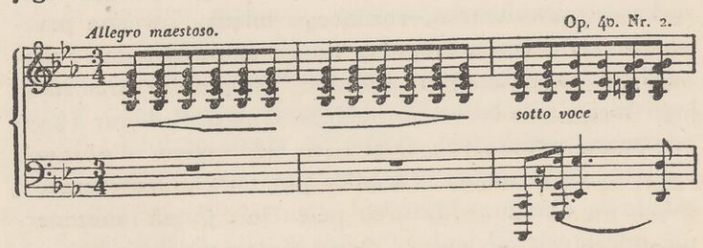


Czarna to karta, jeszcze bardziej czarna przez to, że pierwsze takty musi się grać pianissimo. Wolałoby się, aby wysokie G napisane było pełnemi akordami, ponieważ przez ich brak temat traci na rozmachu. Siła tego rozmachu wprawdzie potem nieco słabnie, jednakże temat bezlitośnie wciąż powraca. Epizod w H-dur daje chwilę wytchnienia. Jest w niem coś zbliżonego do Meyerbeera — lecz znowu hamowanemi wybuchami odzywa się właściwy Polonez i wszystko kończy się brzękiem kajdan w ponurych ciemnościach. Ten straszny Polonez Es-moll op. 26 to pełne grozy dzieło. Wydrukowany został w lipcu 1836 r., a poświęcony jest M. I. Dessauerowi.

Znowu inaczej przedstawia się słynny Polonez A-dur, op. 40, zwany „Le Militaire". Rubinstein uważał ten utwór za obraz wielkości Polski, jak Polonez C-moll był w jego oczach obrazem jej upadku. Mimo

że tak Karasowski jak i Kleczyński z tym Polonezem łączą pewną zajmującą historję, którą tu przytoczymy, w rzeczywistości zawdzięczamy ją Polonezowi A-dur, tak przynajmniej twierdził portrecista polski Kwiatkowski wobec Niecksa. Anegdota opowiada mianowicie, że Chopin, nie mogąc zasnąć po skomponowaniu tego Polonezu, drgnął naraz z przerażeniem, zauważywszy, że drzwi same się otworzyły — i wchodzi przez nie długi orszak szlachty polskiej z damami, a wszystko parami kroczy koło niego. Ulękłszy się duchów, przez siebie samego wywołanych, z oczami szeroko rozszerzonemi przerażeniem, kompozytor uciekł ze swego pokoju. Musiało to być na Majorce, bo op. 40 tam zostało skomponowane i wykończone. Cierpiący, słaby i nieszczęśliwy znalazł jednak Chopin dość sił do stworzenia i zupełnego oszlifowania tej świetnej kompozycji w jej obecnej postaci. Jest to najbardziej znany jego utwór, a choć wymaga wielkiej siły, grany jest bardzo często. Poświęcony Fontanie, wydany został w listopadzie 1840 r. Znajdujemy w nim uroczyste odblaski muzyki Webera.

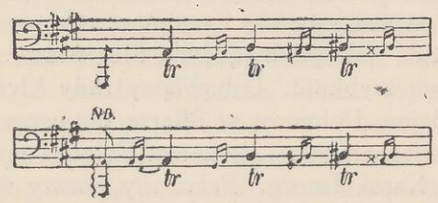
Polonez C-moll z tegoż cyklu kompozycyj jest utworem szlachetnym mimo swego podnieconego charakteru, szerokim w akcentach, głębokim w uczuciu. Czy może być coś, co robiłoby większe wrażenie od pierwszych jego taktów:



Polonez ten istotnie opowiada o upadku Polski. Trio w As, ze swemi kalejdoskopowemi modulacjami, wywołuje wrażenie nieopisanego zaniepokojenia i wstrzymywanego bólu. Mówi tu do nas wzniosły, śmiały i wielki duch.

Cóż nowego można powiedzieć o wspaniałym Polonezie w Fis-moll. Willeby nazywa go hałaśliwym! A także Stanisław Przybyszewski, który Vance Thompsona nazwał szarlatanem, nie umie o nim powiedzieć nic dobrego. Polonez ten jest barbarzyński, być może nawet patologiczny, a Liszt opowiadał o nim bardzo ciekawe historje. Dla niego jest to poemat jak marzenie, „płomienna godzina poprzedzająca orkan", z „konwulsyjnym dreszczem na końcu". Początek jest pełen wyrazu, a wzbierające powoli preludjum nieledwie że torturuje nerwy. Buntowniczą siłą dzwoni pierwszy temat, a bezustanne wracanie do niego zdradza rozpaczliwy stan ducha, w jakim znajdował się kompozytor. Dążenie do zawracania wciąż na tę samą drogę świadczy o męczącej „introspekcji", którą niewątpliwie należy przypisać anormalnemu stanowi duchowemu. Ale zajmijmy się muzyczną wartością dzieła, tym bezgranicznie śmiałym darem prawie zupełnie rozstrojonego ducha. Od tego Polonezu Fis-moll niema większej próby dla pianisty-poety. Cechuje go głęboka ironja — czemże innem byłoby wprowadzenie tego pełnego wdzięku Mazurka — „kwiatuszka, rosnącego między dwiema przepaściami"? Ten szczególny taniec stanowi jedną z najbardziej zagadkowych stronnic Chopina. Analizując jego formę, nie łatwo obronić „Intermezzo" A-dur z jego odgłosami grzmiących dział i ich odblaskiem w górnych tonach, które mimo wszystko jest niewątpliwie częścią składową obrazu. Mazurek pełen jest pytań i niezmiernie odczutych odcieni. Powrót burzy niedługo każe na

siebie czekać. Brzmi, przebrzmiewa, wraz z „Kodą" pojawia się smutna tęsknota, i dziki dramat z drżeniem znika w cieniach nocy, wyśpiewawszy swe tajemnicze, wahające się wyznania. To nie jest „taniec wśród mieczów", ale wyznanie, które tryska z najciemniejszych głębi duchowego samoudręczenia. Op. 44, dedykowany księżnej de Beauvau, ogłoszony został drukiem w 1841 r. Wydawcy nie bardzo się tu różnią w poglądach. W takcie 18-ym uzupełnia Kullak w drugim akordzie oktawę. Tego niema ani u Klindwortha, ani w oryginale. W takcie 20-ym Klindworth różni się od oryginału, a mianowicie w zacytowanym poniżej przykładzie na górze podajemy tekst Chopina, pod nim Klindwortha:
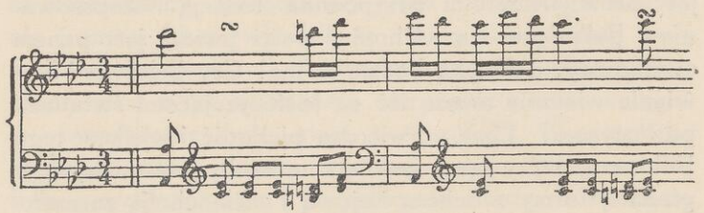


Polonez w As, op. 35, wydany w grudniu 1843 r. przenosi Karasowski na rok 1840; Chopin miał go napisać po powrocie z Majorki. Poświęcony jest A. Leo'wi. Temu to dziełu przypisuje Karasowski procesję duchów, a stać się to miało w samotnej wieży w pałacu pani George Sand w Nohant; wykazano niedorzeczność tej legendy. Polonez w As nie jest taki gorączkowy, tak egzaltowany, jak poprzedni, jest on, jak pisze Kleczyński, „w typie pieśni wojennej". Nazywa się go bohaterskim i istotnie słyszy się w nim, jak Ehlert „szczęk kling damasceńskich i dźwięk srebrnych ostróg". W tym podniecającym utworze jest fantastyczny blask, tentent kopyt końskich i dziki zgiełk wojenny. Cóż to za ogień,

jak potężne dzwonią w nim ciosy, jakaż kurzawa unosi się nad walczącemi rękami! Nie trzeba tu szukać subtelności psychologicznych, bo to jest objektywny obraz bitwy w ostro zarysowanych konturach, a tak pełen świetności rycerskiej, że aż krew kipi w słuchaczu. Nieprawdopodobnem jest, aby Chopin mógł ten Polonez kiedy zagrać z temi zamiarami. Tylko bohaterowie klawjatury mogą opanować dźwięczne masy tych akordów, tylko oni mogą wytrzymać te dźwiękowe pociski. I tu w dziwnem Intermezzo oddzielającem Trio od Poloneza można znaleźć coś nieodgadnionego, upiornego. Jasne gwiazdy przebłyskują z mglistych ciemności. Utwór ten gra się zwykle za prędko, skutkiem czego nazywa go się też Polonezem bębnowym, ponieważ dzięki próżności wirtuozów stracił swą siłę i majestat. Oktawy w E-dur bębni się tak, jak gdyby jedyną ideą przewodnią tego epizodu była szybkość. Usłuchajmy rady Kleczyńskiego i nie składajmy Polonezu w ofierze oktawom. Według zapewnień Josephi'ego i de Lenza Polonez ten niezrównanie grał Karol Tausig. Pełne siły obrazy walki można zawsze odtworzyć, nie psując sensu eufonicznego i nie przekraczając granic instrumentu. Utwór, transponowany na orkiestrę, traci swój heroiczny charakter.

Polonez-Fantazja w As, op. 61, darowany światu we wrześniu 1846 r., poświęcony jest pani A. Veyret. Złożony właściwie z trzech wielkich Polonezów, dopiero dziś zaczyna być rozumiany; przez długi czas uchodził za bezkształtny, gorączkowy i bez muzycznego znaczenia i nawet Liszt twierdził, że „takie obrazy małą mają wartość dla sztuki... Politowania godne wizje, które autor tylko z jak największą ostrożnością może wciągać w zaczarowane koło swej twórczości". Napisano to w dniach starej, dawno minionej mody, kiedy sztuka była „arystokratyczna" i wykluczała niższe, boleśniejsze

grupy uczucia. Dla pokolenia, przyzwyczajonego do realizmu R. Straussa, Polonez-Fantazja zdaje się być lekkim, idealistycznym snem, posiadającym jednakże urok nowości. Przypomina nam zaczarowane butelki czarnoksiężników, które otwieramy, zaś wydobywający się z nich wonny dym powoli gęstnieje i przybiera kształty fantastycznych, grozę budzących postaci. Solidnego ukształtowania Polonezów poprzednich w tym Polonezie nie widzimy, a choć wciąż czujemy rytm Polonezu, plastyka tego utworu nie da się wtłoczyć w jego konwencjonalną formę. Może być, że — według Kullaka — roi się od monologów, wsuniętych kadencyj, improwizowanych preludjów i krótkich fraz, jednakże w kompozycji widzimy jednolitość, jedność budowy i stylu. Jest to muzyka przyszłości czasów, w których Chopin komponował — dziś muzyka teraźniejszości z temi samemi prawami, co dzieła Wagnera. Tylko jej realizm jest trochę przyciemniony. Widzimy tu dwoistość Chopina, Chopina cierpiącego człowieka i Chopina proroka polskiego. Jego wizja poetycka jest niezmącona — Polska będzie wolna! — jego dusza jest nieugięta, choć uciśniona przez chore ciało. Konwulsje konania mieszają się w tym utworze z triumfalną fanfarą trąb, zaś to, co w podziw wprawiało naszych ojców — zmienne światła i cienie, zmieniający się wciąż koloryt dźwiękowy — właśnie witamy mile, bo na początku wieku XX panuje już Królowa-Chromatyka. Zakończenie Polonezu jest pełne triumfu i przypomina tonacją i stopniowaniem Balladę w As. Chopin wciąż jeszcze jest panem swej duszy, a Polska będzie wolna! Czy Celtowie i Słowianie wiecznie muszą iść za fosforyzującemi światłami patrjotyzmu? Liszt potwierdza piękność i wielkość tego Polonezu, który łączy zewnętrzne cechy wspaniałej, oryginalnej formy z ochotą bojową i melancholją zarazem.

Op. 71, po trzy polonezy pośmiertne wydane dla amatorów muzyki przez Fontanę, skomponowane są w D-moll (1827) w B-dur 1828) i F-moll (1829). Chopinistę mogą zająć. Wyczuwa się w nich wpływ Webera, mistrza tej formy. Z trzech tych utworów najsilniejszy jest F-moll, ostatni, mimo, że pierwszy Polonez, w D-moll, jest wielkim dziełem jak na osiemnastoletniego chłopca — a tyle lat miał Chopin, kiedy go napisał. Zgadzam się z Niecksem, że pośmiertny Polonez, nie oznaczony żadną liczbą, w Gis-moll skomponowany został później a nie w 1822 r., mimo że Breitfkopf i Haertel podają tę datę. Jest to koncepcja artystyczna, w swej „lekko uskrzydlonej figuracji" znacznie dojrzalsza od op. 71, pełna wdzięku i efektowna mała kompozycja bardzo oryginalna lecz, jak wszystkie wczesne utwory Chopina, nie głęboka. W październiku 1899 r., w pięćdziesiątą rocznicę śmierci Chopina warszawskie „Echo Muzyczne" wydało numer, w którym zamiast portretu Chopina umieszczony jest portret rolnika, Krysiaka, urodzonego w r. 1810. W tym jedynym w swoim rodzaju numerze znajduje się też facsymile niedrukowanego dotychczas Polonezu w Es; skomponował go Chopin w jedenastym roku życia. Mimo to ta maleńka kompozycja ukazuje nam już „charakterystyczną fizjognomję" twórcy, choć „Polacca" jest bardzo cienka, właściwie dopiero szukanie formy, którą później kompozytor tak mistrzowsko opanował. Podaję pierwszy takty — autograf pochodzi z ręki Chopina.



Alla Polacca op. 3 na wiolonczelę i fortepian, została skomponowana w r. 1829, kiedy Chopin bawił u ks. Radziwiłła; rozpoczyna ją krótka introdukcja. Chopin, który dedykował ją wiolonczeliście Józefowi Merkowi, sam nazywał tę kompozycję świetnym utworem salonowym, w rzeczywistości jednak nie jest ona nawet utworem salonowym, bo brzmi bardzo wątlutko i antykwarycznie. Pasaże przypominają czasami Chopina i Webera — zwłaszcza jego „Perpetuum Mobile" — a najlepiej prezentuje się wiolonczela. W każdym razie kompozycja ta nadaje się do buduaru wykwintnej damy.

Pozostały mi jeszcze dwa Polonezy do omówienia. Jeden, B-moll, skomponowany został w r. 1826, kiedy poeta jeździł do Dusznika (Reinerz) na Śląsku, jak o tem mówi przypisek na dole. Zatytułowany jest „Adieu' à Guillaume Kolberg" a Trio w Des przechodzi w arję „La Gazza Ladra" z sentymentalnym napisem „Au Revoir". Kleczyński przeprowadził rewizję wydania Gebethnera i Wolfa. Mała kadencja w chromatycznych nutach podwójnych na ostatniej stronie to niewątpliwy Chopin. Ale polonez w G-dur, wydany przez Schotta, jest podejrzany. Brzmi pusto, jest świetnie powierzchowny i zgodziłbym się z Niecksem, który uważa go za kompilację. Lwi pazur znać, zwłaszcza w części „Trio Es-moll", ale widzimy też nieszlachetne progresje i coś wulgarnego, czego absolutnie nie można przypisać Chopinowi. Od śmierci wielkiego kompozytora Polonez rozwijał się głównie w swych właściwościach wirtuozowskich. Hołdował tej formie Beethoven, Schubert, Weber i nawet Bach w swej Suicie H-moll na instrumenty smyczkowe i flet. Wagner jako student skomponował Polonez na cztery ręce a w „Papillons" Schumanna znajdujemy też piękny okaz tej formy. Ru-

binstein skomponował bardzo piękny i świetny Polonez w swym utworze „Le Bal“. Wziąwszy wszystko pod uwagę możemy powiedzieć, że od śmierci Chopina najlepszemi polonezami są Polonezy Liszta, jednakże charakter ich jest raczej węgierski niż polski. Chopin pozostał panem tego fantastycznego królestwa, z którego wyszedł szlachetny, zwycięski Polonez.

ROZDZIAŁ TRZYNASTY.

MAZURKI, TAŃCE DUSZY.

1.

— Kokieterje, próżnostki, fantazje, skłonności, elegje, nieuchwytne wzruszenia, namiętności, zwycięstwa, walki, od których zależy bezpieczeństwo lub względy drugich — wszystkie te motywy występują w Mazurku.

Tak pisze Liszt. De Lenz cytuje dalej jego słowa: — Do każdego Mazurka należałoby nająć innego, pierwszorzędnego pianistę. — A mimo to Niecksowi powiedział Liszt, że Mazurków bardzo wysoko nie stawia. — Są w nich takty, które tak samo dobrze mogłyby się znajdować i na innem miejscu. Ale tak, jak Chopin ich używa, mało kto-by potrafił. — Na Liszcie, mimo rapsodycznych pochwał dla przyjaciela, nie zawsze można polegać. Kapryśny nie mniej od Chopina, miał dni, w których nienawidził nie tylko Chopina ale wogóle wszelką muzykę. Niecksowi wyznał między innemi, że kiedy chciał czasem grać jakie półgodzinki dla własnej przyjemności, grał zawsze Chopina.

Trudno sobie wyobrazić coś lepszego jak przedstawienie przez tego Węgra sposobu, w jaki Polacy tańczą mazura. Przedstawienie to godne jest jego opisu Poloneza. Dając obraz mazura pełen szalonego ruchu, barwy i temperamentu pisze Liszt w „Kodzie“ panegiryk na Polki, podnosząc ich piękność i ich uroczy wdzięk. — Anioły w miłości, demony w swej fantazji

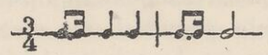
— jak się Balzac wyraża o Polkach. W żadnej rapsodji fortepianewej niema pasażów pełnych takiego ognia, jak ta prześladowana, rytmiczna proza Liszta, wzorującą się na Chateaubriandzie. „Niema jak Polka!“ — i jej boska kokieterja, zaś mazur jest jej tańcem, kobiecem uzupełnieniem bohaterskiego i męskiego Poleneza.

Pewien pisarz angielski w następujący sposób opisuje mazura tak, jak go dziś tańczą w Rosji:

— Goście salonów petersburskich tańczą istotnie w całem znaczeniu tego słowa. To nie jest wzajemne popychanie się i tłoczenie w ścisku, nie jest miętoszenie ubrań ani psucie sobie humoru, przezwane u nas pospolicie kadrylem. Mają zwykle dość miejsca dla szerokich taktów i skomplikowanych figur wszystkich używanych tańców i posiadają przeważnie dość osobistego wdzięku, aby myśleć o tem, jak je najlepiej stylowo wykonać. Z jak największą starannością kultywują wszystkie tańce, wymagające wdzięku wrodzonego a nie leżącego w zakresie sztuki. Jednym z najpiękniejszych tańców tego rodzaju jest mazur, ulubiony w salonach nadnewskich i bardzo często tańczony. Potrzebuje on bardzo dużo miejsca, dużo oficerów z ostrogami i jak najwięcej wdzięku, wdzięku i jeszcze raz wdzięku. Rozmach, z którym pary taneczne lecą przed siebie, brzęg ostróg, kiedy obcasy w powietrzu uderzają o siebie i podkreślają „Staccato“ muzyki, głośny tupot i szmer nóg ślizgających się po nawoskowanej posadzce, żwawe skoki, hołubce, „koguciki“, przyklękanie i inne figury tańca w takt mistrzowskiej muzyki Glinki lub Czajkowskiego, budzą i ożywiają dawne bohaterstwo, średniowieczną rycerskość i dziki romantyzm, drzemiący w duszy każdego człowieka. Znacznie przyjemniej jest przyglądać się takiemu chwytającemu za serce tańcowi, niż brać

czynny udział w pustej komedji, jaką się gra na balach w niektórych krajach Europy zachodniej.

Charakteru wybitnie słowiańskiego, mimo swego mazowieckiego pochodzenia, jest mazur, pisany w takcie 3/4 i z nieregularnym akcentem, pochodzenia wschodniego. Muszę tu zacytować zdanie Brodzińskiego, który mówi, iż mazur w swej prymitywnej formie nie jest niczem innem, jak tylko Krakowiakiem „mniej żywym i skaczącym“. W swojej najlepszej formie jest mazur tańczoną anegdotą, historją, którą opowiadają niezliczone a pełne powabu „pas“ i ruchy. Anegdota ta jest upajająca, szorstka, humorystyczna, poetyczna a przedewszystkiem melancholijna. Polak szczęśliwy śpiewa co smutniejsze pieśni i dlatego tak lubi tonacje molowe. Mazurki są przeważnie w takcie 3/4, bywają też w takcie 3/8. Akcent czasami jest oznaczony, co jednak nie obowiązuje. Podaję tu najczęściej spotykany rytm, choć u Chopina znajdujemy różne jego warjanty i modyfikacje. Pierwsza część taktu składa się zwykle z szybszych nut:



Skala jest mieszana, durowa i molowa a spotykamy też melodje, pochodzące z gamy, przetransponowanej o jeden ton. Czasami używa się t. zw. węgierskiej, powiększonej sekundy a często przychodzą skoki tercji. To, jak też progresje zwiększonych kwart i wielkich septim, nadają Mazurkom Chopina egzotyczny charakter, zgodny z ich nową i oryginalną treścią. Podobnie jak to było z Polonezem, bierze tu Chopin taniec narodowy, rozszerza jego ramy, rozwija go i wyśpiewuje w nim swe najdoborowsze melodje i najpikantniejsze harmonje. Urozmaica i przetwarza konwencjonalne rytmy zapomocą tysiąca sposobów i podnosi ociężały taniec chłopski

do znaczenia poematu; nigdy jednak, idealizując taniec nie odrywa go od ziemi. We wszystkich swych pełnych kokieterji odmianach Mazurek zawsze zostaje polskim Mazurkiem i jest zdaniem Rubinsteina obok Polonezu jedyną prawdziwie polską muzyką Chopina, mimo iż „we wszystkich jego kompozycjach słyszymy, jak on z dumą opowiada o byłej wielkości Polski i jak on opiewa i opłakuje jej upadek a wszystko umie wyrazić w najpiękniejszy sposób za pomocą środków muzycznych".

Oprócz „twardych, nieartystycznych modulacyj, nieoczekiwanych progresyj i zmian nastroju", do rozpaczy doprowadzających staromodnego Moschelesa a Rellstabowi każących maczać pióro w witrjolu, tkwi w Mazurkach największy „kamień urazy" a mianowicie tak często stosowane „rubato". Berlioz przysięgał się, że Chopin nie umiał utrzymać „tempa" — co jest nieprawda — a później zobaczymy, że podobnie myślał i Meyerbeer. Co dziś dla odczuwającego dobrze krytyka jest pełnem wdzięku wahaniem się i powstrzymywaniem, — „a Chopin umie poruszać się swobodnie w swych taktach", pisze pewien krytyk angielski — to było dla klasyków zuchwałem porzucaniem ścisłego taktu. Według wyrażenia Liszta, liście kołyszą się na wietrze i życie budzi się w nich i rozwija, ale drzewo niewzruszenie stoi na swojem miejscu — oto „Rubato" Chopina. A potem dodaje: — Podniecone, złamane, przerywane tempo, elastyczny ruch, równocześnie gwałtowny i sentymentalny a tak zmienny, jak tchnienie, które go w ruch wprawia. — Znacznie naturalniejszym był w swój definicji Chopin: — Przyjmijmy — mówił — że dana kompozycja trwa pewną ilość minut; niechże się ją gra tak długo, ale w szczegółach mogą być zmiany.

Tempo rubato jest tak stare jak sama muzyka. Można je znaleźć u Bacha, uczyli się go dawni włoscy śpiewacy. Mikuli mówi, że Chopin w prawej ręce, w melodji i arabeskach przestrzegał wielkiej swobody, ale w lewej ręce trzymał się ściśle tempa. Nie Chopin lecz Mozart powiedział pierwszy: — Niechaj lewica będzie waszym kierownikiem i niech zawsze trzyma się tempa. Pianista Hallé twierdził raz, że dowiódł Chopinowi, iż on jeden Mazurek grał w takcie 4/4 a nie 3/4. Chopin ze śmiechem wyznał, iż to jest narodowy rys charakterystyczny. Hallé, słysząc Chopina pierwszy raz, nie pojmował wogóle, jak można taką muzykę wyrazić za pomocą znaków muzycznych, twiedzi też, że uczniowie i naśladowcy Chopina straszliwie jego styl przesadzają. Symfonja Beethovena lub Fuga Bacha, grana z machinalnością metronoma, traci kwintesencję swej woni. Czy nie czas już zdemaskować śmieszne kłamstwa na temat „Rubato" Chopinowskiego? Chopin nie znosił wszystkiego, co mogło zburzyć fundamentalny zarys jego kompozycji i dlatego bardzo uważał na to, aby jego uczniowie nie pozwalali sobie na zbyteczne licencje w tempie. Jego muzyka wymaga jak największej jasności a niewątpliwie i szczęśliwie elastycznego frazowania, mimo to rytmy nie powinny być szarpane i zbyteczne są wszelkie wymuszane, ordynarne pauzy i śmieszna, wybuchowa dynamika. Przeczulony Chopin jest ruiną Chopinowskiej muzyki. Pogardził fałszywą czułostkowością, a jako człowiek, wychowany na Bachu i Mozarcie, tych dwuch tytanach muzyki, nigdy nie mógł szukać przesadnych, kapryśnych „temp" i pozbawionej wszelkiego znaczenia ekspresji. Odrzućmyż tego fetysza kradzionych taktów i nie mówmy więcej o przedziwnem a rzadko kiedy rozumianem „Rubato". Jeśli się chce grać Chopina, musi się go grać krzywiznami. Ani na

powierzchni ani w tempie nie może być żadnych kantów, a piękno domaga się, aby frazy jego nacechowane były boską równowagą, a nie hałaśliwą, niespokojną brawurą śpiewaka kabaretowego. Równowaga i symetrja frazeologji Chopina jest wewnętrzna; musi się ją tak płynnie i falisto oddać, aby nigdy nie była ani kanciasta ani twarda a mimo to, aby w każdym akcencie zdradzała rysujące się pod skórą mięśnie atlety. Każda kompozycja jest bez szkieletu miękka, bezkształtna, słaba i nieoryginalna. Muzyka Chopina wymaga zmysłu rytmicznego, który nam, przyzwyczajonym do prostych form zachodu, wydaje się prawie anormalnym. „Rubato" Chopina to rytm wyzwolony ze swych więzów szkolnych, ale nie przechodzący nigdy ani w bezład ani w anarchję. Co ten popularny fałszywy sposób pojmowania robi jeszcze dziwniejszym, to swoboda, z jaką dziś interpretuje się klasyków. Symfonja Beethovena a nawet Mozarta nie wymaga już ścisłego wykonania, w któremby dyrygent bezwzględnie rąbał swoje tempo, ale idzie się za wewnętrzną krzywizną uczucia, która po swojemu reguluje tempo. Dlaczegoż Chopina uważa się za złośliwego i jedynego przedstawiciela męczącej formy tempa? Kiedy go się gra tak, jak się przywykło grać Mendelssohna, Chopin znika, a jeśli się go gra nie trzymając się żadnych prawideł i zacierając jego akcenty, ma się nie Chopina ale jego karykaturę. Tylko pianiści słowiańskiego pochodzenia rozumieją tajemnicę „Rubata".

— Czytałem w pewnem piśmie niemieckiem, że jeśli się chce zagrać w miły sposób utwory Chopina, trzeba je tylko grać w mniej precyzyjnym rytmie niż dzieła innych kompozytorów. Ja zaś nie znam ani jednej frazy Chopina — a myślę tu o najswobodniejszych nawet jego utworach — w którychby balon jego inspi-

racji, szybujący w chmurach, nie był hamowany kotwicą jego rytmu i symetrji. Takie pasaże, jak w Balladzie F-moll, w środkowej części „Scherza" B-moll, w Preludjum F-moll a nawet w Impromptu w As, nie są bez rytmu. Najbardziej zawikłane „recitativo" Koncertu F-moll ma, jak tego łatwo dowieść, zasadniczy rytm, który wcale nie jest fantastyczny i bez którego nie można się obejść, kiedy się gra z towarzyszeniem orkiestry... Chopin nigdy nie przesadza w fantazji, zawsze kierowany wybitnym instynktem estetycznym. Od przesady i fałszywego patosu ratuje nas wszędzie prostota jego poetyckiego natchnienia i umiaru.

Kleczyński napisał te słowa w swym drugim tomie, do którego cennych uwag i informacyj udzieliła mu uczennica Chopina, ks. Marcelina Czartoryska.

Niecks cytuje panią Fryderykę Streicher z domu Mueller, również uczennicę Chopina, która napisała o swoim mistrzu: — Wymagał jak najściślejszego trzymania się rytmu, nie znosił pauz, nierównej gry i fałszywych „Rubato" jak też i przesadnego „Ritardando". „Je vous prie de vous asseoir" — mówił z delikatnem szyderstwem w takich razach. A właśnie pod tym względem popełniają ludzie przy wykonywaniu jego utworów najstraszniejsze błędy.

Wróćmy teraz do Mazurków, które De Lenz określa jako poematy Heinego na fortepianie. „Chopin był Feniksem współżycia z fortepianem. W swoich Nokturnach i Mazurkach jest niedościgniony, prawdziwie bajeczny".

Niema kompozycji, któreby były tak nawskroś Chopinowskie, jak Mazurki. Ironiczne, smutne, słodkie, wesołe, chorobliwe, posępne, zdrowe lub rozmarzone są one znakomitą ilustracją wszystkiego, co się mówi o ich twórcy: — Jego serce jest smutne, jego dusza pogo-

dna. — Znajduje się w niektórych Mazurkach tę subtelną, nieznaną ludziom zachodnim właściwość, nazywaną przez Polaków „żalem“ — a w innych znów jest wesołość nawet dość rubaszna i hałaśliwa. Żal, słowo pełne złych jadów, jest dziwnym odwarem bólu, smutku, tłumionej nienawiści i buntu. Jest to specjalnie polska właściwość, nieznana innym narodom. Uciśnione narody wraz z dążeniem do szalonego liryzmu rozwijają tę duchową odmianę „spleenu“. Liszt pisze, że żal zabarwił wszystkie utwory Chopina srebrnemi i złotemi odblaskami. Ta troska jest gruntem, z którego wyrasta natura Chopina. Wyznał to sam, zapytany raz o to przez hrabinę d'Agoult. Liszt mówi też dalej, że w znaczeniu tego dziwnego słowa — a ma one wiele znaczeń — mieści się cała rzewność i całe cierpienie współczucia, znoszonego cierpliwie i bez szemrania. Znaczy ono też „podniecenie, ruch, złośliwość, bunt, wyrzut, uknutą zemstę i groźbę, która nie traci swej siły, póki się nie urzeczywistni i nie nasyci gorzką, choćby nawet bezpłodną nienawiścią.

Tak pożerająca namiętność musiała być bezpłodna. Nawet tam, gdzie patrjotyzm zmieniał się w wykrzyk liryczny, ten „żal“ mącił źródło radości Chopina. Robił go przekornym, a choć Chopin umiał się powstrzymywać, to przecie musiała go ta żarząca się bezustannie, hamowana wściekłość przecie czasami dusić, aż wreszcie zaszkodziła mu osobiście a także i na polu sztuki. Jak niektóre stany chorobowe potęgował on czasem piękno późniejszych jego utworów, piękno niezdrowe, gorączkowe ale niemniej piękno niezaprzeczone. Mówią, że i perła jest tajemnicą upadku. W ten sposób ów ferment duchowy, który nazywamy „żalem“ nadał muzyce Chopina piękno upadku. Widzimy je w „Scherzu“ H-moll ale nie w Balladzie w As. Ballada F-moll przepełniona

jest tem uczuciem, toż samo Polonez Fis-moll a może także pierwsze Impromptu. Jego ciemny cień owiewa dużo Preludjów i Mazurków, czujemy ten „żal“ i widzimy, jak rozkwita w „Scherzu“ Cis-moll — oto prawdziwe, „Fleurs du Mal“! Heine i Baudelaire, dwaj poeci, zupełnie nie spokrewnieni ze Słowianami, mają w sobie coś z tego stronnego, oszałamiającego „żalu“. Jest to ból powszedniości, wrodzony gniew pokrzywdzonego narodu i dlatego Mazurki mają także wartość etnologiczną. Zwięzłe i krótkie jak preludja, są przeważnie bardzo oszlifowane i wykończone. Są to tańczone Preludja a nierzadko poematy ogromnej intensywności poetyckiej i namiętnej skargi.

Chopin za swego życia ogłosił 41 Mazurków w jedenastu zeszytach, z których każdy zawierał trzy, cztery albo i pięć utworów. Op. 6, cztery Mazurki i op. 7, pięć Mazurków wyszły w grudniu 1832 r. Op. 6 dedykowane jest hrabinie Plater, op. 7 p. Jons'owi. Op. 17, cztery Mazurki, wydane 4 maja, poświęcił Chopin pannie Linie Freppa; op. 24, cztery Mazurki, listopad 1835 r., poświęcone zostało hrabiemu de Perthuis; op. 30, cztery Mazurki, grudzień 1837, księżnej Czartoryskiej, op. 33, cztery Mazurki, październik 1838, hrabinie Mostowskiej, op. 41, cztery Mazurki, grudzień 1840 r., E. Witwickiemu, op. 50, trzy Mazurki, listopad 1841 r. Leonowi Szmitkowskiemu, op. 56, trzy mazurki, sierpień 1844 r. pannie C. Caberly, op. 59, trzy Mazurki, kwiecień 1846 r. bez dedykacji i wreszcie op. 63, trzy Mazurki, wrzesień 1847 r., poświęcone hrabinie Czosnowskiej.

Oprócz tego mamy op. 67, 68, wydane po śmierci Chopina przez Fontanę, a zawierające osiem Mazurków, dalej jeden zeszyt z dwoma Mazurkami, które są też w wydaniu Kullaka, Klindwortha i Mikulego, jeden w Fis-dur, przypisywany Karolowi Mayerowi, także po-

dany przez Klindwortha, i cztery inne w G-B-D- i C-dur. Razem daje to 56 Mazurków, które należy zgrupować i analizować. Niecks sądzi, że między Mazurkami do op. 41 a temi, które następują później, jest wyraźna różnica. W ostatnich braknie „dzikiej piękności" i bezpośredniości. Kiedy Chopin opanował formę, kiedy więcej czuł, cierpiał i rozumiał, stawały się Mazurki szersze, więcej w nich było „bólu wszechświata", stały się też bardziej artystyczne, a czasem i nieosobiste, ale nigdy nie straciły rasowego brzmienia ani kolorytu. W swym zaokrąglonym mechaniźmie są jak sonety a Schumann mówi, że zawsze można w nich znaleźć coś nowego. Pod koniec znajdujemy parę Mazurków wesołych i żartobliwych, ale to są wyjątki. W niektórych czułoby się coś w rodzaju obywatelstwa światowego, ale dzieje się to zawsze z ujmą dla ich właściwości polskich. Mazurki są tem, czem być powinny, w niewielu z nich tańczy serce, w większości tylko nogi. Tworzą wielką i oryginalną część twórczości Chopina, skutkiem czego są też mało znane. Być może, że one tracą trochę z wrodzonej sobie woni, jak wychodzą za granice Polski. Jak krzepkie, samotnie wschodzące kwiaty wymagają świeżego wolnego powietrza. Jest to jedyna „plain-air'owa" muzyka Chopina. Ale nawet na wolnem powietrzu, w blaskach księżyca, nie zapominamy nigdy nuty samoudręczenia i sofistycznej żałoby. Nie bierzmy tego Chopinowi za złe, bo to charakter pisma jego rasy. Polak znosi w pieśni radość swego bólu.

2.

Mazurek Fis-moll z op. 6 zaczyna się charakterystyczną triolą, odgrywają w tym tańcu tak wybitną rolę. Widzimy tu Chopina dawniejszego, jeszcze z przed Nokturnów i Warjacyj. Mazurek ten, wydany najwcześniej, jest melodyjny, trochę żałosny, ale zachwycającej świeżości. Część trzecia z „apoggiaturami" pokazuje nam pary wiejskie, z rozmachem rozpoczynające taniec. Dlaczego nigdy się nie gra Nr. 2-go tego zeszytu? I ten Mazurek ma „ojczysty szum lasu z jego dziką nutą zasadniczą", z jego wszystko pokrywającym basem pedałowym, z lekkiemi dźwiękami i słodką, smutną melodją w Cis-moll. W tonacji Dur pojawia się serdeczny zachwyt, który ma wygląd zupełnie naturalny. Numer 3 w E, rozgrywa się wciąż jeszcze na łące, gdzie parobcy tańczą z dziewczętami. Słyszymy rzępolenie basu — ulubiony motyw Chopina — gadanie plotkujących kumoszek, zgiełk odpustu. Harmonizacja jest bogata, życie rytmiczne silne. Ale już następujący taniec w Es-moll dzwoni inną nutą, harmonje są ciaśniej splecione, powoli wzbiera ból. Nieustanne krążenie dokoła jednej i tej samej idei, jak gdyby wieczna troska ścigała kompozytora, pojawia się tu pierwszy raz, ale nie ostatni.

Op. 7 zwrócił na Chopina uwagę. Ten to zeszyt wywołał gwałtowne protesty Rellstaba, który napisał o nim: — Gdyby pan Chopin pokazał te utwory jakiemu mistrzowi, byłby mu on je prawdopodobnie podarł na kawałki i rzucił pod nogi, co my tu symbolicznie powtarzamy. — W r. 1833 krytyka staje się już łagodniejszą. W jednym z późniejszych numerów „Iris", która przyniosła kaustyczną notatkę o Etjudach Nr. 10, ogłosił Rellstab list z podpisem Chopina; autentyczność tego listu jest wielce podejrzana. Chopin nazywa w nim krytyka bardzo złym człowiekiem. Niecks dowodzi, że pianista polski tego listu nie pisał. Brzmi on jak wybuch gniewu oburzonej, dobrej przyjaciółki.

Mazurek B-dur, rozpoczynający op. 7, należy do najbardziej rozpowszechnionych. Jest w nim pełen wyrazu rozmach, pewne „laisser-aller", oszałamiające

swą wytwornością. Wyraźnie odzywa się szum „Rubatów" a na końcu słyszymy przytupywanie tańczących parobczaków. Ta wesoła, beztroska kompozycja daje nam radość życia i tańca. Następny Mazurek rozpoczyna się w A-moll i brzmi tak, jak gdyby ktoś tańczył na własnym grobie. Nie łudzi nas zmiana w Dur, bo i ona napisana jest z ciężkiem sercem. Na ziemię przenosi nas znowu Nr. 3 w F-moll, ze swemi rytmicznemi wywoływaniami na początku. Wielkie znaczenie ma triola, zaokrąglająca frazę. Brzęcząca stanowczość basu przypomina gitarę. Część, zaczynająca się w dominancie Des, świadczy o wielkiej sile i pomysłowości; lewa ręka ma tu „solo". Mazurek ten brzmi świetnie.

Następny Mazurek w As jest łańcuchem zupełnie różnych nastrojów. Jego pewność rozpływa się niebawem w delikatniejszych dźwiękach a epizod w A jest pełen refleksji. Nr. 5 w C składa się z trzech części i jest czemś w rodzaju „Kody" tego całego opus, dzwoniącego echem błogiej szczęśliwości. Sylweta o wyraźnie akcentowanym profilu.

Op. 17, Nr. 1 w B jest śmiałe, rycerskie i wyobrażam sobie, że słychać w niem brzęk szabli ułańskiej. Chłopa tu niema a jeśli, to przygląda on się tylko przez okno, jak jego pan próbuje dworskiego tańca. Spotykamy tu sekwencje septymowych akordów, a użycie ich w ramach rytmicznych nadaje tańcowi wyraźną linję. Drugi Mazurek brzmi tak patetycznie, barwnie i przekonywująco, że Niecks chciałby mu dać tytuł „Prośby". Jest on w E-moll i śpiewa porywająco jakąś dziwną skargę. Bardzo ładna jest część w G-dur a pod koniec namiętność potęguje się, nie stając się jednak nigdy zbyt głośną i hałaśliwą. Kullak zwraca uwagę, że w niektórych wydaniach takt piąty nie jest związany z szóstym. Klindworth używa znaku legato, ale akcentuje „sforzando".

Mazurek w As, Nr. 3, jest pesymistyczny, groźny i podniecony. Trio, mimo że jest w Es-dur, wykazuje coś w rodzaju niemiłosiernego, twardego nastroju. Powrót tematu nie przyczynia się do wypogodzenia nastroju. Jest to istotnie ciemna karta. Szulc nazywa czwarty Mazurek w A-moll „Żydkiem". Wydał on zbiór anegdot o Chopinie, zatytułowany „Fryderyk Chopin", a Kleczyńskiemu opowiedział raz następującą historję: — Chopin nie lubił muzyki programowej, mimo że niejedna jego kompozycja, pełna wyrazu i właściwości charakterystycznych, może być zaliczona do tego „genru". Któż nie zna Mazurka A-moll op. 17, poświęconego Lenie Treppa! W naszym kraju znany był on jako „Żydek" zanim jeszcze Chopin wyjechał za granicę. Jest to utwór nacechowany rzadko spotykanym u Chopina humorem. Żyd w pantoflach i w chałacie wychodzi z karczmy i przygląda się nieszczęśliwemu chłopu, który właśnie z jego karczmy wyszedł, a teraz oto zatacza się na gościńcu i wyrzeka na swój los. Żyd stoi w progu i pyta: — Co to jest? — Jako kontrast z tą sceną mamy rozbawiony orszak weselny bogatego mieszczanina, wychodzący z kościoła. Słychać wesołe okrzyki, skrzypce i kobzę. Orszak mija karczmę, pijany chłop znowu powtarza swe skargi — skargi człowieka, który próbował w wódce utopić robaka, a żyd wraca do karczmy i potrząsając głową, pyta: — Co to było?

Anegdota jest dziecinna i płaska. Mazurek ten nazwałbym raczej żałobnym. Znajdujemy w nim małą, pytającą triolę w czwartym takcie, stojącą jakby na warcie. Takie jest też i ostatnie pytanie. Ale czegoż to dowodzi? Jeśli się tego odemnie zażąda, każdej chwili dla każdej kompozycji wymyślę program banalny lub wzniosły, ale czy to będzie program Chopina? Niecks np. twierdzi, że ten taniec jest posępny i żałosny,

pełen zadumania się i „szorstkich dźwięków, które zrywają się naraz, jak gdyby chciały nas wyrwać z tego zamyślenia". Pokazuje się tedy, że treści muzyki nie można wcisnąć w ramy jakichś praw, co najwyżej możliwe jest stworzenie dla niej jakiegoś ogólnego programu. Można zagrać na strunach nastroju, co u Chopina dzieje się samo przez się. Jeśli mówię o tem z całem przekonaniem, to właśnie dlatego, że wątpię, abym mógł kogo przekonać i wiem dobrze, że drudzy mego poglądu nie podzielą. Dla mnie Mazurek A-moll jest pełen hektycznej rozpaczy, której przyczyn nawet nie myślę szukać, ale wężowe skręty jego chromatyki, pozornie ociężałe zakończenie — w sekstakordzie — sprawia na mnie wrażenie chorobliwej niezdolności do powzięcia jakiejś decyzji, wyradzającej się wreszcie w humor skazańca. Te nastroje należy przypisać kolorytowi dźwiękowemu, który jest niezdecydowany i niespokojny.

Op. 24 rozpoczyna Mazurek G-moll, bardzo lubiany, z tego powodu, że stosunkowo niewiele jest w nim trudności technicznych. Napisany w tonacji molowej ma dużo siły ducha, egzotyczna skala rozszerzonej sekundy jest zajmująca a Trio pełne radości. W następującym Mazurku w C znajdujemy oprócz zasługującej na uwagę treści pomieszanie kolorytu dźwiękowego, tematy lidyjskie i średniowieczne-kościelne. Trio ma tu charakter zachodni. Całość pozostawia niejasne uczucie jakiegoś niezadowolenia a refren przypomina pieśni „burłaków" rosyjskich, tak często opracowywane przez Czajkowskiego. U Klindwortha znajdujemy warjanty, także i metronom wydawcy podają różnie. Za przykładem Kullaka Mikuli bierze tempo zanadto powolne. O tempach Mazurków nie mówiono tak dużo, jak o tempach Etjud i Preludjów. Kompozycje te są tak kapryśne i różne, że sam Chopin z pewnością nie umiał żadnej

zagrać dwa razy tak samo. Są to dzieła nastroju, melodyczne kwiaty, poruszające się w rytmie coraz to innego tchnienia. Metronom jest dla ucznia, ale — jakby to powiedział De Lenz — metronom wyklucza „Rubato".

Trzeci Mazurek op. 24 jest w As. Ładny, nie bardzo głęboki, prawdziwy taniec, ma ornamentalną „Kodę". Za to następny! To klejnot, cudowny poemat, promieniujący najprzedziwniejszemi barwami. Mazurek ten (B-moll) osnuwa nas śpiewną przędzą i wciąga w koło swej przecudownej melodji, tchnącej bujną, upajającą wonią. Figuracja jest tropikalna, a kiedy wreszcie docieramy do tonacji durowej, gdzie nas oplątują delikatnie świecące trzydziestodwójki, dopiero zaczynamy rozumieć cały czarowny urok, jaki Chopin wywiera. Jego tchnienie staje się jeszcze kwiecistszem, jeszcze bardziej rozkwitającem w świetne girlandy i doprawdy orzeźwiająco na nas działa, kiedy małe delikatne unisono bierze swój pozytywny akord i zamyka tę część. Następuje pochód z światłami i cieniami, słodka melancholja zmusza do ucieczki radość, zostaje znów pokonana, aż wreszcie zapowiedź pierwszego tematu, zamarcie tańca, każe zniknąć tańczącym — i zdaje nam się, jak gdyby słońce zagasło. Dwa ostatnie takty mógł napisać tylko Chopin. Są to otchłanne westchnienia.

A teraz niechże zabrzmi hymn pochwalny w ognistych oktawach! Mazurek C-moll, op. 30, należy do najbardziej godnych podziwu, najszczerszych melodji mistrza; czy mam może opowiadać o głębi uczucia w części „con anima"? Jego patos chwyta za serce. To jest poeta Chopin, który interpretuje proste strofy pieśni ludowej jak Burns, olśniewa barwami romantyki, jak Keats i unosi nas w transcendentalne azury jak Shelley. A całem i jedynem jego narzędziem była klawjatura. Schumann pisał: Chopin nie stoi na czele

całej armji orkiestralnej, jak to czynią inni genjusze. Ma tylko małą kohortę, ale ta, do ostatniego bohatera, zupełnie należy do niego. — Doniosłość tego, z ośmiu wierszy składającego się tańca, jest niezmierna.

Numer 2 w H-moll nazywa Kleczyński „Kukułką". Dzieło jest żywe i ma, że tak powiem, mimo subtelnych progresyj, charakter mazowiecki. Numer 3 w Des — to ruch i światło i nielada tancerz wytrzyma tu do końca. Pełne wdzięku Trio, i efektowna świetność czynią ten utwór ulubionym między wirtuozami. Zakończenie jest epigramatyczne. Zrywa się ono niespodzianie, kiedy komórki nasze zaledwie nasiąknęły nutowemi dźwiękami, tak że właśnie ta nagłość działa dowcipnie. Widzi się prawie, jak Chopin, pisząc ten utwór, uśmiecha się drwiąco. Czajkowski użył tego efektu w zakończeniu swej „Chinoise" w minjaturowej „Suicie" na orkiestrę. Czwarty Mazurek tego op. jest w Cis-moll. Znowu chciałbym puścić wodze entuzjazmowi. Ostre rytmy i solidna budowa tej potężnej góry nadają mu charakter masywny. To jeden z wielkich Mazurków, a zakończenie, choć może trochę nieoszlifowane — składa się z najzwyklejszych progresyj kwint i septym — mimo wszystko wyraża to, co Chopin chciał tu powiedzieć.

Op. 33 jest jednym z najpopularniejszych zeszytów. Rozpoczyna go taniec w Gis-moll, krótki i trochę przygnębiający. Część H-dur przedstawia się pogodniej na papierze niż w rzeczywistości. Jest to Mazurek kapryśny a przytem subtelny. Nr. 2 w D, szumny i pełen wdzięku, ma niezmiernie dużo siły życiowej. Świetny, choć niezbyt głęboki Mazurek, opracowała bardzo zręcznie na głos Viardot-Garcia. Trzeci taniec z tego zeszytu podaje De Lenz jako ten, z powodu którego Chopin omal się nie pokłócił z Meyerbeerem. Nazwał go „Napisem na grobie idei".

Kiedy go De Lenz zagrał, Meyerbeer rzekł: — Dwie czwarte. — Trzyćwierciowy takt! — odpowiedział Chopin, czerwieniąc się z gniewu. — Niech mi go pan da do baletu w nowej operze a ja panu dowiodę, że to dwie czwarte! — upierał się Meyerbeer. — Mówię panu, że trzy czwarte! — zniecierpliwił się Chopin i sam zagrał. De Lenz opowiada, iż kompozytorowie rozstali się wtedy chłodno i każdy obstawał przy swojem zdaniu. Później kiedyś spotkał się Meyerbeer z De Lenzem w Piotrogrodzie i przyznał mu się tam, że Chopina kochał: — Prócz niego nie było dla mnie ani pianisty ani kompozytora fortepianowego. — Meyerbeer omylił się w swej ocenie tempa. Mimo, że Chopin wiąże ostatni akord, on istnieje. Mazurek ten ma tylko cztery wiersze a jest tak piękny, jak jakie krótkie Preludjum. Bardzo często jest grany następny Mazurek. Napisany w H-moll, pełen jest ukrytej kokieterji, śmiałych przejść nastrojowych, gniewnych „recitatiwów" i stłumionych skarg. Nieustanne powracanie do tematu daje sposobność do podkładania utworowi najrozmaitszych programów. Najbardziej może zajmujący jest program Żeleńskiego, który napisał na temat tego Mazurka humorystyczny poemat. Jego zdaniem jest to scena małżeńska między pijanym chłopem a jego często bitą babą. Wróciwszy do domu w złym humorze i podśpiewując „Oj dana dana" mruczy w basie jedną figurę, na którą odpowiedź podaje dyszkant. Rozgniewany dokuczliwością żony, bije ją. Jesteśmy w B. W H-dur ona opłakuje swój los, zaś mąż jej woła: — Stul pysk, stara czarownico! — Brzmi to wyraźnie w prawdziwym djalogu w oktawach, zaś stara odpowiada: — Nie chce mi się! — Znowu się słyszy gniewny pomruk w basie, powtórzenie pierwszej figury, a naraz w ostatnich ośmiu taktach kompozycji mąż woła: — Kasiu, Kasiu, chodź

tu, przebaczam ci! — co z pewnością dowodzi wielkoduszności męskiej.

Rubaszny realizm tej koncepcji niezbyt mi się podoba. Zato daje nam Kleczyński jako drugi program poemat Ujejskiego „Ułan". Żołnierz umizga się w karczmie do dziewczyny, ona przed nim ucieka, a kochanek, który sądzi, że dziewczyna go zdradziła, topi się w rzece. Zakończenie poematu ma większą wartość poetycką niż pierwsza wersja. Ale i bez libretta jest ten Mazurek bardzo piękny. Temat nacechowany jest żałobnym smętkiem, zaś główny temat w H-dur zachwyca swą szeroką, płynną melodją.

Ogromnie lubię Op. 41 Mazurka Cis-moll. Egzotyczny jest jego koloryt, przekonywujący rytm, brzmienie pełne przeżytego smutku, a mimo wszystko duch utworu nie jest złamany. Temat, brzmiący wciąż w średnich tonach basu, a na końcu w pełnych harmonjach w unisonie, sprawia efekt niespodziewany. Oktawy rysują jego kontury aż do samego końca. Jest to apoteoza rytmiki. Nr. 2-giemu w E-moll brak już też stanowczości. Niecks przekonany jest, że Mazurek ten powstał w Palmie, gdzie złe zdrowie Chopina byłoby uzasadnieniem przygnębionego charakteru utworu, który istotnie jest bardzo smutny i wzrusza aż do łez. O tem op. 41 pisał on z Nohant do Fontany: — Czy wie pan, że skomponowałem cztery nowe Mazurki, jeden w Palmie, w E-moll, trzy tutaj w H-dur, As-dur i Cis-moll. Podobają mi się, jak zresztą zwykle najmłodsze dzieci podobają się rodzicom. — Nr. 3, to jędrny, dźwięczny taniec. W nr. 4 w As wydawcy różnią się w swych poglądach na tekst. Op. ten przeznaczony jest dla sali koncertowej i stoi w miłym związku z najlepszemi walcami Chopina; jest on bardzo efektowny i ozdobny, ale słaby w uczuciu.

Op. 50 G-dur, pierwszy z kolei Mazurek, jest zdrowy i żywy. Przeważa w nim dobry humor. Kullak sądzi, że w niektórych wydaniach Mazurek kończy się „pianissimem", nie zgadzałoby się to jednak z jego charakterem. Nr. 2 w As jest zachwycający, a brzmi jak najdoskonalszy wzór Mazurka arystokratycznego. W drugim Mazurku Gis-moll De Lenz dopatruje się wpływów Bacha: — Zaczyna się tak jakby był napisany na organy a kończy się salonowo; przynosi cześć kompozytorowi i wykazuje znacznie staranniejsze wykończenie, niż inne Mazurki. Chopin bardzo się ucieszył, kiedy mu powiedziałem, że w konstrukcji tego Mazurka przejście od E- do F-dur brzmi tak samo, jak w arji Agaty w „Wolnym Strzelcu". Mazurek ten jest skomponowany zwięźlej i subtelniej od drugich. Być może, że nie działa tak bezpośrednio, ale cóż zrobić! Chopin musiał się rozwijać, a jego Mazurki miały za zadanie wykazać właśnie postępy w jego duchowem i intelektualnem dojrzewaniu, choćby obrana przez niego forma była, nie wiedzieć jak subtelna i ściśle określona.

Op. 56. w H-dur jest artystycznie oszlifowany od samego początku. „Ritornello" w Es zawiera ozdobną ornamentykę ale mimo niewątpliwej zręczności kontrapunktowej czuje się niedostatek równowagi uczucia. Utwór jest w stylu wirtuozowskim, ale nie ma tej serdeczności co inne. Karasowski przytacza Nr. 2 w C. jako przykład. — Wyglądało to, jak gdyby kompozytor szukał sposobności oszołomienia się, po którem tem głębiej zapada we wrodzoną melancholję. W pierwszych taktach w C słyszy się chłopa, ale część A-moll i takty następujące gaszą błyski dobroduszności. W części powtarzającej się widzimy wielką swobodę teoretyczną; Chopin po mistrzowsku opanował tu swą formę. Trzeci Mazurek mimo swej względnej długości, nie sprawia

wrażenia skończonego dzieła. Z wyjątkiem krótkiej przerwy w H-dur wygląda, jakby był skomponowany wyłącznie głową: ani serce ani nawet nogi nie biorą w nim udziału.

Mazurek Cis-moll op. 41 jest w swej stanowczości dość podobny do Mazurka A-moll op. 59. Tajemnicą poetycką jest fakt, że się Chopin nigdy nie powtarza. Subtelny zwrot kieruje nas z gościńca w dziwną dolinę, w której rosną bajeczne, tajemnicze, wonne kwiaty. Ten Mazurek, jak i następujący, ma dalekie podobieństwo do innych, ale jest tu nowy punkt wyjścia, świeża harmonja, nagle tryskająca melodja i nieoczekiwane zakończenie. Hadow np. myśli, że Mazurek w As w tym zeszycie jest najpiękniejszy ze wszystkich. Znajduje w nim bardzo zręcznie użyte powtórzenie jednej jedynej frazy w najrozmaitszych kształtach. Dla mnie jest ten taniec rozszerzeniem, wykonaniem przepięknego utworu w tej samej tonacji op. 50, Nr. 2. Seksty podwójne i skomplikowana frazeologja nie nadaje następnemu Mazurkowi bynajmniej większej doniosłości od pierwszego, nie można jednak zaprzeczyć, że i pierwszy jest utworem szlachetnym. Zato następny Mazurek Fis-moll przykuwa do siebie naszą uwagę, mimo że brzmi trochę staromodnie i nie jest zupełnie wykończony pod względem technicznym. Brak mu wprawdzie „beautés sauvages", jak mówi Niecks, zato jednak jest większy w koncepcji i wykonaniu niż op. 6 Fis-moll. Nieunikniona triola zjawia się w trzecim takcie i pozostaje już zwycięską do końca. Całość ma ogromnie wiele wdzięku, wystarczy okiem rzucić bodaj na zakończenie części w Fis-dur. Kończy się ono w dur, triola znika jak cień, następuje zwrot po Des i trwa już do samego końca. Chopin staje tu u szczytu swej pomysłowości. Tempo i tonacja, nigdy nie poddające się dobrowolnie człowiekowi,

są jego niewolnikami. Patos, subtelność, śmiałość, pełna umiaru melancholja i artyzm w eufonicznem wyrażeniu tych wszystkich uczuć, a prócz tego wiele innych rzeczy, niemożliwych do zdefinjowania, robią z tego Mazurka mistrzowskie arcydzieło.

Niecks ma wrażenie, jak gdyby Chopin w ostatnich trzech Mazurkach op. 63 wracał do młodzieńczej świeżości i poezji. — Tryskają wprost zajmującemi tematami — pisze — a rozpatrywane ze stanowiska muzyka, wykazują mnóstwo rzeczy nowych, dziwnych, pięknych i ciekawych: ostre dyssonanse, chromatyczne opóźnienia, pauzy i domyślniki, bardzo rozmaicie używane akcenty, progresje w czystych kwintach — upiór wszystkich pedagogów — nagłe zwroty i nieoczekiwane skoki, tak nieobliczalne, do tego stopnia tak wychodzące poza ramy logiki, że trudno iść za myślą kompozytora. Ale wszystko to jest tylko środkiem, prowadzącym do celu, wyrazem indywidualności i jej najwewnętrzniejszych doświadczeń. Nastrój niektórych tych drobiazgów — drobiazgów tylko pod względów objętości — jest istotnie zdumiewający. — Są to słowa dzielnego człowieka, nie pedanta.

Pierwszy numer op. 63 jest pełen radości życia. W H-dur dzwoni licznemi figuracjami a jego życie rytmiczne wybija się na pierwszy plan z otoczenia. Następny Mazurek w F-moll brzmi znacznie elegijniej, jest krótki i nieważki, ani treścią, ani wykonaniem. Trzeci, Cis-moll, zachwyca swą pięknością i jest niewątpliwie „pendant" do Walca Cis-moll. Sądzę, że nikt nie potrafi się oprzeć błagalnemu, pełnemu wyrazu głosowi tego Mazurka. Pod względem technicznym niepozorny, wzruszył jednakże tak głęboko L. Ehlerta, że krytyk ten pisze: — Ani jeden uczony, osiwiały w tej trudnej sztuce, nie potrafiłby lepiej napisać tego Kanonu w oktawie.

Ogłoszone po śmierci kompozytora w 1855 roku cztery Mazurki, tworzące op. 67, zostały skomponowane w różnych czasach. Pierwszy w G, wypadałby według Klindwortha na rok 1849. Niecks podaje znacznie wcześniejszą datę, mianowicie r. 1835, co uważam za słuszne, bo utwór ten brzmi jak pierwsze próby Chopina. Jest wesoły i trochę powierzchowny. Bardzo piękny jest, powszechnie zresztą znany, następny Mazurek G-moll; Niecks jako datę jego urodzenia podaje rok 1849, Klindworth przyjmuje rok 1835. I tu Niecks ma słuszność, możliwe jednak jest, że Klindworth pobałamucił daty. Nr. 3 w C został skomponowany 1835 r., na tym punkcie zgadzają się i wydawcy i biograf. Jest to z pewnością utwór młodzieńczy, nie nadzwyczaj wielkiej wartości, ale taneczny. Dojrzalszy, lecz nie nadzwyczajny jest Nr. A-moll, skomponowany w r. 1846.

Op. 68, drugi zeszyt Fontany, napisany został w r. 1830. Pierwszy Mazurek w C jest pospolity, znacznie lepszy, lżejszy i zbudowany artystycznie jest Mazurek A-moll, skomponowany 1827 r. Trzeci F-dur, 1830 r., słaby i trywialny, a czwarty F-moll, 1849 r. zajmujący, ponieważ Juljan Fontana uważa go za ostatnią kompozycję Chopina. Napisał go na krótko przed śmiercią, był jednak za słaby, aby móc go zagrać na fortepianie. Niewątpliwie Mazurek ten jest istotnie chory w tym niezdrowym uporze powtarzania wciąż tych samych fraz, w swej ciasnej harmonji i w dzikiem oderwaniu — w A — od pierwszej figury. Zamyka on posępny i sardoniczny łańcuch; odegrawszy jednak tę pieśń grobową, wolelibyśmy pożegnać Chopina zdrowego a nie chorego. Utwór ten pełen jest smutnych przeczuć. Za słaby i zbyt drżący, aby mógł być w gorączce, staje Chopin przed nami jako przedwcześnie złamany, wyczerpany, młody jeszcze człowiek. Jest tam parę akcentów wymuszonej

wesołości, ale giną one w mgle zniszczenia — zniszczenia jednego z najwrażliwszych duchów, jakie stworzyła przyroda. Tu możemy bez cienia politowania Liszta lub ironji de Lenza wykrzyknąć: — Pauvre Frédéric!

Klindworth i Kullak różnią się w koncepcji zakończenia tego Mazurka; obie koncepcje są poprawne. Kullak, Klindworth i Mikuli podają w swych wydaniach jeszcze dwa Mazurki w A-moll; żaden z nich nie robi większego wrażenia. Pierwszy, niewiadomo kiedy napisany, poświęcił Chopin „à son ami Emile Gaillard", drugi — jak Niecks podaje — pojawił się pierwszy raz u Schotta w 1842 lub 43-cim roku. Ja osobiście wolę pierwszy Mazurek. Ma on wielkie bogactwo oktaw i kończy się długim trylem. W wydaniu Klindwortha znajduje się jeszcze na końcu zaszytu Mazurek w Fis. Jest tak niepodobny do utworów chopinowskich i tak sztuczny, że pianista Ernest Pauer powątpiewa o jego autentyczności. Po zbadaniu sprawy — Niecks cytuje z londyńskiego „Musical Record" z 1-go lipca 1882 roku — odkrył Pauer, że Mazurek ten jest identyczny z jednym Mazurkiem Karola Mayera. Gotthard, wydawca tego domniemanego Mazurka chopinowskiego, oświadczył, że kupił rękopis od pewnej hrabiny polskiej — była to prawdopodobnie jedna z tych pięćdziesięciu hrabin, w których objęciach Chopin skonał — a dama ta rozstała się z autografem Chopina tylko z powodu skrajnej nędzy. Oczywiście mamy tu do czynienia z oszustwem.

Z czterech najwcześniejszych Mazurków w G-dur i B-dur — 1825 r. — D-dur, skomp. 1829-30 ale przerobiony 1832 r. — i G-dur z 1833 r. jest ostatni najbardziej charakterystyczny. Mazurek w G-dur nie przedstawia żadnej wartości, a Niecks wytknął w nim nawet błąd harmoniczny. Utwór w B rozpoczyna się frazą, przypominającą poniekąd Mazurek A-moll Nr. 45 w wy-

daniu Breitkopfa i Haertla; jest on mimo swej młodzieńczości bardzo ładny. Mazurek C-dur ma szerokość i stanowczość. Przeróbka wyszła Mazurkowi D-dur na dobre. Trio zostało podniesione o jedną oktawę a przechodnie nuty podwójne nadają mu więcej wagi i bogactwa.

— Słowianin śmieje się, płacze, tańczy i zawodzi w tonacji molowej — mówi w swej monografji o Chopinie dr. I. Schucht. — Chopin odsłania tu nie tylko swą narodowość, ale także własną, porywającą a zagadkową indywidualność. W drżącym takcie tego niedojrzałego tańca rozgrywa się tragedja duszy ludzkiej, użyczająca głosu poety bólowi i buntowi umierającej rasy. Mazurki są epigraficzne, faliste, subtelne, tkliwe i szalone, a niektóre z nich promienieją melancholijnym blaskiem jak gdyby świeciły przez alabaster — prawdziwy ognik błędny, prowadzący w grzęzawisko wątpliwości i niepewności. Prowadzi nas przez nie rozczochrany, fantastyczny, ale dobrotliwy duch i zawierzamy mu chętnie w tych ostro zarysowanych, wirujących tańcach.

ROZDZIAŁ CZTERNASTY.

CHOPIN ZWYCIĘZCA.

Scherza Chopina są jego własnym tworem; typ wytworzony przez Beethovena i Mendelssohna, nie miał dla niego żadnego znaczenia. Z całą powagą — czy też w przekornym żarcie — Chopin obrał sobie tu tytuł, który, jeśli się weźmie pod uwagę treść tych kompozycyj, stoi z nimi w sprzeczności. Scherzo Beethovenowskie tryska jędrnym humorem. Mistrz nie kładzie w nich głównej wagi na poezję, pragnie się w nich wygadać, a tylko od czasu do czasu napomyka coś o tajemnicach życia. Elementu demonicznego, zawziętego humoru, drwiącego z samego siebie i nieledwie tytanicznego gniewu Chopina twórca „Eroiki“ nigdy nie uznałby za odpowiedni do tej formy. Polak wzniósł właściwie nowy gmach muzyczny, śmiało nazwał go Scherzo i wlał jak w Balladach w jego elastyczne ramy podniecającą, niezrównaną muzykę.

Chopin rzadko bywa wzniosłym. Jego groty są ogniste, ale nie lecą daleko. Jednakże w niektórych swych utworach wznosi się na wyżyny, na których przebywają bogowie. Niebosiężną wielkość osięga przynajmniej w jednem Scherzo, w jednej Balladzie, w Fantazji F-moll, w pierwszych dwuch częściach Sonaty B-moll, w wielu Etjudach i w jednem Preludjum. Indywidualność, piękność wyrazu i boski dar odkrywania swego wnętrza, to wszystko są właściwości tego artysty, obdarzonego przez bogów. Tu najostrzejszy krytyk

uchyla czoło przed potęgą genjusza. W Scherzach jest Chopin tak samo prorokiem jak poetą. Drży i pieni się z wściekłości a na jego obliczu maluje się tajemniczy szał Sybilli. Widzimy duszę, miotaną niezgłębioną męką i zapominamy o skargach, ponieważ z nich zrodziła się taka muzyka. Te jego cztery Scherza, to psychiczne pamiętniki, wyznania, zeznania, wylane na papier, ponieważ nigdy nie pojawiły się na ustach. Z tych tylko czterech utworów moglibyśmy odtworzyć prawdziwego, wewnętrznego Chopina, którego konwencjonalny wygląd zewnętrzny nie mógł dostatecznie wykazać światu tragicznych celów jego muzyki.

Wspaniałym modelem jest piewsze Scherzo. Mamy tu kilka taktów początkowych — bramę, jakby powiedział Niecks, — główny temat, trio, przeprowadzenie, zręczny powrót do początkowego tematu i artystyczną „Kodę". Budowa ta pod względem architektonicznym nie jest całkiem bez zarzutu, więcej nadająca się do traktowania bizantyjskiego niż dla stylu surowej linji greckiej. Mimo to umiał jej Chopin nadać klasyczną siłę, godność i majestat. Wewnętrzna struktura jest romantyczna i nowoczesna, bardzo osobista, ale fasada ma świecące minarety i dziwne kształty Wschodu. Scherzo H-moll uderza w strunę bólu i rewolty, a mimo to bardzo złożona i skomplikowana figuracja nie chwieje się. Owiane orkanem mury stoją silnie: Ehlert myśli, że Scherzo to podobne jest do huraganu. Jest ono burzliwe, a jego gwałtowny rozpęd i wielka emfaza nigdy nie pozwalają pianiście bardzo się z niem spoufalić. Pierwsze strony przepełnione są gniewnemi dźwiękami, zaciśniętemi pięściami, załamywaniem rąk i uderzającemi w niebo okrzykami, które chciałyby ognie i płomień zerwać z widnokręgu. Jedno stopniowanie wzmaga się aż do wybuchu gwałtownego gniewu, a wówczas przy-

chodzi liryczne intermezzo w H. Tu śpiewa miłość swą pieśń słodką jak miód. Szeroko rozgałęziona figura melodji ma wprost porywającą tkliwość. Ale wobec potęg piekielnych pokój długo ostać się nie może i piekielnie działa też dzika gonitwa „Finale". Po jaskrawych dysonansach zrywa się nad głębiami tego zrozpaczonego Styksu chromatyczny krzyk potępionych.

Jaki program mógł tu mieć Chopin, możemy sobie tylko wyobrażać. Być może, że naszkicował tę kompozycję w momencie ogromnego podniecenia, kiedy koci pazur zadrasnął jego duszę, kiedy np. zirytowała go w Nohant kłótnia z panią George Sand o to, czyją własnością jest ekwipaż zaprzężony w kozy.

Najlepsze jest wydanie Klindwortha. Kullak idzie za jego przykładem i w części H-dur używa nut podwójnych. Podaje Ais w basie, w szóstym takcie przed powrotem pierwszego motywu. Klindworth i inni wydawcy mają A, które nie może być tak efektowne. Byłoby lepiej, gdyby grać to Scherzo bez powtarzania. Bardzo charakterystyczne są chromatyczne, poplątane oktawy na końcu.

Czasami — a zdaje mi się, że to zależy od nastroju — znajduję w Scherzu H-moll dużo rzeczy odpychających. Nie ma ono uczciwej fizjognomji drugiego Scherza op. 31 w B-moll. Ehlert myśli, że ta kompozycja powstała w chwili szczęścia, choć z drugiej strony De Lenz opowiada, iż Chopin charakteryzując początek, mówił: — To powinno być, jak trupiarnia. Zuchwałe wyzwanie, jakie słyszymy na początku, niczem nie przypomina pogardy i drastycznego szyderstwa, jakiem tchnie utwór poprzedni. Czujemy, że grozi tu jakaś tragedja, że po prologu nastąpi katastrofa. Mimo to nie boimy się przestrogi z tym utajonym w niej gromem. Rozwija się melodja o niezmiernie ujmującej sło-

dyczy. Brzmi bardzo szlachetnie i zachowuje jak najszlachetniejsze formy. Nie zwalniając kroku znika i zapada się w ziemię. Znowu powtarza się ta sama historja i tak bez pauzy stajemy wreszcie przed zachwycającą oazą w A-dur.

Na tem Trio wyciśnięte jest piętno genjuszu. Czy może być coś cudowniejszego od tego epizodu Cis-moll, przechodzącego w E-dur i tak oszałamiająco podniecającego na końcu? Uwagi godną jest fantazja w rozmaitości kolorytu dźwiękowego, lecz najznamienniejszą cechą tego utworu jest swoboda rytmu i prawdziwa, rzeczywista siła. „Koda" porywa nas. Dla Schumanna ma to Scherzo byronowską subtelność i śmiałość. Karasowski mówi o Szekspirowskim humorze i w rzeczy samej jest to dzieło sztuki głęboko ludzkie i pełne wdzięku. Krąży w niem gorętsza i bardziej czerwona krew niż w trzech innych „Scherzach" i podobnie jak Ballada w As bardzo jest lubiane przez publiczność. Jest też nie trudne do zrozumienia.

Op. 39, trzecie Scherzo w Cis-moll, zostało skomponowane a może wykończone na Majorce i jest jednym z najbardziej dramatycznych utworów tego rodzaju. Wyznaję, że dla mnie te gładkie frazy wcale nie brzmią małostkowo, przeciwnie, zdaje mi się, że z Scherza taktów tryskają raczej gorączkowo lśniące błyski ironji, coś w rodzaju zagadkowej, ukrywanej pogardy. Hadow stwierdza, że dzieło to posiada ostry kontur i wielką równowagę, dodaje też, że Chopin rozwija tu całe części z jednego jedynego motywu, który powtarza w podobnych formach, albo też z dwuch fraz, zmieniających się wzajemnie, — metoda prastara w polskich pieśniach ludowych — a dalej mówi Hadow, że „Beethoven przez ten paralelizm swej frazeologji nie osiągnął jasności swego stylu, zaznacza jednak, iż metody Chopina wychodzą z jasności i precyzji i mogą być uważane za charakterystyczne cechy stylu narodowego. — Jest to na wskroś subjektywna charakterystyka.

Męski ton rozlega się w potężnie rozbrzmiewających oktawach wstępu. Tu niema niezdecydowania, niema chorych poglądów na życie, tu jest jędrny, mocny akcent, w którym tylko czasami odzywa się pełen spleenu gniew. Chorał „Trio" jest świetnie zarysowany i wykonany, choć w jego pobożności widzimy może trochę liturgicznego sztafażu. Kontrasty są bardzo artystyczne — dźwięczne harmonje zmieniają łamane akordy, które brzmią przepysznie. Przychodzi frenetyczny ruch „Kody", a zakończenie jest w Dur, koniec niespodziewany po wszystkiem, cośmy słyszeli. Scherzo Cis-moll nigdy nie stanie się zbyt popularnem; mimo swych akcentowanych szorstkości i podnieconych momentów jest wielkiem dziełem sztuki. Nie mając tej wewnętrznej swobody, jaką odznacza się Scherzo poprzednie, jest jednakże bardziej opanowane niż Scherzo H-moll.

Czwarte Scherzo, op. 54, jest E-moll. Dla całego szeregu pełnych artyzmu cieniowań kolorystycznych, tworzących bardzo zręczne stopniowanie, pozbawione jednakże głębi nastrojów i bogatej rozmaitości utworów poprzednich, kompozycja ta prędzej niż tamte zasługuje na nazwę Scherza. Świeci w niem dźwięczna lekkość, a przez jego takty prześwieca słońce. Schumanna djagnoza Scherz Chopina brzmi: — „Należy się pytać, w jakich szatach ma występować powaga, skoro nawet żart przystraja się w ciemne welony." — W dziele tem słyszy się intellektualną wytworność i zdrowy humor. Niecks uważa je za zbyt fragmentaryczne. Po pełnym skargi gniewie poprzednich „Scherz" powiewne jak lot elfów tony tego „Scherza" brzmią dla mnie zachwycająco. Jest w niem również duch negacji, ale niema

arogancji. Temat Cis-moll cechuje pełna liryzmu piękność, szczególnie świetne są gamy „Kody". Zwolennicy klasycyzmu jak i chopiniści potępiają ten utwór najzupełniej. W świecie fortepianowym żyją jeszcze teorje agnostyczne.

Rubinstein miał najwięcej podziwu dla dwuch pierwszych „Scherz". Skrytykowano utwór H-moll za to, że ma zbyt wiele z charakteru Etjudy. Mimo swych wszystkich błędów obie te kompozycje są w literaturze fortepianowej bez konkurencji. Wyszły w następującym porządku: op. 20, luty 1835 r. poświęcone M. T. Albrechtowi; op. 31, grudzień 1837, dedyk. hrabinie Fuerstenstein; op. 39, październik 1840, dedyk. Adolfowi Gutmanowi; op. 54, grudzień 1843, dedyk. pannie de Caraman. De Lenz opowiada, że Chopin Scherzo Cis-moll poświęcił swemu uczniowi Gutmanowi dlatego, że ten olbrzym swemi ogromnemi pięściami boksera „mógł dziurę wybić w stole", kiedy brał w szóstym takcie pewien akord w lewej ręce; dodaje przytem naiwnie: — O tym Gutmanie nic więcej nie słyszano — Chopin go odkrył. — Jak wiadomo, Chopin umarł na rękach tego Gutmana, i wbrew De Lenzowi słyszano o nim aż do śmierci mistrza jako o jego najulubieńszym uczniu.

A teraz stajemy przed najwspanialszem — och, banalne i tyle razy nadużyte słowo! — dziełem Chopina, przed Fantazją F-moll, op. 49. Robert Schumann pisze: — Ciaśniejszy zakres interesów tej gleby, z której Chopin wyrósł, musiał zostać poświęcony elementowi wszechświatowemu — poczem wykłada, że ostatnie dzieła Chopina „tracą coś ze swej szczególnie sarmackiej fizjognomji" i nabierają wyrazu skłaniającego się powoli ku ogólnym ideałom, jak to znajdujemy u Greków, tak że wkońcu witamy się znowu w Mozarcie. — Mało z pogodnego skupienia Mozarta jest w Fantazji F-moll, zato

piękność jej formy, nie zamącona nadmiarem osobistej lub patrjotycznej gwałtowności i jej melodje wykazują mimo pewnego melancholijnego niepokoju nieoczekiwaną szlachetność i dramatyczną wielkość.

Pomijając Sonaty Beethovena, które zresztą nie zrodziły się wprost z fortepianu, nie waham się oświadczyć, iż ta Fantazja jest jednym z najwspanialszych utworów fortepianowych. Nigdy należycie nie umieli jej ocenić ani pianiści, ani krytycy, ani publiczność, zrozumiano ją dopiero po półwiekowem zaniedbaniu. Wydana w listopadzie 1843 r. została bezwarunkowo skomponowana w Nohant, jak o tem świadczy list kompozytora. Dzieło poświęcone jest księżniczce C. de Souzzo. Jakiż nieskończony szereg hrabin i księżniczek spotykamy u tego Chopina! Niecks, który w pierwszej chwili nie poznał się na wartości tej pracy, nazywa zasadniczą jej ideję tytanem wzruszenia. Fantazja jest tytaniczna — „torso" w rodzaju Fausta jest istotnie Faustem Chopina. Marsz żałobny, zawierający dużo niebezpiecznych dysonansów, wprowadza nas uroczyście po schodach triolowych figur, aby nas wtrącić potem w najgłębsze otchłanie fortepianu. Pierwszy temat posiada prawie tę samą etyczną potęgę i namiętność, co Beethovena Sonata F-moll. Na takich fundamentach Beethoven wzniósłby katedrę, ale Chopin, zawsze rozrzutnie szafujący melodją, wpada niewstrzymanie w epizod w As, w tę bohaterską pieśń miłosną, błędnie oznaczoną jako „dolce" i graną zwykle z kobiecą gładkością salonową. Trzy razy w przedziwnej sali lśniącej zwierciadłami rozbrzmiewa ten śpiew, ale nigdy nie powinien brzmieć pieszczotliwie i słodko. Wymaga on śpiżowych palców Tausiga. A potem znowu zrywają się triole w wielkiej, wstrząsającej pieśni, zaczynającej się w E-moll, a oktawy lecą w wprost przeciwnych kierunkach, jak gdyby ziemię chciały rozłu-

pać. Po strasznych, akordowych wykrzykach słychać szybki odwrót ogromnych wojsk; znowu zaczyna się rosnący grzmot toczących się triol, które wzlatują na niebosiężne wyżyny i odzywa się pierwszy temat w C-moll. Modulacja przechodzi w Ges i wpada znowu w niezgłębione otchłanie. O jakąż to wielką a zrozpaczoną sprawę toczy się tu ten bój? Kiedy tonacja H uświetnia pokój, to jest to właśnie nagroda, o jaką walczyły wojska. Czy za temi uroczystemi, zagadkowemi taktami kryje się zaczarowana królewna? Rozkoszne zadowolenie panuje przez chwilę. A potem, kiedy hałaśliwe oktawy w Ges ściągnęły z niebios pierwszy temat w głębokości morza, znów rozpoczynają walkę wojownicze szczepy triol. Następuje drugi wybuch w Des, pieśń C-moll jeszcze raz powtarza się w F-moll, jeszcze raz powtarza się cud. Prorocze oktawy wstrząsają fundamentami pałacu, przeciągają koło niego wojownicy, a kiedy już zniknęli, słychać jeszcze ich miarowy krok, zaś triole przesłaniają ten odwrót chromatycznemi zasłonami. W tej fantastycznej baśni pojawia się naraz Adagio, zasłona chce spaść, cichy, słodki głos śpiewa krótką, porywającą za serce kadencję, a kiedy przepłynęły olbrzymie fale dźwiękowe „Arpeggiów“ w As, uderzają dwa gigantyczne akordy — i Ballada miłości i wojny skończyła się. Kto zwyciężył? Czy dama z zielonemi oczami i księżycową twarzą została uratowana? A może to wszystko jest tylko senną Fugą de Quincey'a, przełożoną na fortepian — dźwięczną, straszną wizją? Jak u de Quincey'a dzieło suggieruje nam kraj, pełen duchów i trwogi, która czasem pada na nas we śnie a sprawia, iż duch nasz odczuwa wrażenie niezmierzonych przestrzeni.

Małą wartość ma krytyka subjektywna. Włodzimierzowi Pachmannowi opowiadał Liszt program, po-

dany mu swego czasu przez Chopina. Pewnego smutnego, szarego wieczoru siedział pianista przy fortepianie znużony i bardzo przygnębiony. Naraz usłyszał pukanie do drzwi, to upiorne pukanie, o którem mówi Poë i które Chopin natychmiast uchwycił na fortepianie, ponieważ jego centra słuchowe były w tej chwili niezmiernie wrażliwe. Pukanie to odtwarzają pierwsze dwa takty Fantazji, podobnie jak trzeci i czwarty wyrażają w muzyce „Entrez, entrez“ Chopina. Powtarza się to tak długo, aż wreszcie drzwi otwierają się i wchodzą: George Sand, Liszt, pani Pleyel-Mock i inni. Wchodzą do taktu uroczystego marsza i okrążają Chopina, który po żywych triolach rozpoczyna swą skargę w tajemniczej pieśni w F-moll. Ale pani Sand, z którą się pokłócił, pada na kolana i prosi go o przebaczenie. Natychmiast przechodzi „cantus“ w błagalną część w As — to zburzyłoby moją teorję odnośnie do interpretacji tej części — i od C-moll strumień staje się coraz burzliwszy, aż wreszcie stopniowanie dochodzi do szczytu i natręci znikają szybko przy dźwiękach drugiego marsza. Pozostała część dzieła, za wyjątkiem „Lento sostenuto“ w H, w którem Chopina wzburzona dusza znajduje chwilę wytchnienia, jest właściwie powtórzeniem i rozwinięciem. Nie jest to idealna koncepcja, ale w każdym razie decydująca, ponieważ Lisztowi dał ją sam Chopin. Pocieszam się tem, że ten pogląd jest poniekąd powszechny, ponieważ skutkiem częstego powtarzania, może być, historja wchłonęła też w siebie kilka osobistych kadencyj obu historyków. W każdym razie ja trzymam się swej własnej wersji. Dla wielu znaczy Fantazja F-moll bardzo dużo. Nigdy przed tem tak artystycznie i tak z całą świadomością nie wziął Chopin nuty tak wysokiej i namiętnej i brzmiącej niewypowiedzianą eufonją. Jest to wielki obraz, a mimo, że nie znajdujemy w nim tak buj-

nych okresów, jak w Scherzu B-moll, frazeologja jest tu dostatecznie szeroka i nie potrzebuje przystrajania skrawkami tematów. Natężenie trwa do ostatniego taktu. To transcendentalne dzieło stoi najbliżej Beethovena przez swą jednolitość, prostotę formy i śmiałe oszczędzanie materjału tematycznego.

Mało artystów ośmieliło się do tego stopnia obnażyć swe serce, a mimo to Chopin nie jest tu „intime“ jak w Mazurkach; ale jego puls bije w tej kompozycji z niezmniejszoną siłą. Z punktu widzenia „sztuki dla sztuki“ jest ona może mniej doskonała, jednakże zysk przynosi ludzka strona ostatniego Scherza. Zbliżając się do śmierci Chopin w coraz wyraźniejszej i szerszej wizji odkrywał bicie serca wszechświata. Mistrz swych środków, choć nie swej ziemskiej powłoki, namiętnie dążył do ucieleśnienia swych snów i przekucia ich w wieczyste dźwięki. Nie zawsze mu się to udawało, ale jego zwycięstwa stanowią cenny skarb ludzkości. Nie możemy pomyśleć, aby kiedykolwiek echo pieśni jego mogło przebrzmieć. Może się stać staromodnym, ale zawsze lśnić będzie w blaskach wiecznego piękna.

KONIEC.

LITERATURA

Frédéric Chopin as a Man and Musician by Frederick Niecks. London, Novello, Ewer & Co.

Frédéric Chopin by Franc Liszt. London, W. Reeves.

Life and Letters of Frédéric Chopin, by Moritz Karasowski, translated from the Russian by Emily Hill. London, W. Reeves.

Chopin and other Musical Essays, by Henry T. Finck. New York, Charles Scribner's Sons.

The Works of Frédéric Chopin, and their Proper Interpretation, by Jan Kleczyński, translated by A. Whittingham. London W. Reeves.

Fr. Chopin. Gesammelte Briefe. Deutsch herausgegebenen von B. Scharlitt, 1911, Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Chopin's Greater Works, by Jan Kleczyński, translated with additions by Natalie Janotha. New York, Charles Scribner's Sons.

Frédéric François Chopin by Charles Willeby. London, Sampoon Low, Marton & Co.

Frédéric Chopin by Joseph Bennet. Novello, Ewer & Co.

F. Chopin, la Tradicion de su Musica, por Eduardo Gabriel, City of Mexico 1894.

Frédéric Chopin, sa Vie et ses Oeuvres, par Madame A. Audley. Paris, E. Plon & Cie.

F. Chopin, Essai de Critique musicale, par H. Barbedette.

Friedrich Chopin und seine Werke, von Dr. J. Schucht. Leipzig, C. F. Kahnt.

Friedrich Chopins Leben und Werke, von A. Niggli Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Chopin, by Francis Hueffer, in Musical Studies. Edinburgh. A. & C. Black.

Frédéric Chopin by W. H. Hadow, in Studies in Modern Music. New York, Macmillan & Co.

Frédéric Chopin by Louis Ehlert, in From the Tone World, translated by Helen D. Tredbar. New York.

Frédéric Chopin von Louis Ehlert. (Aus der Tonwelt).

Chopin, by W. de Lenz, from the Great Piano Virtuosos of our Time, translated by Madeleine R. Baker. New York, G. Schirmer.

Chopin, in Robert Schumanns Music and Musicians, translated by Fanny Raymond Ritter. New York, Schuberth & Co.

Musik und Musiker von Robert Schumann.

Chopin, in Anton Rubinsteins Conversation on Music, translated by Mrs. John P. Morgan. Steinway Hall: Charler F. Tredbar, publisher.

Les Musiciens Polonais, par Albert Sowiński. Paris, Le Clerc.

Le trois Romans de Frédéric Chopin par le Comte Wodziński. Paris, Calmann Lévy.

George Sand, by Henry James, in French Poets and Novelists. New York, Macmillan & Co.

G. Sand, par Stefane-Pol, aus Trois Grandes Figures, Vorwort von Armand Silvestre Paris, Ernest Flammarion.

George Sand, sa Vie et ses Oeuvres, par Wladimir Karénine. Paris, Ollendorf.

Deux Elèves de Chopin par Adolphe Brisson.

The Beautiful in Music, by Dr. Eduard Hanslick. Translated by Gustave Cohen. Novello, Ewer & Co., London and New York.

Analytische Notizen von Theodor Kullak. Edition Schlesinger.

Reisebilder von Heinrich Heine.

Chopins Works, by Rutland Boughton, in London Musical Standard.

Chopin by Stanislas Count Tarnowski. Translated from the Polish by Natalie Janotha 1899.

The School of Giorgione. An Essay by Walter Pater.

Chopin and the Sick Men, by John F. Runciman, in London Saturday Review, September 9, 1899.

Frédérick Chopin, by Edward Dannreuther from Famous Composers and their Works. Boston, J. B. Millet Company.

Primitive Musik von Richard Wallaschek.

Zur Psychologie des Individuums, Chopin und Nietzsche, von Stanislaus Przybyszewski. Berlin, W. Fontane & Cie, 1892.

Pianistes Célèbres par François Marmontel.

Frederyka Chopina, in Echo Musicale (Echo Muzyczne) Warschau, 15 Oktober 1899.

Oeuvres Poétiques Complètes de Adam Mickiewicz, Traduction du Polonais par Christien Ostrowski. Paris, Firmin Didot Frères, Fils et Cie., 1859.

Die Welt als Wille und Vorstellnng von Arthur Schopenhauer.

Der Fall Richard Wagner von Friedrich Nietzsche.

With the Immortals, by Marion Grawford. Über Chopin.

Vorwort zu Isidor Philipps. Exercises Quotidiens, tirés des Oeuvres de Chopin, von Georges Mathias. Paris, S. Hamelle.

Chopin. Ein Gedenkblatt von August Spanuth. New Yorker Staatszeitung, 15 Oktober 1899.

The Pianoforte Sonata, by J. B. Shedlock. London, Methuen & Co.

A. History of Pianoforte Playing and Pianoforte Literature, by C. F. Weitzmann, translated by Dr. Th. Baker. New York, G. Schirmer.

Der letzte Virtuose von C. F. Weitzmann. Leipzig, Kahnt.

Chopin and some Others in London Musical News, October 14, 1899.

Chopin in A. History ot the Pianoforte and Pianoforte Players by Oscar Bie. New York, E. B. Dulton & Co.

Chopin in Rubinsteins: Die Meister des Klaviers. New York Schuberth.

Chopin von Dr. Leopold Schmidt. Berliner Tageblatt.

Chopin Inzgada por Schumann, Gaceta Musical, City of Mexico.

The Chopin Rubato and so-called Chopin Fingering, by John Kautz, in The Musical Record, Boston 1898.

Franz Liszt von Lina Raimann. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Vorwort zur Mikuliausgabe von Stefan Mikuli.

The Aesthetics of Pianoforte Playing, by Adolf Kullak. New York, G. Schirmer.

Chopin und die Frauen von Eugen Isolani. Berliner Courier 17. Oktober 1899.

Chopin, by W. J. Henderson in the New York Times, October 29. 1899.

A Note on Chopin by L. A. Corbeille, and Chopin, an Irresponsibility, by „Israfel“ in „The Domo“, October 1899. London Unicorn Press.

Chopin and the Romantics by John F. Runciman in the Saturday Review (London) 10 Februar 1900.

Chopiniana to the February, 1900 issue of the London Monthly Musical Record, including some new letters of Chopin's.

La Melodie de Chopin (d'après des documents inédits), par le Docteur Cabanés. Chronique médicale, Paris 1899, IV, No. 21. 673 – 685.

Erinnerungen in Briefen und Tagebüchern von Moscheles, Hiller, Mendelssohn, Berlioz, Henselt, Schumann, Rubinstein, Mathias, Léguvé, Tarnowski, Grenier und anderen.

Chopin napisał Henryk Opieński z 74 ilustracjami. Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie. Warszawa E. Wende i Spółka.

Nakładcy Altenbergowi dziękuje autor specjalnie za dostarczenie illustracyj. Oprócz tego gorące podziękowanie składa autor za łaskawą pomoc i przyjacielskie rady pp. Rafaelowi Joseffy, Edwinowi W. Morse, Włodzimierzowi Pachmannowi, I. J. Paderewskiemu, Maurycemu Rosenthalowi, Edwardowi E. Zieglerowi i Jarosławowi Zielińskiemu.

I N D E K S.

Abbeg-warjacje (Schuman): 240.
Ascherberg & Co.: 210.
d'Agoult, hrabina: 37, 38, 41, 137, 270.
Alfieri, markiz: 52.
Allegro de Concert A, op. 46: 243.
Amiel: 9.
Apponyi, hrabina: 204.
Apthorp, W. F.: 85, 92.
Areński: 83.
Argyll, księżna: 59.
Arnold, Mathew: 36, 45.
Auber: 20, 23.
Aufschwung (Schuman): 183.
Augener i Sp.: 114, 217.
Au revoir: 261.
Bach, Jan Seb.: 46, 71. 76, 100, 102, 163, 174, 175, 177, 187, 226, 239, 261, 267, 281.
Badinage: 165.
Baillot: 29, 30.
Bałakirew Milia: 210.
Ballada w As-dur op. 47: 220 - 222, 259, 270, 290.
Ballada w F-dur: 218—220.
Ballada w F-moll: 222—227, 269, 270.
Ballada G-moll op. 23: 81, 156, 215, 216, 218.
Ballady: 73, 81, 101, 102, 115, 214, 230, 250, 287.
Balzac, Honorjusz: 7, 8, 9, 28, 37, 38, 41, 42, 44, 49, 250, 264.
Bardette, Henri: 233.
Barkarolla op. 60: 74, 82, 198, 212, 213, 252.
Barret-Browning, Elżbieta: 36.
Barrias, Feliks: 78.
Baudelaire: 27, 248, 271.
Beauvau-Craon, Książę: 79.
Beethoven, Ludwik van: 4, 46, 72, 89, 96, 102, 105, 107, 118, 125, 157, 159, 163, 167, 168, 179, 186, 191, 204, 216, 226, 228, 229, 232, 238, 239, 241, 249, 261, 267, 268, 287, 290, 293, 296.
Belgiojoso, Księżniczka de: 247.
Belleville, panna de: 18.
Bellini: 35, 190.
Benedict, Sir Juljusz: 55
Bennet Józef: 55
Bennett, Arnold: 247.
Berceuse op. 57: 82, 198, 211, 213.
Beriot: 245.
Berlioz, Hektor: 26, 27, 55, 69, 85, 266.
Bertha, M. A.: 85.
Biała Dama: 12.
Bie, Oskar: 90.
Bielawski, proboszcz: 3.
Billing, pani de: 205.
Blahetka, Leopoldyna: 14.
Blahetkowie 21.
Blantyre, Lady: 59.
Blim, Robert: 67.
Bocage: 7, 41.
Bolero op. 19: 81 82, 244.

Bonaparte (patrz Napoleon).
Bote & Bock: 114.
Bourges, Michał de: 41.
Bovy: 78.
Brahms, Jan: 83, 99, 141, 165, 167, 179, 186, 191, 228, 241, 246.
Brand: 18.
Branicka, baronowa: 196.
Breitkopf & Haertel: 114, 115, 175, 180, 260, 286.
Brisson, Adolf: 32.
Broadwood, James: 36.
Brodziński: 265.
Browne, Tomasz: 90.
Buelow: 74, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 144, 145, 147, 148, 149, 151, 152, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 165.
Buelow-Wagner, Cosima: 37
Buloz: 39.
Burmeister: 237, 240.
Burns: 277.
Byron: 37, 108, 120.
Cabanès, Dr.: 39.
Caberly, panna C.: 271.
Calmette: 40.
Capriccio w H-moll (Mendelssohn): 147.
Caraman, panna de: 292.
Carley: 90.
Catalani Mme: 2.
Chanson d'Automne (Verlaine): 213.
Chateaubriand: 27, 264.
Chinoise (Czajkowski): 278.
Chivers, Holley: 239.
Chopin, Emilja: 7, 8, 54.
Chopin, Ludwika: 61.
Chopin, Mikołaj: 5.
Chopinetto: 29.
Chopin, Mikołaj: 4.
Clementi: 71, 116, 152, 198, 199.
Clésinger: 2, 48, 52, 78.
Co lubi: 246.
Colet, Luiza: 38, 40.
Conunethant, Oskar: 51.
Concert sans Orchestre (Schuman): 243.
Cornelius, Piotr: 117.
Corot: 130.
Cousin, Wiktor: 27.
Cramer: 29.
Cyrulik Sewilski: 246.
Cuvier: 247.
Czajkowski: 106, 191, 246, 264, 276, 278.
Czartoryska, księżna Marcelina: 56, 71, 240, 247, 269, 271.
Czartoryski: 6.
Czerniszew, księżna Elżbieta: 173.
Czerny, Karol: 14, 125, 120, 151, 247.
Czosnowska, hrabina: 271.
Daniel: 60.
Dannreuther: 86.
Davison, I. W.: 201.
Delacroix: 28, 41, 45, 68. 78, 84.
Dessauer, M. I.: 254.
Doehler: 75.
Dotzauer: 20.
Dorval La. 41.
Dostojewski: 89.
Dreischock, Aleksander: 152.
Dudevant, Aurora (patrz George Sand).
Dumas, Alexandre (fils) 211.
Dumas, Alexandre (père): 28.
Dunst: 17.
Duperré, panna: 207.
Dussek: 72.

Dworzak, Antoni: 106.
Duval: 78.
Ecossaise op. 2. w G.: 245.
Eccossaise op. 73 Nr. 3.: 245.
Ehlert, Louis: 150, 172, 191, 201, 202, 213, 215, 216, 218, 220, 221, 232, 237, 249, 257, 283, 288, 289.
Eljot, George: 36.
Ellis, Havelock: 89, 90, 94, 95.
Elsner Józef: 2, 6, 16, 19, 22, 30, 229, 247.
Emerson: 90, 106.
d'Est, baronowa. 253.
Esterhazy, hrabina: 191.
Etjuda w A-moll: 82.
Etjuda w A-moll op. 10 (Nr. 2): 119–121, 161, 167.
Etjuda A-moll op. 25 (Nr. 4): 142, 146–148, 165.
Etjuda A-moll op. 25 (Nr. 11). (Wiatr zimowy): 158–162, 167.
Etjuda w As op. 10 (Nr. 10): 127–130.
Etjuda w As-dur op. 25 (Nr. 1): 137, 139, 142.
Etjuda w As. 164.
Etjuda w C-dur op. 10 (Nr. 1): 116–119, 162, 167.
Etjuda w C-dur op. 10 (Nr. 7): 83, 124–125, 163, 167.
Etjuda C-moll: 73, 127.
Etjuda C-moll op. 10 (Nr. 12): (Etjuda rewolucyjna): 23, 73, 113, 133–137.
Etjuda w C-moll op. 25 (Nr. 12): 137, 142, 162–163, 185.
Etjuda w Cis-moll: 134.
Etjuda w Cis-moll op. 10 (Nr. 4): 122, 161.
Etjuda w Cis-moll op. 25 (Nr. 7): 120, 154–156, 161, 181.
Etjuda w Des op. 25 (Nr. 8): 156, 168.
Etjuda w D-moll: 166, 197.
Etjuda w E: 154.
Etjuda w E op. 10: 82.
Etjuda w E op. 10. (Nr. 3): 120, 121, 122.
Etjuda w E-moll op. 25 (Nr. 5): 139, 148 - 150, 167.
Etjuda w Es op. 10 (Nr. 11) 130, 131–33.
Etjuda w Es-moll op. 10 (Nr. 6): 120, 123, 124.
Etjuda w Fis-dur op. 10 (Nr. 8): 125.
Etjuda w F-dur op. 25 (Nr. 3): 83, 125, 126, 142–146, 150.
Etjuda w F-moll 82.
Etjuda w F-moll op. 10 (Nr. 9): 126, 127, 128.
Etjuda w F-moll op. 25 (Nr. 2): 139–142, 164, 167.
Etjuda w Ges: 128.
Etjuda w Ges op. 10 (Nr. 5): 122–123, 165, 167.
Etjuda w Ges op. 25 (Nr. 9): (Etjuda Motyla): 82, 156–157, 165
Etjuda w Gis-moll op. 25 (Nr. 6): 150, 154, 165, 167.
Etjuda w H-moll op. 25 (Nr. 10): 157–158.
Etjuda op. 70 (Nr. 3) (Moscheles): 119.
Etjudy: 77, 81, 86, 113–168, 171, 246, 250, 273, 287.
Etjuda op. 10: 113.
Etjudy op. 25: 113, 137–163.
Etjuda (Nr. 9 i 12) op. 10: 114.
Etjuda (Nr. 11 i 12) op. 25: 114
Etjudy wydanie: 114, 115, 116.
Etjuda tercjowa (Trois Nouvelle): 80, 114, 163–165.
Exercises Quotidiens: 246.
Faquet, Emil: 38.
Falthmouth, Lord: 55.

Fantazja w C-dur (Schuman): 227.
Fantazja op. 13.: 242, 243.
Fantazja F-moll: 73, 77, 102, 243, 250, 287, 292—296.
Fantazja-Impromptu w Cis-moll op. 66: 190—191.
Faust (Spohr): 14, 293.
Ferry, Juljusz: 52.
Fétis: 114, 163.
Feux Follets (Liszt): 127.
Field, John: 20, 29, 72, 98, 198, 199, 200, 201, 205, 237, 239.
Filtsch: 70.
Fink, Henryk: 2, 3, 86, 204, 234, 241.
Flahault, hrabina de: 244.
Flaubert, Gustaw: 1, 2, 16, 26, 38, 41, 44, 49, 53, 89, 100, 232.
Fleurs du Mal (Baudelaire): 271.
Floquet: 52.
Fontana, Juljusz: 6, 44, 54, 115, 190, 197, 198, 205, 244, 245, 255, 260, 271, 280, 284.
Fortepian Pleyla: 77.
Fortepian Erarda: 77.
Franchômme: 29, 32, 42, 54, 61, 68, 234, 245.
Franz: 14, 246.
Freppa, Lina: 271.
Friedheim, Artur: 187.
Fuga w A-mol: 247.
Fugi (Bach): 71, 125, 174, 239, 267.
Fouquier, Henryk: 52.
Fuerstenstein, hrabina: 292.
Gaillard, Emile: 285.
Gallenberg, hrabia: 12.
Gambetta: 52.
Garzia-Vestres pani: 23.
Gautier, Teofil: 26, 27, 49, 68.
Gavard, Elżbieta: 211.
Gavard: 61, 62.
Gebethner i Wolff: 114, 261.
Geselschap, Marja: 244.
Gioconda: 227.
Gładkowska, Konstancja: 15, 17, 18, 19, 22, 236.
Glinka: 264.
Godard, Benjamin: 229.
Goddard, Arabella: 201.
Godowski, Leopold: 151, 165, 166, 167, 168.
Goldmark, Karol: 106.
Gotthard: 285.
Gottschalk, Ludwik Moreau: 71.
Goncourtowie: 15, 49.
Grabowski, Józef: 19.
Graefle, Albert: 78.
Grand Duo Concertant E-dur (na wionczelę i fortepian): 245.
Grembecki, Franciszek: 3.
Grenier, Edward: 42.
Grieg, Edward: 105, 180, 191.
Gruenberg, Paweł: 70.
Grzymała: 51, 54.
Gûerin, Maurycy de: 100.
Guido, Jan: 132.
Guizot: 28.
Gutman, Adolf: 35, 44, 54, 61, 62, 70, 115, 120, 170, 173, 205, 207, 217, 292.
Gyrowetz: 6.
Habeneck: 34, 253.
Hadden, I. Cuthbert: 57.
Hadow: 36, 37, 40, 52, 78, 200, 214, 230, 249, 282, 290.
Haertel: 114.
Hale, Filip: 8, 9, 89.
Hallé Sir Charles: 74, 267.
Hamelle, I.: 246.
Hamlet: 203.
Hańska pani hrabina: 8, 41.
Harsford, Laura: 193.
Harsford, Emma: 242.
Hartman, Karolina: 70.

Haslinger: 12, 20.
Hawthorne: 90.
Haydn, Józef: 228.
Hazlitt: 38.
Hearne, Lafcadia: 15.
Hedderwick, Dr. James: 57, 58.
Heine, Henryk: 7, 9, 22, 25, 27, 30, 75, 84, 93, 98, 100, 109, 269, 271.
Heinefetter, Sara: 22.
Heller, Stefan: 8, 28, 46, 60, 76, 83, 147, 148, 154, 194, 245.
Henderson B. J.: 87.
Henselt: 84.
Hernani: 26.
Hervé: 52.
Herz: 29, 32, 75, 125, 241, 247.
„Hexameron" Morceau de Concert E-dur: Grande Variation de bravoure sur la marche des Puritains: 246—247.
Hiller, Ferdynand: 28, 29, 30, 31, 32, 33, 72, 114, 201.
Hipkins, A. J.: 55.
Hohenlohe, księżniczka Marja; 62.
Holz, Arno: 88.
Horla: 107, 108.
Hueffer: 55.
Hugo, Victor: 25, 27, 28.
Humboldt, Aleksander: 10.
Hummel: 11, 22, 30, 72, 98, 116, 152, 237, 239.
Huysmans-Joris, Karol: 89.
Impromptu: 174.
Impromptu w As-dur op. 29 (Nr. 1): 188, 245, 269.
Impromptu w Cis-moll (patrz Fantazja-Impromptu).
Impromptu w Fis-dur: 82.
Impromptu w Fis-dur: op. 36: 189, 190.
Impromptu w Ges-dur op. 51: 190.
Impromtus: 188—191.
Ingres: 84.
Inten, Ferdynand: 217.
Islamey (Bałakirew): 150.
Jadassohn: 14.
Jakes, Henry: 53, 173, 233.
Janin, Jules: 60.
Janko-klawjatura: 85.
Janotha, Natalja: 2, 3, 7, 71. 201, 247.
Jarocki, profesor: 9.
Jełowicki, ksiądz: 62.
Johns, Mr.: 271.
Josephie, Rafał: 74, 80, 123, 196, 211, 253, 258.
Kahnt: 114.
Kalkbrenner Frederyk. 6, 29, 30, 75, 238, 239.
Kant: 121.
Karasowski: 2, 20, 31, 34, 62, 114, 134, 204, 205, 206, 215, 232, 245, 255, 257, 281, 290,
Karnawał (Schumana): 46, 104.
Kautz, John: 152.
Keats, John: 93, 97, 102, 277.
Kemble, Adelajda: 55.
Kessler, I. C.: 169.
Kleczyński, Jan: 78, 82, 141, 154, 172, 181, 186, 188, 202, 203, 206, 207, 242, 243, 246, 255, 257, 258, 261, 269, 275, 278, 280.
Klengel: 14, 20.
Klindworth: 114, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 124, 125, 127, 129, 131, 135, 136, 138, 144, 147, 148, 152, 157, 158, 160, 164, 165, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 184, 185, 186, 193, 197, 205, 209, 211, 217. 218, 220, 221, 222, 257, 271, 272, 274, 276, 284, 285, 289,
Kolberg, Antoni: 78.
Komar, księżna Delfina: 78.
Komar, księżna Marja: 79.

Komar, księżna Natalja: 79
Komar, hrabia: 79.
Konneritz, pani: 208.
Konstanty, książę: 5.
Koncert w E-moll: 18, 20, 22, 23, 29, 30, 70, 161, 236—239, 240.
Koncert w F-moll op. 21: 16, 17, 34, 183, 210, 236—239, 269.
Koncerta: 161, 239.
Koreff: 30.
Kościuszko: 251.
Koźmian, Stanisław: 36.
Krakowiak-rondo: 12, 82.
Krasiński, Zygmunt: 246.
Krehbiel, H. EM.: 83, 85.
Kreyssig, Dr.: 20.
Krysiak: 260.
Krzyżanowska, Justyna: 3, 5.
Kullak, Teodor: 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 140, 143, 144, 145, 146, 149, 151, 153, 154, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 165, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 184, 185, 186, 189, 192, 193, 196, 197, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 217, 218, 220, 221, 222, 231, 257, 259, 271, 274, 276, 281, 285, 289.
Kummer: 20.
Kurpiński: 16, 243, 251.
Kwiatkowski: 68, 78, 255.
Lachner: 14.
La Gazza Ladra (Rossini): 261.
La Mara (Ida Marja Lipsius): 67.
Lamartine: 27.
Lamenais: 27, 41.
Lang, Andrew: 215.
Lao-Tse: 99.
Lavignac, Albert: 104.
Le Bal (Rubinstein): 262.
Le Moine (Meyerbeer): 204.
Le Piano que Baise une Main Frêle (Verlaine): 213.
Lebert, Leopold profesor: 217.
Lefebure-Wely: 68.
Lelia (Patrz Georga Sand).
Lenz de: 8, 9, 45, 49, 70, 206, 212, 224, 226, 258, 263, 269, 277, 278, 279, 281, 285, 289, 292.
Leo, A.: 257.
Leowie: 44.
Leszetycki, Teodor: 83.
Leszczyńska, Marja: 4.
Leszczyńskich familja: 4.
Leszczyński, Stanisław król: 4.
Ljadow: 83.
Linde pani: 239.
Lind-Goldschmidt, Jenny: 55.
Lipiński: 18.
Liszt, Franciszek: 2, 7, 10, 13, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 37, 38, 41, 42, 43, 45, 47, 50, 62, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 83, 87, 106, 113, 114, 116, 127, 139, 140, 163, 171, 251, 256, 258, 259, 262, 263, 264, 266, 270, 285, 294, 295.
Liszyński, Dr.: 56.
Lobau, hrabina: 191.
Lombroso: 68, 88, 90.
Loti, Piotr: 53.
Lubeccy: 6.
Lucrecja (patrz Sand).
Ludovic (Herold-Halevy): 242.
Lysberg: 70.
Macraedy: 55
Maeterlinck, Maurycy: 224.
Maj 3-ci: 245.
Malfatti, Dr.: 22.
Mallarmé: 213.
Marcello: 62.
Marqueritte pani Adelasio: 59.

Marsz żałobny B-moll; 68, 77, 82, 230, 232—233, 245, 293—296.
Mathias, Jerzy: 32, 33, 60, 70, 78, 115, 140, 196, 246.
Matuszyński: 2, 15, 21, 33, 34, 54.
Maupassant Guy de: 89, 107, 228, 230.
Mayer, Karol: 156, 271, 285.
Mazurek w A-dur: 82.
Mazurek w A-moll: 77, 285.
Mazurek w As-moll op. 50 (Nr. 2): 285.
Mazurek w B op. 17 (Nr. 1): 59, 274.
Mazurek w B-dur: 272, 273, 285.
Mazurek w C-dur: 272, 285.
Mazurek w Cis-moll op. 41: 282.
Mazurek w D-dur: 272, 285.
Mazurki: 82, 101, 172, 192, 214, 246, 250, 263—286, 296.
Mazurki (4) op. 6: 271, 272—273.
Mazurki (5) op. 7: 271, 273—277.
Mazurki (11) op. 17: 271—275.
Mazurki (4) op. 24: 271, 276—277.
Mazurki (4) op. 30: 271, 277—278.
Mazurki (4) op. 33: 271, 278—280.
Mazurki (4) op. 41: 271, 272, 280, 282.
Mazurki (3) op. 50: 271, 281.
Mazurki (3) op. 56: 271, 281—282.
Mazurki (3) op. 59: 271, 283—284.
Mazurki (3) op. 63: 271, 283.
Mazurki op. 67: 271, 284.
Mazurki op. 68: 271, 284.
Mazurki (2) A-moll: 271, 285.
Mazurki Fis-dur: 271
Mazurki G-dur: 271, 285.
Medici-Spada markiza Natalja: 79.
Meistersinger: 246.
Mendelssohn: 9, 29, 30, 33, 35, 72, 85, 133, 141, 147, 182, 233, 241, 245, 268, 287.
Menuett w Gis-moll (Grieg): 180.
Mérimée: 27.
Merk: 23, 261.
Mertke: 114, 115, 116, 208, 211, 222, 246.
Meyerbeer, Giacomo: 22, 28, 68, 184, 204, 226, 254, 266, 278, 279.
Michał Anioł: 89.
Michelet: 28.
Mickiewicz: 28, 93, 215, 218, 220, 246.
Mikuli, Karol: 70, 77, 83, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 123, 124, 125, 131, 133, 136, 137, 144, 149, 151, 157, 160, 197, 217, 220, 267, 271, 276, 285.
Mille, Pierre: 50.
Milton: 97.
Moniuszko: 251.
Moreau, Fryderyk: 16.
Moreau, Ludwik: 71.
Moriolles, hrabina: 240.
Morlachi: 14.
Moschelas: 45, 69, 71. 114, 133, 163, 171, 217, 266.
Moskowa, książę: 31.
Mostowska, hrabina: 271.
Moszkowski: 83.
Mozart: 6, 46. 62, 72, 86, 102, 103, 148, 228, 267, 268, 292.
Mueller, panna Fryderyka: 243, 269.
Musset, Alfred: 26, 28, 38, 39, 40, 41, 49, 50, 51.
Musset pani: 39.
Musset, Paweł: 40.
Napier, admirał: 58.
Napoleon I.: 5, 37, 108.
Newman, Ernst: 9, 38, 89, 232.
Nicode: 83, 244.
Nidecki: 244.
Niecks: 2, 4, 5, 11, 15, 25, 30, 31, 33, 34, 42, 45, 48, 54, 55, 62, 68, 69, 71, 78, 81, 113, 114, 120, 134, 148, 154, 157, 162,

163, 169, 170, 173, 177, 178, 180, 181, 182, 186, 189, 191, 194, 197, 198, 206, 207. 209, 211, 212, 214, 217, 219, 221, 223, 230, 232, 134, 240, 244, 250, 252, 253, 255, 260, 261, 263, 269, 272, 273, 274, 275, 280, 282, 283, 284, 285, 288, 291, 293.

Niedźwiecki: 60.

Niemcewicz: 28.

Nietzsche, Fryderyk: 9, 38, 87, 88, 90, 105, 106, 107, 108.

Noailles, Mlle: 223.

Nokturny: 130, 172, 198—199, 272.

Nokturn w As op. 32 (Nr. 2): 205.

Nokturn B-moll: 130.

Nokturn C-moll: 130, 203.

Nokturn w C-moll op. 48 (Nr. 1): 206, 207.

Nokturn Cis-moll: 130, 198, 207, 210.

Nokturn w Cis-moll op. 27. Nr. 1: 203, 206, 207.

Nokturn w Des-dur: 130.

Nokturn w Des-dur op. 27. Nr. 2: 204, 205, 207.

Nokturn w E-dur: 130.

Nokturn w E-dur op. 62. Nr. 2: 208, 209.

Nokturn w Es-dur op. 9. Nr. 2: 200.

Nokturn w Es-dur op. 55. Nr. 2. 207.

Nokturn w E-moll: 210, 211.

Nokturn w F-dur op. 15. Nr. 1: 201, 202.

Nokturn w Fis-dur op. 15. Nr. 3: 202. 207, 209.

Nokturn w F-moll op. 55. Nr. 1: 207.

Nokturn G-dur: 130.

Nokturn G-dur op. 37. Nr. 2: 205, 206.

Nokturn w G-moll: 77, 130.

Nokturn w G-moll op 15. Nr. 3: 202.

Nokturn w G-moll op. 37. Nr. 1: 205, 206.

Nokturn w H-dur op. 62: (tuberozowy nokturn) 130, 208.

Nokturn w H-dur op. 9. Nr. 3: 201.

Nokturn w H-dur op. 32. Nr. 1: 204.

Nokturn w H-moll op. 9. Nr. 1: 200.

Nokturny op. 27: 204.

Nokturny (3) op. 9: 81, 198.

Nokturny (3) op. 15: 81, 198.

Nokturny (2) op. 27: 81, 198.

Nokturny (2) op. 32: 81, 198.

Nokturny (2) op. 37: 81, 198, 205.

Nokturny (2) op. 48: 198, 207.

Nokturny (2) op. 55: 198, 207.

Nokturny (2) op. 6[illegible]: 198.

Nokturny op. 72. Nr. 2: 198.

Nokturny (Field): 198.

Nokturn w B (Field): 204.

Nokturn (Wielhorski): 207.

Nordau, Maks: 88, 90, 108.

Nourrit, Adolf: 28.

Nowakowski: 83.

Obreskow, hrabina: 65.

Ogiński: 251.

O Meara, Mlle: 70.

Orłowski: 17, 154.

Orpiszewski: 36

Osborne: 29, 32, 56, 245.

Pachmann, Włodzimierz: 74, 216, 294.

Paderewski, Ignacy Jan: 11, 24, 35, 74, 82, 83, 237.

Paërs: 18.

Paganini: 11, 57, 76, 85.

Pagello Dr. Giuseppe: 38, 39, 40, 49.

Palestrina: 86.

Pan Fryc: 36.

Paranesi: 121.

Pater, Walter: 93.

Pauer, Ernest: 71, 285.

Peladan, Sar Merodach: 100.

Père Lachaise: 1, 25, 68, 78.

Perthuis, hrabia: 271.

Perthuis E.: 234.

Peters. 114.

Peruzzi, pani: 70.

Philip, Izydor: 167, 196, 246.

Pixis, Francilla: 31, 247.

Pixis E. P.: 31, 242.

Plater, hrabina Paulina: 271.

Plato: 167.

Pleyel Kamil: 36, 45, 68, 169, 200, 295.

Pleyel, pani: 75, 295.

Pleyel et Wolf: 152.

Poë, Edgar Allan: 11, 89, 90, 92, 190, 203, 239, 295.

Poliński: 210, 211.

Polonez w A-dur: 250.

Polonez w A-dur: op. 40. (le Militaire): 254—255.

Polonez w As-dur: 73, 76, 250, 256, 258, 259.

Polonez w As op. 35 (Eroica) (Bohaterski-bębnowy): 74, 82, 257.

Polonez w B-moll „Adieu a Guillaume Kolberg": 261.

Polonez w C-moll: 81.

Polonez w C-moll op. 40: 250, 254, 255.

Polonez w Cis-moll op. 26: 253.

Polonez w Es-moll op. 26: 250, 254, 260.

Polonez w Fis-moll: 73, 250, 256 - 271.

Polonez w Fis-moll op. 44: 79.

Polonez w Ges-dur: 252, 261.

Polonez w Gis-moll: 260.

Polonez op. 3. na fortepian i wiolonczelę: 81, 252, 261.

Polonez op. 22 na fortepian z to warzyszeniem orkiestry: 252.

Polonezy: 21, 82, 101, 192, 214, 244, 249—262.

Polonezy op. 71: G-moll, B-dur, i F-moll: 260.

Polonez op. 40: 81, 255.

Polonez (Liszt): 262.

Polonez w Es (Rubinstein): 266.

Polonez w D (Wagner): 266.

Polskie pieśni 17: 245.

Potocka, hrabina Delfina: 61, 62, 70, 79, 80, 196, 238.

Potoccy: 5.

Potocki, hrabia Artur: 10, 79.

Preludjum w C Nr. 1: 174, 175.

Preludjum w A-moll Nr. 2: 175, 178—185.

Preludjum w G-dur Nr. 3: 176.

Preludja w E-moll Nr. 4: 68, 173, 174, 177, 179.

Preludjum D-moll Nr. 5: 127, 162, 172, 178.

Preludjum w H-moll Nr. 6: 68, 170, 173, 174, 178, 181.

Preludjum w A-dur Nr. 7: 174, 178.

Preludjum w Fis-moll Nr. 8: 178, 185.

Preludjum w E-dur Nr. 9: 173, 174, 179.

Preludjum w Cis-moll Nr. 10: 179.

Preludjum w H-dur Nr. 11: 174, 179.

Preludjum w Gis-moll Nr. 12: 180.

Preludjum w Fis-dur Nr. 13: 173, 179.

Preludjum w Es-moll Nr. 14: 180.

Preludjum w Des-dur Nr. 15: 174, 180—181.

Preludjum w B-moll Nr. 16: 73, 167, 181—182.

Preludjum w As-dur Nr. 17: 174, 182.
Preludjum w Es-moll Nr. 18: 172, 182, 183, 184, 269.
Preludjum w Es-dur Nr. 19: 183.
Preludjum w C-moll Nr. 20: 173, 174, 184.
Preludjum w B-dur Nr. 21: 172, 173, 184.
Preludjum w G-moll Nr. 22: 184.
Preludjum w F-dur Nr. 23: 172, 184—185.
Preludjum w D-moll Nr. 24: 185, 186.
Preludjum w Cis-moll op. 45: 173, 186.
Preludja: 77, 81, 86, 164, 172, 187, 250, 287.
Preludja op. 28: 169, 171, 174, 187.
Preludja (Bacha): 71.
Preludja (Clementiego). 71.
Procter Mrs: 55.
Przybyszewski: 88, 106, 107, 185, 256.
Pudor, Henryk: 87, 90.
Puritani (Bellini): 246.
Quincey de: 294.
Rachel: 43.
Radziwiłłowie: 6, 16.
Radziwiłł książe Antoni: 10, 235.
Radziwiłł, książe Walenty: 31.
Radziwiłł, księżniczka Elżbieta: 16.
Raman, Lina: 113.
Rebers, Henryk: 68.
Reinecke: 115, 116.
Rellstab: 133, 200, 201, 241, 266, 273.
Rembrandt: 177.
Requiem (Mozarta): 148.
Ribot: 94, 108.
Richards, Brinley: 70.
Rieman, Hugo: 116, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 141, 144. 145, 147, 149, 153, 156, 157, 160, 163, 165, 175, 176, 180, 182, 183, 184, 185. 186, 194.
Ritter, Teodor: 196.
Robert le Diable: 245.
Rolla: 20.
Rollinat, Karol: 45.
Rondo à la Mazur op. 5: 81, 240.
Rondo w B op. 12: 242.
Rondo w F op. 14. 12, 16, 17, 240.
Rondo op. I. w C-moll: 81, 239, 240.
Rondo op. 26: 240.
Rosenthal, Maurycy: 74, 76, 168, 194. 196, 247.
Rossetti, Dante Gabryel: 95.
Rossini: 18, 20, 28, 194, 231.
Rotszyld: 31.
Rothschild, baronowa: 222.
Rotszyldowa, baronowa Natalja: 196.
Russeau JJ.: 52.
Rubato: 263—274.
Rubini: 20.
Rubio, pani: 60, 70.
Rubinstein, Antoni: 13, 73, 74, 78, 83, 84, 96, 106, 141, 177, 200, 203, 219, 231, 233, 254, 262, 266, 292.
Runciman, John: 86, 120.
Russel, Aleksander, Gcorge: 59.
Sainte-Beuve: 28.
Saint-Saens: 83, 106, 125.
Saint-Simon: 27.
Sand George: 2, 5, 7, 15, 16, 28, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 61, 68, 169, 170, 173, 178, 180, 184, 195, 238, 257, 289, 295.

Sand, Maurycy: 43, 45, 52, 169.
Sand, Solange: 45, 48, 52, 61.
Sandaeau, Juljusz: 40, 41.
Sauer, Emil: 244.
Sayn-Wittgenstein, księżna Karolina: 62.
Scarlatti: 72, 228.
Schadow: 33.
Scharwenka, Ksawery: 83, 114, 217, 253.
Scheffer, Ary: 27, 31, 78.
Scherzo w B-moll op. 31: 77, 107, 269, 289—290, 292.
Sherzo Nr. 2 w H-moll op. 58: 81, 270.
Scherzo w Cis-moll op. 39: 231, 271, 290—291, 292.
Scherzo w E op. 54: 291—292.
Scherzo w E-moll op, 35: 83, 158.
Scherzo w H-moll op 20: 81, 158, 288—289, 291. 292.
Scherza: 81, 101, 102, 116, 172, 229, 230, 250, 287—296.
Scherzo (Beethovena): 287.
Scherzo E-moll (Brahmsa): 83.
Schlesinger: 114.
Schmitt, Alojzy: 22.
Scholz: 83, 114, 115, 116.
Schott: 261, 285.
Schubert, Franciszek: 46, 72, 86, 102, 103, 106, 114, 229, 246, 261.
Schucht Dr. J. 286.
Schuman, Gustaw: 70.
Schuman, Robert: 26, 27, 33, 34, 35. 47, 85, 86, 100, 103, 104, 105, 124, 138, 139, 142, 145, 146, 150, 158, 170, 179, 183, 190, 191, 193, 194, 205, 207, 213, 215, 218, 220, 226, 228, 229, 230, 232, 233, 238, 239, 240, 241, 243, 245, 246, 249, 261, 272, 277, 290, 291, 292.
Schwabe, Salis: 57.
Scribners, Charles sons New York: 24.
Skrabine: 83.
Seidl, Antoni: 244, 253.
Seligmann, Juljusz: 58.
Sembrich, Marcelina: 246.
Shelley: 93, 97, 102, 108, 277.
Sikorski: 10.
Skarbek, Anna hrabina: 3, 5.
Skarbek, hrabia Fryderyk: 5, 7, 36.
Skarbkowie; 6.
Slavik: 23.
Sloper, Lindsay: 70.
Słowacki, Juljusz: 11.
Soli (patrz Solange Sand).
Sonata na wiolonczelę op. 65: 29, 234, 235.
Sonata w B-moll op 85: 102, 139, 167, 180, 214, 230—232, 287.
Sonata w C-moll op. 4: 229—230, 235, 240.
Sonata w E-moll (Schumana): 243.
Sonata w Fis-moll (Schuberta): 229.
Sonata w H-moll op. 58: 82, 233—234.
Sonaty: 228—234.
Sonata w Cis-moll (Beethovena): 46, 226.
Sonata w D-moll op. 31: (Beethovena): 159.
Sonata w F-moll, appasionata (Beethovena): 125, 228.
Sonata (Beethovena): 293,
Sonata op. 110 (Beethovena): 226.
Sonaty (Beethovena): 216, 239.
Sonata w Fis-moll (Brahmsa): 228.
Sonata w F-dur (Brahmsa): 83.
Sonata (Haydn): 228.
Sonata (Mozarta): 228.
Sonata (Schuberta): 229.

Sonata (Schumana): 228, 229, 272.
Sonata w As (Webera): 228.
Sontag, Henrietta: 17, 86.
Souvenier de Paganini A-moll: 11.
Souzzo: 293.
Sowiński: 2, 32.
Spelboerch, wicehrabia de Lovenjoul: 38.
Spencer: 89.
Spohr: 14.
Spontini: 9.
Stamaty, Kamil: 71.
Steinbrecher, Werner: 70.
Steingraber: 114, 222, 246.
Stern, Daniel (patrz hrabina d'Agoult).
Stevenson, Robert Ludwik: 199.
Stirling, panna I. W.: 208.
Stirling, Miss Jane: 56, 58, 60
Stockhausen, baron: 217.
Stockhausen, baronowa: 213.
Stojowski: 83.
Stradella: 62.
Strauss, Jan: 192.
Strauss, Ryszard: 106, 259,
Streicher, Fryderyka: 70, 269.
Suita w H-moll (Bacha): 261.
Swiburne: 89, 101, 109.
Symonds John Addington: 27.
Symfonja (Beethovena): 267, 268.
Symfonja (Mozarta): 268.
Szmytkowski, Leon: 271.
Szop: 4.
Szopen: 4.
Szulc: 2, 4, 275.
Taine: 52.
Tako rzecze Zaratustra: 107.
Tarantella w As op. 43: 77, 82, 244, 245.
Tarnowski, hrabia: 10, 11, 23, 61, 80, 172.
Tausig, Karol: 13, 73, 74, 76 152, 196, 206, 211, 212, 224 225, 226, 233, 258. 293.
Tellefsen, Tomasz: 70, 114, 115, 124, 125, 127, 157.
Thackeray: 55.
Thalberg: 22, 28, 32, 33, 75, 84, 148, 161, 247.
Thiers: 28.
Thoreau: 101.
Tytus (patrz Wojciechowski).
Toccata: 174.
Toccata (Schumana): 124, 150.
Thompson-Vance: 88, 256.
Trio w G-moll op. 8: 235—236, 245.
Tristan i Izolda: 136, 179.
Turgieniew: 61.
Uhland: 33.
„Ułan" (Ujejski): 280.
Ujejski: 280.
Velasquez: 105.
Verlaine, Paweł: 92, 99, 213.
Veyret, pani: 258.
Viardot-Garcia: 44, 55, 278.
Vigneron: 78, 246.
Vigny, Alfred: 28, 97.
Voigt, Henrietta: 140.
Wagner, Ryszard: 8, 9, 15, 22, 26, 44, 47, 56, 82, 86, 87, 88, 94, 95, 96, 100, 105, 107, 108, 109, 125, 131, 164, 179, 229, 232.
Walewski, Hrabia: 5.
Walkley, A. B.: 49.
Wallenrod, Konrad: 216.
Walce: 82, 191—197, 214.
Walc op. 34 w A-moll Nr. 2: 192, 193, 194.
Walc w As-dur op. 42: 194, 197.
Walc w Cis-moll: 196, 283.
Walc w Des: 83, 164, 195, 196.
Walc w Des-dur op. 70: 197.

Walc op. 18: 81, 193.
Walc w E-dur: 196, 197.
Walc w E-moll: 196, 197.
Walc w F-dur: 192, 193.
Walc w F-moll op. 69: 197.
Walc w F-moll op. 70: 197.
Walc w Ges op. 70: 197.
Walc w H-moll op. 69: 197.
Walc op. 34: 197.
Walc op. 64 Nr. 1: 80.
Walc op. 64 Nr. 3: 195.
Walc (2) op. 69: 196.
Walc (3) op. 70: 196.
Warjacja na temat „La ci darem la mano": 12, 241.
Warjacje op. 2: 12, 16, 81, 229, 241, 242, 272.
Weber, Karol: 46, 72, 228, 234, 240, 255, 260, 261.
Weiss: 52.
Weitzmann: 76.
Wenzel: 35.
Wernik, Kazimierz: 70.
Whitman, Walt: 90.
Wieck, Klara: 35.
Wielhorski, hrabia: 207.
Wieniawski: 83.
Wiesiołowska, pani: 7.
Willeby: 154, 157, 162, 173, 175, 177, 203, 206, 217, 218, 244, 256.
Winterhalter, Franciszek: 78.
Witwicki, E.: 271.
Witwicki, Stefan: 246.
Wodzińska, Marja: 35, 36.
Wodzińscy: 35.
Wodziński, hrabia: 19, 36.
Wojcicki: 3.
Wolff, Edward: 17, 115.
Wolny Strzelec: 9, 281.
Wood Mnir: 57, 58, 59.
Wordsworth: 97.
Wojciechowski, Tytus: 15, 17, 18, 20, 21, 29, 31, 54, 113, 242.
Zaleski, Bogdan: 246.
Zarembski: 83.
Żeleński: 279.
Zelter: 9.
Zieliński, Jarosław: 19, 79.
„Życzenie" w A: 246.
Żywny, Wojciech: 6.
Zola, Emil: 26.

Słowarzyszenie I. F. C.
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA W WARSZAWIE BIBLIOTEKA

Drukarnia Zjednoczenia Młodzieży w Poznaniu.

1.560
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

JAMES HUNEKER

CHOPIN

CZŁOWIEK
i
ARTYSTA



1 9 2

LWÓW / PO
NAKŁADEM - WYD
POLSKI