ROBERT SCHUMANN

O FRYDERYKU CHOPINIE

STUDJUM

spisane dla własnego pouczenia się

przez

U. U.

Lwów.
NAKŁADEM KSIĘGARNI
GUBRYNOWICZA i SCHMIDTA
plac św. Ducha l. 10.
1876.

7/2

ROBERT SCHUMANN

O FRYDERYKU CHOPINIE

STUDJUM.

WYDAWNICTWA KSIĘGARNI

GUBRYNOWICZA I SCHMIDTA

Asnyk, Adam (E..ly). Poezje 2 tomy.
Dr. Antoni J. Tadeusz Leszczyc Grabianka, Starosta Liwski. Opowiadanie historyczne.
Bałucki, M. Biały murzyn, powieść.
Biliński, Dr. J. Skarbowość.
Bodzantowicz, K. S. Opowiadania historyczne.
1.) Wieczór przy kominku 2.) Fatum 3.) Muszkieter. 4.) Sierota, wspomnienie z przeszłości. 5.) Opowiadania pani strażnikowej. 6.) Pan Gajeski, gawęda szlachecka. 7.) Kasper Cieciszowski, arcybiskup mohilowski i metropolita całej Rosyi.
Bolesławita, B. Hybrydy, powieść współczesna.
— Król i Bondarywna, powieść historyczna.
— Pamiętnik panicza
— Dziennik Serafiny
— Nad modrym Dunajem, Nowella.
Buława, E. Karlińscy Tragedya w pięciu odsłonach.
— Joanna Grey. Obraz tragiczny z XVI. wieku w 5. odsłonach.
Bykowski, P. Syn Znajdy. Powieść ukraińska.
Chłędowski, K. Sylwetki społeczne.
Jeż, J. J. Ostapek. Ustęp z przeszłości emigracyjnej
Kaczkowski, Karol. Wspomnienia 1808–1831 z papierów pozostałych po ś. p. K. K. generał sztab-lekarzu wojsk polskich, ułożył T. O Orzechowski, 2 tomy.
Kraszewski, Kajetan. Koniuszyc Bizeski. Opowiadanie.
Krasiński Z. Pisma. Wydanie z przedmową Stanisława hr. Tarnowskiego, 2 tomy.
Lam, J. Z głębi morza. Powieść z angielskiego K. Dickensa.
— Wielki Świat Capowic. Powieść.
Lemcke, K. Estetyka, 2 tomy.
Listy Juliusza Słowackiego 1830–1835 1 tom.
Marrène, W. Błękitna książeczka. Powieść.
Mickiewicz, Adam. Dzieła. Wydanie zupełne przez dzieci autora dokonane, 4 tomy.
Opowiadania historyczne Dr. Antoniego J. 1 tom.
1.) Pod Półksiężycem. 2.) Książę Sarmacji 3.) Odwiedziny monarsze. 4.) Na kresach. 5.) Dwór Tulczyński. 6.) Losy pięknej kobiety. 7.) Tynna w końcu XVIII w.
Pamiętnik damy polskiej z XVIII. wieku.
Patzig. Praktyczny gospodarz, tłum. z niem. J. Turczyński.
Stadnicki, K. Olgierd i Kiejstut synowie Gedymina. W. księcia Litwy.
Wiśniewski, Sygura. Dziesięć lat w Australii Wspomnienia z podróży 2 tomy
Zakrzewski, W. Powstanie i wzrost reformacji w Polsce.
Zawadzki, B. Mikołaj Rej z Nagłowic

W druku:

Dzieła Juliusza Słowackiego. Pierwsze krytyczne wydanie przejrzane przez prof. dr. A. Małeckiego.
Dzieła J. B. Zaleskiego. Pierwsze zbiorowe wydanie przejrzane przez autora.
Pamiętniki Paska. Wydanie nowe krytyczne, przejrzane przez prof. Dra. Węclewskiego.

ROBERT SCHUMANN

O FRYDERYKU CHOPINIE

STUDJUM

spisane dla własnego pouczenia się

przez

U. U.

Lwów.
NAKŁADEM KSIĘGARNI
GUBRYNOWICZA i SCHMIDTA
plac św. Ducha l. 10.
1876.

Stowarzyszenie Zbiory 1667

BIBLIOTEKA

Nieznającym życiorysu Schumanna, obcą zapewne będzie im historja utworzonego przezeń związku Dawidowego, który w pierwszych głównie latach kompozytorskiej i krytycznej jego działalności, ważną i wpływową odgrywał rolę. We wstępie do zbioru swych pism, Schumann sam w następujący sposób opowiada jego początki:

„Ku końcowi r. 1833 zbierała się w Lipsku co wieczór i jakby przypadkowo pewna ilość po części młodszych muzyków, głównie w celach towarzyskich, przytem zaś w celu zamiany myśli swych o sztuce, która była pokarmem i napojem w ich życiu — o muzyce. Nie można powiedzieć, żeby ówczesne muzyczne stosunki Niemiec były bardzo pocieszającymi. Na scenie panował jeszcze Rossini, fortepjanem władali prawie wyłącznie Herz i Hünten, pomimo, że dopiero kilka lat upłynęło, jak Beethoven, K. M. Weber i Franciszek Schubert, żyli pomiędzy nami. Wprawdzie gwiazda Mendelssohna już wschodziła i dziwne rzeczy głoszono o Polaku Chopinie; ważniejszy wpływ wywierali jednak ci dwaj do-

piero później. W tem pewnego dnia strzeliła młodym marzycielom myśl do głowy: czegoż będziemy przypatrywali się z założonemi rękami, weźmy się do dzieła polepszenia, podnieśmy do właściwego jej stanowiska poezją sztuki. Tak powstały pierwsze karty nowego dziennika muzycznego. Wspomnieć tu jeszcze muszę o związku, który był więcej jak tajnym, bo istniał tylko w głowie jego założyciela, tj. o związku Dawida. Nie zdawało się niewłaściwem, objawiać rozmaite strony zapatrywania na sztukę, i w tym celu wymyślić sprzeczne artystyczne charaktery, z których najznaczniejszymi byli Florestan i Euzebjusz, a między którymi jako pośrednik stał mistrz Raro. Związek ów Dawida przeziera jak nić czerwona wzdłuż tkaniny wspomianego już dziennika, łącząc w sposób humorystyczny prawdę z poezją".

Jeśli na czele użyłem co do związku, o którym mowa, wyrazu „utworzony", stało się to nie bez przyczyny. Związek ten, jakkolwiek nie miał jasno na papierze określonego celu i towarzyskiej organizacji, nie pozostał jednak tak tajnym, jak go Schumann określa; istnienie jego nie ograniczyło się na zamkniętą w głowie założyciela myśl, lecz myśl ta wśród towarzyskich zabaw i rozmów, o których Schumann wspomina, udzieliła się

i innym młodym jego towarzyszom, którzy też w wydawanym dzienniku występowali pod rozmaitemi przybranemi nazwiskami jako związkowi Dawida Był to przeto niejako idealny tylko związek, związek młodych ludzi, tą samą natchnionych myślą, którą urzeczywistnić pragnęli i urzeczywistnić starali się, już to tworząc dzieła w duchu swych zapatrywań, już to za pomocą wydawnictwa dziennika muzycznego. Głównym celem, jaki sobie założyli, była walka przeciw ówczesnemu sposobowi krytykowania, przeciw ówczesnym pisarzom i sprawozdawcom, nazwanym przez związkowych filistynami czyli filistrami.

Krytyka, którą zamierzyli zdetronizować młodzi związkowi, była przeważnie sprawozdaniem opartem na teorji. Bez względu na inne w muzyce czynniki, i na podstawie wyłącznie teoretycznej, osądzano naówczas dzieła muzyczne lub osądzano je prawie dowolnie. Frazeologją i zimną, rzemieślniczą, jednostronną i rozwojowi sztuki szkodliwą analizę, która potępiała każde nowe, ze zwykłych ram występujące zjawisko, zastąpili towarzysze związku Dawidowego owym sposobem, który Schumann w przytoczonym powyżej ustępie scharakteryzował jako wywyższenie poezji sztuki. Wymagali oni od arcydzieła treści, która powinna

być ukształtowaną odpowiednio indywidualności autora, i osądzali je głównie na podstawie tejże indywidualności. W każdem dziele pragnęli widzieć nietylko nuty, ale część historji życia i cierpień jego twórcy; nietylko dźwięki, ale mowę uczucia. „Nie lubię takich — powiada Schumann w swych aforyzmach — których dzieła nie harmonizują z ich życiem.“ A w innem miejscu: „Artysta powinien utrzymać się w równowadze z życiem, inaczej zachwieje się jego stanowisko.“

Prócz tego żądali młodzi reformatorowie usamowolnienia z niewolniczych więzów teorji, usamowolnienia jednak, nie posuniętego aż do zupełnego zapoznania zasad harmonji; występowali przeciw ścisłemu przechowywaniu tradycji, prąc do dalszego rozwoju na podstawie studjum starych mistrzów, i domagając się, „by łańcuch reguły zawsze okręcony był srebrną nicią fantazji.“

Że krytyka, oparta wyłącznie na wrażeniu, jakie wywiera muzyka na serce, umysł i ucho, niezupełnie odpowiadała celowi, łatwo zrozumieć. Zarzucano też dziennikowi przez Schumanna wydawanemu, iż ze szkodą umiejętności, zanadto kultywuje stronę poetyczną muzyki; na to jednak odpowiedź w dzienniku brzmiała, „iż szczytem

krytyki jest, wywrzeć na czytającym podobne wrażenie, jakie pozostawia na grającym dzieło krytykowane“. Że Schumann i jego towarzysze którzy zresztą z czasem swym zasadom stali się cokolwiek niewiernymi, mimo wszystkiego ważny na rozwój muzyki wywarli wpływ; że zepsutemu smakowi położyli tamę i wskazali mu nowy kierunek ku prawdziwemu pięknu i uzmysławiającym je arcydziełom sztuki muzycznej, że im niejeden talent zawdzięcza poparcie, nie podlega wątpliwości. Gorącego poparcia i polecenia światu muzykalnemu ze strony Schumanna doznał między innymi i Chopin. W jego najpierwszych już dziełach poznał Schumann genjusza i przepowiedział mu świetną przyszłość. Tę przepowiednię ziścił też Chopin w całej pełni.

Jeszcze w r. 1831, kiedy myśl związku Dawidowego dopiero w głowie Schumanna zaświtała, napisał był do jednego z dzienników muzycznych artykuł o fantazji z Don Juana dzieło II. Chopina. Artykuł ten przytoczę tutaj, aby dać poznać z jednej strony sposób krytykowania, ku któremu Schumann się skłaniał, z drugiej zaś strony, aby okazać, jakiego podjęcia i ocenienia doznało z jego strony już dzieło drugie Chopina. Dla wyjaśnienia winienem jednak wprzód przytoczyć,

iż Schumann w swej indywidualności dwa wybitne rysy rozróżniał: marzycielską serdeczność i uczuciowość z jednej strony, namiętną energją, ponurą dzikość i junacki humor z drugiej strony. Tych rysów wymarzonymi przedstawicielami byli Euzebjusz i Florestan, a łącznikiem obu mistrz Raro. Wszyscy trzej należący do związku Dawida, występują tak w początkowych kompozycjach Schumanna, mianowicie w dziele jego szóstem, tj. w tańcach związkowych *(Davidsbündler-Tänze)*, gdzie pojedyńcze numera oznaczone są jako napisane bądź przez marzycielskiego Euzebjusza, bądź przez namiętnego Florestana, bądź przez obu wspólnie, jako też i w jego krytykach, głównie zaś we wspomnianej krytyce Chopinowego dzieła drugiego, która brzmi następnie:

„Niedawno temu wszedł do pokoju cichaczem Euzebjusz. Wszak znasz ów ironiczny uśmiech na jego twarzy, którym stara się rozciekawić innych. Siedziałem podtenczas z Florestanem przy fortepjanie. Florestan należy, jak ci wiadomo, do rzędu tych nielicznych muzyków, którzy niejako przeczuwają wszystko przyszłe, nowe, nadzwyczajne. Mimo to czekała go dzisiaj niespodzianka. „Czołem bijcie, moi panowie, oto genjusz!“ *(Hut ab, ihr Herren, ein Genie!)* rzekł Euzebjusz

i rozłożył przed nami jakiś utwór muzyczny. Niewolno nam było widzieć tytułu. Bezmyślnie przerzucałem kartki zeszytu. Nieme takie muzykowanie ma w sobie coś czarującego. Wydaje mi się przytem, że każdy kompozytor ma właściwy sobie sposób grupowania nut dla oka; Beethoven inaczej wygląda na papierze, niżeli Mozart; podobnie jak proza Jana Pawła Richtera odmienną jest od prozy Göthego. Patrząc w przedłożony nam utwór, miałem uczucie, jakoby zeń dziwnie na mnie spoglądały same obce mi oczy, oczy kwiatów, bazyliszków, oczy pawie, dziewczęce oczy; w niektórych miejscach kształty stawały się jaśniejsze; zdawało mi się, iż widzę Mozartowskie *„là ci darem la mano“*, wijące się przez setkę akordów, iż Leporello na mnie mruga, a Don Juan przelatuje przedemną w białym płaszczu. „Graj więc“ — odezwał się Florestan. Euzebjusz przystał, my zaś w niży okna przysłuchywaliśmy się grze jego. Euzebjusz grał jak w natchnieniu i przesuwał przed naszą myślą niezliczoną ilość postaci wśród najruchliwszego życia; zapał chwilowy podnosił potęgę jego palców po nad zwykłą miarę. Z wyjątkiem błogiego uśmiechu, polegała wprawdzie cała pochwała Florestana tylko w słowach, iż warjacje te mogłyby

być Beethovena lub Franciszka Schuberta, gdyby oni byli fortepjanistami; skoro jednak spojrzał na kartkę tytułową i na niej odczytał tylko: *„Là ci darem la mano, varié pour le pianoforte par Frédéric Chopin, oeuvre II,“* skorośmy obydwaj zdziwieni wykrzyknęli: „dzieło drugie!“ a twarze nasze niezwykłym rozpromieniły się podziwem, skoro prócz kilku wykrzyk ików nie można było nic innego słyszeć, jak tylko: „tak, otóż przecież znowu coś rozsądnego... Chopin... nazwiska tego nigdy nie słyszałem?. któż to może być... w każdym razie genjusz... czyż tam nie uśmiecha się Zerlina, albo nawet Leporello?“... powstała oczywiście scena, której nie jestem w stanie opisać. Rozegrzani winem Chopinem i rozmową, udaliśmy się do mistrza Raro, który się wiele śmiał i wcale nie był ciekawym na dzieło II. „Znam bowiem was i wasz nowomodny zapał — rzekł — więc przynieście mi kiedyś Chopina.“ Obiecaliśmy uczynić to jutro. Euzebjusz wkrótce potem spokojnie się pożegnał, ja pozostałem u mistrza Raro, a Florestan, który od niejakiego czasu nie ma własnego mieszkania, poleciał ulicą wśród miesięcznego światła ku mojemu domowi. O północy zastałem go w moim pokoiku, leżącego z zamkniętemi oczyma na sofie. Jak przez sen począł mówić: „Chopina warjacje

nie wychodzą mi dotąd z głowy; całość jest dramatyczna i dostatecznie Chopinowska; wstęp, jakkolwiek wykończony i zaokrąglony, — wszak przypominasz sobie Leporella tercjowe skoki, — zdaje mi się całości najmniej odpowiedni; ale temat, dlaczego Chopin go napisał w B? warjacje, finał i adagio, to najpiękniejsze, — z każdego taktu wyziera tu genjusz. Don Juan, Zerlina, Leporello i Massetto scharakteryzowani są do przemówienia; odpowiedź Zerliny w temacie dość czule przedstawiona; pierwsza warjacja może cokolwiek za pańska i zalotna, grand hiszpański grucha w niej bardzo powabnie z wieśniaczą dziewoją. Stosunek zmienia się już w drugiej warjacji, więcej poufałej, komicznej i więcej kłótliwej; wydaje się, że para kochająca nawzajem się ściga i więcej się śmieje, niż zazwyczaj. Jakże znów wszystko odmienne w trzeciej! Pełno w niej księżycowego blasku i czarownego uroku; Massetto stoi wprawdzie na uboczy i klnie dość zrozumiale, to jednak wcale nie przeszkadza Don Juanowi. Cóż dopiero czwarta warjacja? jaki twój sąd o niej?... Euzebjusz grał ją zupełnie czysto;... czyż nie skacze ona śmiało i zuchwale? czy nie porywa, jakkolwiek adagio (wydaje mi się całkiem naturalnem, że Chopin każe powtarzać pierwszą część) jest w b-moll, co jest

najstosowniejszem, bo upomina niejako moralnie Don Juana z powodu jego zamiarów. Wprawdzie źle jest i pięknie, iż Leporello za krzakami podsłuchuje, wyśmiewa się i drwi, że klarynet i oboa czarująco wabią i że wprowadzone b-dur bardzo wydatnie pierwszego oznacza całusa.. Wszystko to jednak jest niczem w obec finału; — masz tam jeszcze wina? — oto cały finał w Mozarcie, same strzelające korki szampanowe, dzwoniące butelki. Pośród tego głos Leporella, potem chwytające duchy, umykający Don Juan... następnie koniec, który pięknie uspokaja i rzeczywiście zakończa.“ Florestan dodał wreszcie, iż podobne uczucie, jak przy tem zakończeniu, owładnęło nim tylko w Szwajcarji, gdy po dniu pogodnym słońce wieczorem na najwyższe gór szczyty się wspina, aż ostatni jego zniknie promień; następuje wtedy chwila, w której się zdaje, iż białe olbrzymy alpejskie zamrużają oczy i pozostaje wrażenie jakiegoś niebiańskiego zjawiska.“

Oto ów artykuł pełen zapału, którym Schumann powitał Chopina i który kończy uwagą: iż schyla czoło przed takim genjuszem, przed takiemi dążnościami, przed takiem mistrzostwem.

Podobnie jak dzieło II. tak w szeregu lat kilku, podczas których Schumann związany był

z dziennikiem muzycznym, doznawały i późniejsze dzieła Chopina jak najentuzjastyczniejszego, przytem słusznego ocenienia ze strony Schumanna. Ponieważ poznanie sądu jego jest rzeczą nader ciekawą, jak w ogóle poznanie sądu jednej znakomitości o drugiej, przeto pozwolę sobie zużytkować tutaj pisma Schumanna we wskazanym kierunku.

„Rondeau à la mazur“, op. 5. Chopina, nie daje Schumannowi pobudki do zapuszczania się w szczegóły. „Po kilku zawikłanych miejscach, z których nie może wybrnąć z łatwością“, poznaje utwór powstały w młodocianym wieku; tym jednak, którzy Chopina nie znają, poleca to rondeau, „zresztą zupełnie Chopinowskie, zatem piękne, marzycielskie i pełne gracji“ jako kompozycją, za pomocą której mogą najlepiej zawiązać z nim znajomość. Podobnie i trio, op. 8., o którem pisze w swym dzienniku, kiedy światu było już znanych dwadzieścia i kilka Chopinowskich dzieł, zbywa Schumann krótko, klasyfikując je jako należące do dawniejszego perjodu, w której w Chopinie przeważał jeszcze cokolwiek wirtuoz.

„Cóż o tem trio powiedzieć — pisze — czegoby każdy, który je odczuć potrafi, nie był sam sobie powiedział? Czy nie jest szlachetne nad

miarę, tak pełne marzeń, jakich żaden z poetów zresztą nie spiewał, tak pełne właściwości w szczegółach i w całości; czy nie jest w nim każda nuta muzyką i życiem?“

Pogląd na rozwój Chopina, objawiony w późniejszych jego dziełach, wtrąca mu następujące słowa w pióro: „Czyż można Florestanowi brać za złe, jeśli się tem pyszni, iż pierwszy wprowadził w świat (opus 2) młodzieńca, jakby z nieznanego przychodzącego świata. Patrzcie, jak Chopin ziścił jego przepowiednię, jak zwyciezko wyszedł z walki z filistrami i ignorantami, jakie objawia jeszcze dotąd dążności, jaką prostotę, jaki artyzm! Któżby jednak chciał wyprzedzać rozwój odrębnych właściwości i to jeszcze w tak energicznej naturze, któraby raczej sama siebie zniszczyła, nim by pozwoliła na to, by jej inni przypisywali prawa! Chopin przebył już rozmaite stadja; najtrudniejsze rzeczy są dla niego dziecięcą igraszką, którą odrzuca, obierając jako prawdziwy artysta to, co jest prostsze.“

Pomiędzy warjacjami rozmaitych kompozytorów, przyznaje Schumann nagrodę dziełu 12. Chopina, t. j. warjacjom na temat z „Ludovic“ Halevyego i Herolda, jakkolwiek wyraźnie zastrzega, iż nie mogą one iść w porównaniu z jego dziełami oryginalnemi. Jak kilkakrotnie w późniejszych recenzjach, tak już i z powodu tego dzieła podnosi to, iż Chopin umie swoim utworom zawsze i wszędzie nadać piętno swych wyłącznych właściwości.

„Chopin — powiada — nie może się zaprzeć swego ducha wzniosłego, w jakiemkolwiek znajduje się położeniu; wszystko co go otacza, przejmuje się nim, i choćby najnieprzystępniejsze, ulega jego mistrzowskiej rece.“

Tę samą myśl wyraża umieszczony w ksiedze notatek Euzebjusza, Florestana i mistrza Raro aforyzm, odnoszący się do Chopina: „Przedmioty, nad którymi się zastanawia, są rozmaite, ale sposób w jaki na nie patrzy, zawsze jednaki.“

W nokturnach op. 27. i op. 15. widzi Schumann „obok nokturn Fielda, ideały tego rodzaju utworów, kompozycje tak pełne serdeczności i zachwytu, iż niepodobna utworzyć dzieła muzycznego, któreby je przewyższało.“ Scherzo h-moll op. 20. pobudza go do zapytania, „jak się przystraja powaga, jeśli „żart“ ciemną okrywa się zasłoną?“ Wielki duet na temata z Roberta djabła, napisany wespół z wiolonczelistą Franchomme, i wydany bez oznaczenia opusu, jest wedle słusznej uwagi Schumanna „utworem dla salonu, w którym z za

hrabskich ramion wyziera tu i ówdzie głowa sławnego artysty, a więc utworem nie dla zebrań herbacianych, gdzie grają przy głośnej rozmowie, lecz dla kółek wykształconych, które artyście okazują szacunek, na jaki stan jego zasługuje.“ Przypuszczając, iż duet w całości naszkicowany został przez Chopina, przyczem Franchomme'owi przypadło lekkie zadanie potakiwania wszystkiemu, popiera Schumann to przypuszczenie wyzierającą nawet z tej, w stylu salonowym napisanej kompozycji wyższością wyrazu i gracją, tudzież przebijającemi z niej właściwościami Chopina. W ogóle zupełnie korzystnem nie było zdanie Schumanna, bo chwaląc w dalszym toku swej recenzji dobry wybór tematów i fantastyczne przeprowadzenie, nie szczedzi zarzutu długości i chwilowego obniżenia polotu.

Do wymarzonych przez Schumanna postaci Euzebjusza i Florestana, wypada mi teraz powrócić; wystepują one bowiem znowu w artykułach, których tematem są koncerta Chopina op. 11. e-moll i op. 21. f-moll. Szablonowi krytycy, zdaje się, bardzo niekorzystnie oceniali dzieła Chopinowskie. Florestan z całą zaciętością rzuca się na nich w obronie Chopina. „Jeśli macie przeciwników młodzi artyści — woła — to cieszcie

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

się z tego objawu potęgi waszego talentu i uważajcie ją za tem znaczniejszą, im zaciętsi przeciwnicy wasi.“ Owe potępiające Chopina głosy, owe rzucanie się na kierunek przez Schumanna i jego towarzyszów przedstawiany, które Florestan nazywa „uśmiechaniem się z pod maski“, i „spoglądaniem okiem pełnem sztyletów“, zbywa na wspomnienie o koncertach Chopina okrzykiem: „Przeciw truciźnie mleko, chłodne sine mleko: Cóż bowiem jest cały rocznik dziennika muzycznego, w porównaniu z koncertem Chopina? co szaleństwo głupca, w porównaniu z szaleństwem poety?“ W swym zachwycie nad nowymi utworami, „którym nikt nie jest w stanie dorównać i których tylko krawędzi, usty dotykać należy,“ Florestan o nich nic zresztą nie pisze. „Skoro tryumfem i ostatecznym celem dobrego dziennika powinno być dojście do tego, by go z nudy nikt nie czytał, by świat z powodu nadmiaru produktywności nie chciał nic wiedzieć o jakichkolwiek pismach w tym przedmiocie, skoro rzetelnych krytyków najwyższą dążnością powinno być, by się stali zbytecznymi, skoro wedle tego najlepszym sposobem mówienia o muzyce, jest milczenie — po cóż pisać o Chopinie, dlaczego zmuszać

czytelnika do nudów, dlaczego nie czerpać wprost ze źródła, dlaczego nie grać samemu?“

Euzebjusz w drugim artykule spokojniej na rzeczy spogląda, i z obawy, by świat nie tłómaczył sobie owej „bezmowności z uwielbienia“ w sposób niekorzystny, poczuwa się wobec Chopina do obowiązku pisania o nim.

Słowa Euzebjusza nie odnoszą się wyłącznie do koncertów Chopina, lecz są więcej ogólowe. Zawierają one tak piękną charakterystykę Chopina, dają tak prawdziwy pogląd na rozwój i stanowisko jego, iż nie mogę powstrzymać się, by ich nie przytoczyć w całości.

„Są przedmioty, którymi człowiek najczęściej i najchętniej tylko w duchu się zabawia, i o których nie mówi i nie pisze, z obawy, iż nie potrafi objawić myśli swych odpowiednio godności i ważności zadania podjętego, iż nie potrafi zgłębić przedmiotu wszechstronnie, lub dosięgnąć jego wysokości. Takim przedmiotem są dzieła Chopina. Jeśli o nich dotąd mało pisaliśmy, jeśli dotąd nie ujęliśmy w słowa tego uwielbienia, jakie się dostało w udziale Chopinowi w tysiącu serc, to przyczyną tego jest z jednej strony owa obawa, o której powyżej mówiliśmy, z drugiej strony ścisłe artystyczne stosunki, które nas wiążą z kom-

pozytorem. Milczenie nasze chwilowe tłómaczy się zresztą tem, iż Chopin w swych ostatnich utworach wprawdzie nie inną od dawniejszej, ale szczytniejszą kroczyć poczyna drogą, której kierunek i domniemalny cel dopiero zbadać chcieliśmy, by o nim zdać sprawę naszym czytelnikom.“

„Genjusz tworzy państwa, którego dzielnice z wyższego zrządzenia rozdzielane bywają pomiędzy talenta w tym celu, ażeby takowe, każdy przydzieloną sobie cząstkę, co do szczegółów organizowali i wykończali, tem samem ażeby podjęli pracę, która dla genjusza, wśród jego wszechstronnej twórczej czynności jest niemożebną. Jak n. p. przedtem Hummel poszedł za głosem Mozarta, by myśli mistrza ubrać w powiewną, a więcej błyskotliwą szatę, tak poszedł Chopin za głosem Beethovena. Czyli nieobrazowo: jak Hummel styl Mozarta, ku rozkoszy jednostek, ku rozkoszy wirtuozów w pewnym zużytkował instrumencie, tak wprowadził Chopin ducha Beethovenowskiego do sali koncertowej. Chopin nie wystąpił z armią orkiestralną, jak wielcy genjusze; on dowodzi nieliczną tylko garstką, ale ta oddana mu jest w zupełności; każdy w tej garstce, aż do ostatniego, to bohater. Naukę zaś pobierał

u najpierwszych mistrzów, u Beethovena, Schuberta, Fielda. Możnaby powiedzieć, iż pierwszy uzbroił jego ducha w śmiałość, drugi jego serce przepełnił czułością, a trzeci udzielił jego ręce biegłość. Tak uposażonego, z głębokiemi wiadomościami sztuki, świadomego swej siły, uzbrojonego w odwagę, widzimy Chopina, gdy w r. 1830 zabrzmiał wielki głos narodów na zachodzie. Setki młodzieży czekały na tę chwilę; lecz Chopin był jednym z pierwszych na wałach, po za którymi w śnie pogrążeni spoczywali: tchórzliwa restauracja, karłowaci filistrowie. Jakże raźnie padały cięgi w prawo i w lewo; filistrowie obudzili się i krzyczeli w złości: „patrzcie na tych zuchwalców“, inni w tyle atakujących zaś wołali: „co za wspaniała odwaga!“ Do takiego korzystnego zbiegu czasu i okoliczności, dodał los jeszcze coś, czem Chopin odznacza się od innych i co go czyni zajmującym, t. j. potężną i odrębną narodowość, mianowicie narodowość polską. Narodowość ta, która obecnie (1836) w czarnej chodzi szacie żałoby, tem potężniej i gwałtowniej porusza nasze serce w osobie marzącego artysty. Szczęście jego, że mu w pierwszej chwili neutralne Niemcy nie bardzo przypadły do smaku, i że go duch jego opiekuńczy uniósł wprost do

jednej ze stolic świata, gdzie mógł dowolnie poetyzować i zżymać się. Gdyby bowiem samowładny potężny monarcha Północy wiedział, jak niebezpieczny wróg grozi mu w dziełach Chopina, w pojedyńczych melodjach jego mazurków, zakazałby pewnie tę muzykę. Dzieła Chopina, to ukryte wśród kwiatów armaty. Tem jego pochodzeniem, losami jego ojczyzny, tłómaczą się jego przymioty i błędy. Jeśli jest mowa o marzycielstwie i wdzięku, o przytomności umysłu, zapale i szlachetności, któżby nie myślał o nim, tak samo jednak, gdy jest mowa o dziwactwie, chorobliwej ekscentryczności, a nawet o nienawiści i dzikości! Takiem piętnem najwybitniejszej narodowości nacechowane są wszystkie dawniejsze poematy Chopina. Sztuka jednak stawiała wyższe żądania. Drobny interes ziemi, na której się urodził, musiał ustąpić i paść ofiarą interesu ogólno światowego; i oto w dziełach jego nowszych zaciera się już fizyognomia specjalnie sarmacka, wyraz jej z czasem przechylać się zacznie ku owemu ogólnemu ideałowi, za twórców którego od dawna uważani są przez nas boscy Grekowie, tak iż ostatecznie Chopin, jakkolwiek inną drogą, ale do tego samego dojdzie celu, co Mozart. Powiedziałem „z czasem“, zupełnie bowiem nie

powinien i nie zaprze on się swego pochodzenia. Lecz im więcej odeń się oddali, tem większem będzie jego znaczenie dla sztuki w ogóle."

„Jeślibyśmy mieli objawić nasze zdanie co do znaczenia, które już po części zyskał, to musielibyśmy powiedzieć: Chopin przyczynia się do przeświadczenia, którego utrwalenie zdaje się stawać coraz konieczniejsze, iż wszelki postęp sztuki uwarunkowany jest postępem artystów, ich wzniesieniem się do wysokości duchowej arystokracji, której statuta stanowiłyby, iż nikt nie może być przyjętym do jej grona, kto prócz znajomości muzyki ze strony technicznej, t. j. rzemieślniczej, nie posiada tyle talentu, by mógł sam objawić, czego od innych wymaga, t. j. fantazją, serce i ducha. To wszystko miałoby na celu sprowadzenie potężniejszej epoki ogólnego muzycznego wykształcenia, w którejby nie istniały wątpliwości ani co do prawdy, ani co do postaci rozmaitych, w jakich ona może się przedstawiać, w którejby nareszcie pod muzykalnością rozumiano owe wewnętrzne żywe współpienie, owe współczucie do działania obudzające się, i zdolność szybkiego pojmowania i odtwarzania. Z takiego połączenia twórczości z odtwórczością w jedność artyzmu,

wypłynęłoby zbliżenie się coraz większe ku wyższym celom sztuki."

Forma, w jaką Schumann przelewał swoje myśli, jest często zachwycająca. Znaczny zbiór nowości muzycznych, w których rozmaite formy tańcu i rytm taneczny jest tylko obłoką idealnej jakiejś treści, posłużył Florestanowi do oryginalnej myśli. Redaktor jednego z dzienników muzycznych, chcąc ulżyć sobie sposób poznania nowości o formie tańców i równocześnie poznać wrażenie utworów na publiczność, urządza bal i sprasza nań kompozytorów, dyletantów, nakładców i mnóstwo innych gości. Oczywiście, że na balu tym nie brakło i związkowych Dawida, a między nimi Euzebjusza i Florestana. Program balu, a raczej porządek tańców, zawierał pośród polonezów, walców i mazurów rozmaitych autorów, z dzieł Chopina: walec op. 18., Bolero op. 19. (grane w przestanku) i 2 polenezy op. 26. Na tym wymarzonym balu widzimy Florestana tańcującego zaraz pierwszy polonez (dzieło II. Nowakowskiego). W usta swej danserki, żony gospodarza, a matki dwóch córek, z których jedna nazwiskiem Beda, przypadła Florestanowi mocno do serca, wkłada następujące słowa: „Od czasu zdobycia Warszawy tańcuję

[redacted]

moja Beda nie gra Chopina nigdy bez łez w oku.“ Chopinowskie tańce łączą Bedę z Florestanem. Na tę okoliczność kładę nacisk, ponieważ w sprawozdaniu wyraźnie podniesiono, że Beda Euzebjuszowi dała odkosza. Ztąd wniosek, iż kompozycje Chopina przypadają więcej do usposobienia burzliwego Florestana, niż do spokoju Euzebjusza.

Posłuchajmy więc Florestana: „Gdy zachwycający walec Chopina coraz głębiej nas pochłaniał w swe ciemne tonie, a Beda coraz smętniej w tłum spoglądała, skierowałem z lekka rozmowę na Chopina. Zaledwo usłyszała nazwisko, spojrzała na mnie po raz pierwszy okiem pełnem niewymownej dobroci. „Czy pan go znasz?“ — Potwierdziłem. — „I słyszałeś go?“ — Postać jej stawała się przytem coraz wznioślejszą. „I słyszałeś go pan mówiącego?“ Gdym jej na te pytania począł opowiadać, co za pamiętny obraz, widzieć go jak marzącego wieszcza przy fortepjanie, jak przy grze jego wydaje się słuchaczowi, że żyje tym snem przezeń stworzonym, jaką posiada bezbożną nawyczkę, przy końcu każdego utworu przesuwać palcem po klawiaturze, jak

gdyby się chciał przemocą wyrywać z objęć swych marzeń, jak wreszcie czuwać musi nad wątłem swem zdrowiem — gdym jej to opowiadał, lgnęła do mnie co raz bardziej z jakąś radośną obawą i coraz więcej pragnęła o nim wiedzieć. Chopinie! piękny serc zdobywco, nigdym ci nie zazdrościł, ale w tej chwili bardzo. Po prawdzie, głupcem byłem, iż obraz jej świętego, sam jej nakreśliłem z takim urokiem. Kiedy taniec miał się już ku końcowi, rzekła: „Jestem może dziecinną, jeśli panu wyznam, że odmalowałam sobie jego portret, pomimo żem go nigdy nie widziała. Przyniosę go panu, a pan mi powiesz, czy podobny; lecz nikomu nic o tem! „Przy tych słowach czułem uściśnienie jej ręki. Dziękując jej za walca, prosiłem ją o jeszcze jeden taniec; na to mi odrzekła, że tylko ostatni Chopina polonez ma wolny, i że z chęcią będzie go ze mną tańczyć.“

Po Chopinowskim walcu, nie zajmują Florestana tańce innych kompozytorów. Dopiero kiedy w przestanku Beda usiadła do fotepjanu, by grać Bolero op. 19, znowu serdeczniejsze płyną słowa. „Znaszli tę delikatną, pełną miłości kompozycją, ten obraz południowego żaru i płochości, powolności i wstrzemięźliwości, dodaj do tego Bedę

przy fortepjanie, słodko rozmarzoną, obraz jej ulubionego w sercu, a może i na sercu, by go mnie pokazać. Skoro ostatnie przebrzmiały dźwięki, umknąłem i marzyłem tylko jeszcze o polonezie.“

Nareszcie Florestan doczekał się i poloneza. „Przyjacielu, ty wiesz — pisze — jestem w stanie znieść wiele — i bolu i szampana, ale pośród takiej muzyki bawić u jej boku, na promienistych skrzydłach z takiem dziewczęciem bujać po niebiosach, to przechodziło moje siły; zaledwo mogłem się utrzymać z zawrotu. Wystrzegałem się przypominać Chopina, aby mię nie strąciła jak zbrodniarza z tej samotnej błogiej wysokości. Gdy mię jednak zapytała, czy może mi pokazać portret, chwyciłem zań machinalnie. Portret był doskonale malowany, głowa z wyjątkiem rewolucyjnego rysu koło ust Chopina, prawie podobna, postać zaś może za wysoka, korpus cokolwiek wstecz przegięty, prawe oko ręką zakryte, podczas gdy drugie śmiało patrzało w ciemnię; w głębi błyskawice, które całość oświecały. Dobrze — rzekłem głosem może cokolwiek za szorstkim, bo Beda parła mię do odpowiedzi; na pytanie, czy portret ten budzi we mnie może wspomnienie jakiej ponurej przeszłości — nie,

odrzekłem — przywodzi mi na pamięć raczej przyszłość. Odszedłem zimny i milczący.“

W przytoczonych tutaj ustępach Florestanowego sprawozdania, występuje wybitnie dążność Schumanna do urzeczywistnienia swych zapatrywań, o których wspomniałem już na czele i wedle których dzieło powinno osądzane być na podstawie objawiającej się w niem indywidualności kompozytora. Nie znajdujemy w tych ustępach krytyki w ścisłem tego słowa znaczeniu, ale raczej spotykamy się z opisem osobistości Chopina i wrażeń wywołanych przez nią, z czego wszystkiego czytelnik sam musi sobie wysnuć odpowiedni obraz utworu.

Zakres niniejszej pracy, Chopina wyłącznie dotyczącej, umożebnia jeszcze raz tylko spotkanie się z towarzyszami związku Dawida, mianowicie z Euzebjuszem. Sposobnością do tego są etudy, które w Schumannie „budzą zajęcie nietylko ze stanowiska technicznego, ale i swą fantastycznością“. W zbiorze krytyk, zatytułowanym „Muzeum“, pisze Euzebjusz o etudach op. 25: „Jakżeby mógł w naszem muzeum brakować Chopin, na którego już tylekroć wskazywaliśmy, jak na rzadko ukazującą się gwiazdę wśród późnej nocy. Kędy jej droga, dokąd zdąża, jak daleki jej cel,

jak świetny, któż to może wiedzieć? Ilekroć się jednak ukazała, odznaczała się zawsze tym samym głębokim żarem, tem samem jądrem światła, tą samą potęgą, po których i dziecko mogłoby ją odróżnić. Etudy Chopina słyszałem po większej części grane przez niego samego; wtedy to szepnął mi Florestan do ucha, że je gra bardzo „a la Chopin.“ Pomyślcie sobie arfę eolską o wszystkich skalach, które ręka artysty przerzuca wśród najrozmaitszych fantastycznych ozdób w ten sposób, iż bezustannie słychać tony głębokie jako fundament, a przytem ciągły miękki spiew wyższego głosu, a będziecie mieć w przybliżeniu wyobrażenie o grze jego. Cóż dziwnego, iż najmilszymi stały mi się utwory, które słyszałem wykonane przez niego; i tak wspomnieć muszę przedewszystkiem utwór pierwszy z As-dur, więcej poemat, jak etude. Myliłby się jednak, ktoby myślał, iż w niej każdą z małych nut wyraźnie można było słyszeć; było to więcej jakieś falowanie akordu As-dur, tu i ówdzie potęgowane pedałem; ale przez harmonije przebijała pełnym grana tonem cudowna melodja i tylko raz w środku wystąpił wyraźniej z pomiędzy akordów obok tego głównego spiewu, także jakiś głos tenorowy. Po tej etudzie pozostało podobne wrażenie, jak po

błogim obrazie sennym, któryby chciano jeszcze raz w półśnie pochwycić; mało o niej można było mówić, chwalić wcale nie. Chopin przystąpił wkrótce do grania innej z F-moll, drugiej w zeszycie; był to również utwór, w którym się jego właściwości uwydatniają w sposób słuchającemu wiecznie pamiętny, utwór tak powabny, marzycielski i cichy, jak spiew sennego dziecięcia. Niemniej piękna, lecz mniej nowa co do charakteru, jak co do figury w niej użytej, nastąpiła etude z F-dur, przeważała tu najpowabniejsza brawura, z powodu której musiałem mistrza bardzo chwalić... Lecz po cóż się przydały wszelkie opisy? Wszak wszystkie etudy świadczą o jego śmiałej potędze twórczej; są to prawdziwe utwory poetyckie, w szczegółach nie bez drobnych plam, w całości jednak potężne i porywające. Mamli być otwartym, to wyznam, iż dawniejszy wielki zbiór (op. 10.) wydaje mi się w ogóle znaczniejszym. Z tego wcale jednak nie należy wnioskować, jakoby artyzm Chopina uległ uszczupleniu, jakoby on się cofał; prawie wszystkie bowiem etudy obecnie wydane, z dawniejszemi równocześnie powstały, a tylko niektóre zawdzięczają ostatnim czasom swój żywot, i to właśnie te, z których przebija większe mistrzowstwo, jak np.

pierwsza w As i przepyszna ostatnia w C-moll. Zaprzeczyć się wprawdzie nie da, iż Chopin teraz w ogóle mało tworzy, a dzieł większych rozmiarów wcale nie; winą tego zdaje się być po części roztargniający Paryż. Wolę jednak przypuścić, iż po tylu burzach we wnętrzu artysty, potrzebny mu jest bez wątpienia jaki taki spoczynek, po którym wzmożonemi siłami tem spieszniej zdążać będzie ku słońcom więcej oddalonym, z których coraz nowe odkrywa nam genjusz."

Z powyższą krytyką pożegnać musimy i Euzebjusza i Florestana, którzy obaj gorąco przemawiali za Chopinem, z nieudanym zapałem walczyli w kolumnach dziennikarskich w jego obronie i rozpłomieniali umysły dla jego utworów. Odtąd, t. j. od roku 1838, ani Euzebjusz ani Florestan nie piszą już o Chopinie; pisze o nim jeszcze tylko Schumann. W krytykach też jego nie ma już tego poetyckiego polotu, tego niekłamanego zachwytu, tego palącego żaru, któremi się odznaczały pisma Euzebjusza i Florestana. Nie znajduję w nich też mistrza Raro, owej wyidealizowanej postaci, wyobrażającej połączenie obu kierunków sentymentalnego Euzebjusza i ognistego Florestana. Słowem pisze je Schumann jako taki; więc mniej w nich jest deklamacji, mniej ogólników, mniej

obrazów i przenośni, przeciwnie, znać w nich więcej chłodnej refleksji, wchodzą one więcej w rzecz samą, omawiają więcej szczegóły i tem sprawiają wrażenie jakiegoś obniżenia temperatury stosunku, między Schumannem a Chopinem istniejącego, które wygląda jakby zawiedzenie nadziei pokładanych dotąd w twórcy muzycznym.

I tak już preludja op. 28. nazywa Schumann „utworami szczególniejszymi." „Wyznać muszę — pisze — żem je sobie inaczej wyobrażał; sądziłem mianowicie, że wykonane są w szerszym stylu, podobnie jak jego etudy. Cóż znalazłem? właśnie przeciwieństwo tego. Są to szkice, początki etud, lub jeśli kto pragnie tego określenia, ruiny, pojedyńcze orle pióra, pstra i dzika mięszanina. W każdym jednak ustępie drobnem perłowem pismem nakreślone: „Fryderyk Chopin pisał"; poznać go można w pauzach po gwałtownym oddechu." Otóż widzimy, iż to nie jest ów pierwotny entuzjazm dla Chopina. Wprawdzie Schumann z powodu preludjów przyznaje jeszcze, iż „Chopin jest i będzie najśmielszym i najdumniejszym duchem poetyckim teraźniejszości", zawsze jednak nie może zataić, iż zeszyt preludjów „zawiera ustępy chorobliwe, gorączkowe, odrażające". Objawia się w tych słowach

jeszcze chwiejność zdania; trudno mu opuścić obcesowo dawniejsze stanowisko, a przeciwnego zająć jeszcze nie może. Jest to więc jakiś rodzaj przejścia, który Schumannowi nie pozwala oceniać teraźniejszości bez względu na przeszłość. To go też powoduje do zatarcia przytoczonych powyżej niekorzystnych słów, przytoczeniem Schillerowskiego dystychu: „Owe prawo, które opierających mu się, kieruje stalową laską, nie obowiązuje ciebie; co ty czynisz, co tobie się podoba, to jest prawem.“

Przytaczając zdanie Schumanna o warjacjach Chopina op. 12, podniosłem między innemi, iż Schumann w swych krytykach kilkakrotnie wskazuje na to, jak Chopin umie swym utworom nadawać piętno wyłącznych sobie właściwości. Podobną uwagę spowodowało i Impromptu op. 29. Jeśli jednak dawniej Euzebjusz witał ten objaw z radością, jako znamię genjuszu, obecnie Schumann wskazuje nań chłodno i jakby z jakimś zarzutem jednostajności. Posłuchajmy jego słów. „Chopin nie może napisać nic już więcej, przyczemby nie musiano w 7. lub 8. takcie zawołać: to jego. Niektórzy nazywają to manierą i powiadają, że nie postępuje. Należałoby jednak być wdzięczniejszym. Czyż to nie ta sama oryginalna potęga, która

tak przedziwnie jaśniała już z pierwszych jego utworów, która w pierwszej chwili mięszała, później zaś zachwycała? Skoro obdarzył nas całym szeregiem najznakomitszych utworów, skoro go lżej pojmujemy, dlaczegoż mamy go chcieć w jednej chwili innym? Toby znaczyło ściąć drzewo, ponieważ co roku te same przynosi owoce. Lecz u niego nie są nawet owoce te same; pień wprawdzie ten sam, lecz owoce co do smaku i wielkości jak najrozmaitsze.“ Impromptu op. 29. mimo tej właściwości, która się w niem objawia, małe ma dla Schumanna znaczenie w całym szeregu dzieł Chopina. „Jest to jednak znowu utwór nadzwyczaj subtelny pod względem formy, prawdziwe impromptu, ni mniej ni więcej, które nie może być ani zestawione, ani porównane z żadnym z jego dawniejszych utworów.“

Dawniejsze dzieła więcej już Schumannowi przypomina swym namiętnym charakterem Scherzo op. 31, utwór „bardzo zniewalający, podobny do poezji lorda Byrona, tak czuły, tak zuchwały, tak pełen miłości i pogardy“.

Różnicę między dawniejszym gorącym, ogólnikowym sposobem pisania, a obecnym, mniej na całość jak na szczegóły spoglądającym, uwydatnia ustęp spowodowany mazurkami op. 30. „Mazurka —

pisze Schumann — wzniósł Chopin do rzędu jakkolwiek drobnej, ale artystycznej formy. Wprawdzie wiele ich napisał, jednak mało znaleść można takich, któreby między sobą miały podobieństwo. Prawie każdy z nich odznacza się jakimś odrębnym rysem poetyckim, nowością formy lub wyrazu. I tak znajdujemy w drugim mazurku powyższego zbioru, dążność tonalności H-moll do Fis-moll; mazurek kończy się też w Fis, co zaledwo można spostrzedz; w następnym uderza nas ciągła chwiejność między moll i dur, która się kończy zwycięztwem wielkiej tercji; w ostatnim nareszcie, który ma jednak jedną słabą zwrotkę, wpada w oczy raptowne zakończenie kwintami, z powodu których niemieccy kantorowie za głowy brać się będą. Przy sposobności jedną zrobię uwagę. Rozmaite wieki, rozmaicie też słyszą. W najznakomitszych kościelnych utworach starowłoskich znajdujemy szeregi kwint; nie musiały więc one brzmieć źle. Przydybujemy je również w Bachu i Händlu, w ogóle jednak rzadziej i jako interwały łamane. Wielka sztuka polifonicznego sposobu pisania wymija wszelkie równoległe ruchy głosów. W perjodzie Mozartowskim znikają kwinty zupełnie. Następnie zjawili się wielcy teoretycy, którzy je zakazali pod

karą śmierci; w tem wystąpił Beethoven i wprowadził śliczne kwinty w następstwie chromatycznem. Takie chromatyczne następstwo kwint, jeśli trwa przez 20 taktów, nie należy oczywiście odszczególniać jako coś doskonałego, lecz przeciwnie należy je wytykać jako coś nadzwyczaj złego; zawsze jednak nie powinno się takiego ustępu wyrywać z całości, stosunek bowiem do poprzednich ustępów, związek z nimi, może wywrzeć uśmierzające wrażenie.“

Z ostatnich zdań krytyki Schumanna, dotyczących zakazu następstwa kwint, wywnioskować można łatwo, iż kwinty Chopinowskie zawarte w dziele 30. przy końcu ostatniego mazurka, nie bardzo zachwycały Schumanna. I znowu muszę to przypisać jego względom na dawniejsze utwory Chopina, i na entuzjastyczne ich podjęcie z jego strony, jeśli bezwzględnie nie potępia wspomnianego następstwa kwint, jeśli go nie wytyka wyraźnie jako coś bardzo „złego“. Gdyby nie mniej gorączkowy pogląd na utwory obecnie z pod ręki Chopinowskiej wychodzące, gdyby temperatura entuzjazmu Schumanna na pierwotnej utrzymała się była wysokości, bez wątpienia o tym szeregu kwint, który zresztą nie brzmi brzydko, lecz dziwnie jakoś i niezwykle, byłby wyraził się w po-

dobny sposób, jak przy sposobności pewnej, o chromatycznej gamie, iż jest różnica, gdy ją Beethoven, a gdy ją Herz napisze.

Krytyka ta przekonywa nas zresztą, jak Schumann z czasem opuszczać począł stanowisko krytyce muzycznej pierwotnie przez się zakreślone, i jak się, choć częściowo, przychylił do stanowiska dawniejszej krytyki, mięszając i łącząc swój sposób oceniania z analizą teoretyczną.

Z porządku rzeczy, wypadałoby mi teraz wspomnieć o mazurkach op. 33. i walcach op. 34. To jednak, co Schumann o tych utworach pisze, wygląda więcej na pobieżną wzmiankę tylko. Mazurki wydają mu się popularniejszymi od dawniejszych, w walcach widzi „jakąś odrębność niezwykłą, jakieś tak głęboko nurtujące życie, jakby to była improwizacja artysty, który spogląda wprawdzie w wywołany przez się wir taneczny, jednak o wcale innych myśli rzeczach, jak o tem co się tańczy“. Krótkość wzmianki Schumanna o tych dziełach, uwalnia i mnie od dłuższego przy nich pozostania.

Chopin, niezrównany mistrz w utworach o formie drobniejszej, w skutek przyczyn, o których nie tutaj miejsce mówić, w ciągu krótkiego żywota nie potrafił w locie swoim wznieść się wyżej i

zapanować nad potężniejszemi, rozleglejszemi formami. Zapędy jego w tym kierunku, jakkolwiek poprzedzone wydaniem na świat kilkudziesięciu już dzieł, noszą na sobie znamię nieobycia się z większą formą. Zapędem takim jest sonata op. 35., która u zawiedzionego w swych nadziejach Schumanna wywołuje prawie niezadowolenie. „Pierwsze takty sonaty zobaczyć i jeszcze wątpić, kto ją napisał, nie jest godnem oka znawcy. Tak tylko Chopin zaczyna, tak tylko on kończy: dyssonancjami przez dyssonancje w dyssonancjach. A przecie, wiele piękna kryje i ten utwór! Iż go nazwał „sonatą“, iż właśnie czworo z najszaleńszych swych dzieci sprzągł razem, jest może kaprysem, jeśli nie rozmyślną swawolą, by je pod tem nazwiskiem może tam przemycić, gdzieby bezeń nie były się dostały. Przyjmijmy np., iż jaki kantor z prowincji przybywa do miasta muzykalnością słynącego, by się zaopatrzyć tam w zapas nut; przedkładają mu nowości, o niczem nie chce wiedzieć; aż lis jakiś podsuwa mu pod rękę „sonatę“. Tak, powiada zachwycony, to dla mnie, utwór z dobrych dawnych czasów. Kupuje i już ją posiada. Przybywszy do domu, zapalczywie rzuca się na sonatę; musiałbym się jednak bardzo mylić, jeśli jeszcze przed mozolnem odczy-

taniem pierwszej stronnicy, nie zaklnie się na wszystkie duchy muzykalne, iż to nie jest porządny styl sonat, ale raczej prawdziwie bezbożny. Mimo to Chopin przecie swoje osiągnął; znajduje się w kantoracie i któż to może wiedzieć, czy po wielu latach w domu tym nie urodzi się i nie wzrośnie kiedy jaki wnuk-romantyk, czy nie oczyści sonaty z pyłu, nie odegra jej i nie pomyśli sobie, iż mąż ten miał przecie słuszność."

„W powyższych słowach zawartą jest już połowa naszego zdania. Chopin nie pisze nic więcej, coby dostarczyć mogli i inni; pozostaje on sobie wiernym i ma ku temu powody. Żałować wypada, iż największa część fortepianistów, nawet wykształconych, nie może wyrobić sobie poglądu i zdania co do rzeczy, których nie jest w stanie przezwyciężyć własnemi palcami. Zamiast trudne utwory wpierw dokładnie przejrzeć, wiją i przewiercają się przez nie takt po takcie, a zaledwo pojmować poczęli stosunki formalistyczne, już odkładają je z słowami: „dziwaczne, zawiłe", i t. p. Chopin właśnie ma (podobnie jak Jean Paul) właściwe sobie drobne perjody i parentezy, przy których, czytając utwór pierwszy raz, nie należy długo się zatrzymywać, by nie zgu-

bić wątku. Na podobne miejsca natrafiamy też w sonacie na każdej prawie stronnicy, a Chopina samowolna częstokroć i dzika pisownia akordów, utrudnia jeszcze więcej obycie się z utworem. Chopin nie lubi enharmonizować, jeśli można tak się wyrazić; wskutek tego otrzymujemy w wielu miejscach dziesięćkroć lub więcej okrzyżykowane takty i tonalności, które nam wszystkim mogą być miłe tylko w wypadkach ostatecznej konieczności. Często jest taka pisownia usprawiedliwioną, często jednak wikła bez potrzeby i jak powiedziałem, odstręcza wielką część publiczności, która nie pragnie być bez ustanku wydrwiwaną i w kłopoty wprawianą. Podobnie posiada i sonata powyższa 5 B jako oznaczenie, tonalność jest B-moll, a więc jedna z tych, które z pewnością nie mogą się poszczycić szczególniejszą popularnością. Po czteru pierwszych taktach, charakteryzujących dostatecznie Chopina, następuje jeden z owych burzliwych i namiętnych utworów, jakich już kilka posiadamy z jego ręki. Trzeba go częściej i w dobrem słyszeć wykonaniu. Pierwsza ta część dzieła zawiera jednak i piękny spiew; zdaje się nawet, jakoby ów narodowy polski rys, który przezierał z największej części Chopina dawniejszych melodyj, z czasem coraz więcej się zacierał — i

jakoby autor przechylał się od czasu do czasu (po nad Niemcy) ku Włochom. Wiadomem jest, że Bellini i Chopin byli w przyjaźni, że w skutek częstego wzajemnego udzielania sobie swych kompozycyj, nie obeszło się bez wzajemnego artystycznego wpływu. W Chopinie jednak, jest to, jak powiedziałem, tylko lekkie pochylenie się ku południowej nucie; skoro tylko spiew się kończy, wychyla się z dźwięków znowu Sarmata w całej pełni swej butnej oryginalności. Na podobne sploty akordów, jakie znajdujemy po ukończeniu pierwszego motywu w drugiej części sonaty, nie odważył się Bellini nigdy, i nie mógł na nie się odważyć. Tak i cały pierwszy ustęp kończy się wcale nie po włosku, co mi przypomina Liszta trafną uwagę, że Rossini i jego towarzysze kończą zawsze formułką: *„vôtre très humble serviteur“*; inaczej Chopin — jego zakończenia wyrażają raczej przeciwieństwo tej formułki.“

„Ustęp drugi sonaty, śmiały, genialny, fantastyczny, jest tylko dalszym ciągiem tego samego nastroju; jest to „scherzo“ tylko co do nazwy, jak wiele Beethovenowskich; trio w niem delikatne, marzycielskie, zupełnie w rodzaju Chopina. Następuje jeszcze więcej ponury „marsz żałobny“,

który zawiera nawet niejeden rys odstręczający; zamiast niego „adagio“ jakie np. w Des, byłoby może lepsze robiło wrażenie. Co w końcowym ustępie pod napisem „finale“ otrzymujemy, równa się raczej drwinom, niżeli muzyce. Mimo to przyznać musimy, iż nawet z tego niespiewnego i niepocieszznego ustępu wieje ku nam jakiś szczególniejszy duch przerażenia, który wszystko, cokolwiekby mu się sprzeciwić pragnęło, żelazną powstrzymuje ręką, tak iż słuchamy do końca jak zaklęci i bez szemrania wprawdzie, ale i bez pochwał, bo muzyką tego nie można nazwać. Sonata dobiega więc kresu tak, jak się zaczęła, zagadkowo, podobna do sfinksa z ironicznym uśmiechem na ustach.“

Oto krytyka sonaty, którą Schumann w wydawanym przez się dzienniku umieścił. Przebija z niej dosadnie zmiana, jaka zaszła w usposobieniu Schumanna względem późniejszych Chopina utworów. Nie ma w niej już tej pełni podziwu i pochwał, tych ciągłych okrzyków entuzjazmu, tego prawie napuszystego stylu; zewsząd pomimo niezmienionego zapatrywania wieje większy chłód, zimna rozwaga coraz większą gra rolę, jakiś rodzaj niechęci czy niezadowolenia przeziera coraz dobitniej z pism jego, potęguje się prawie bezustannie, aż nareszcie wyłania się całkiem jasno

jako wyraźna nawet nagana, którą powoduje znowu ta Chopinowi właściwa moc charakteryzowania swych utworów.

„Chopin mógłby teraz wszystko bez swego wydawać nazwiska, przecieżby go natychmiast poznawano. W tej wzmiance spoczywa równocześnie pochwała i nagana; pochwała dla jego talentu, nagana dla dążności. Posiada on bez wątpienia ową potężną oryginalności siłę, która, skoro się tylko ukaże, usuwa wszelką wątpliwość co do nazwiska mistrza; przytem objawia bogactwo nowych form, które delikatnością i zarem śmiałością swą w podziw wprawiają. Zawsze nowy i twórczy co do strony zewnętrznej, co do kształtowania swych dzieł muzycznych, co do szczególniejszych efektów instrumentalnych — pozostaje zawsze ten sam co do strony wewnętrznej; obawiamy się, że dalej jak dotąd nie doprowadzi. Wprawdzie sięgnął już dość wysoko, by jego nazwisko módz zestawić w szeregu jednym z nazwiskami tych, którzy w historji sztuki nowszych czasów się uwiecznili, zawsze jednak działalność jego ogranicza się na ciasne koło muzyki fortepianowej tylko; a przecie siłami swemi mógł był wyższe jeszcze osiągnąć cele i wywrzeć wpływ ogólniejszy na dalszy rozwój naszej sztuki. Lecz

zadowolnijmy się i tem. Tyle utworzył pysznych kompozycyj, tyle ich jeszcze teraz tworzy, iż możemy się tem zadowolnić i musielibyśmy każdemu artyście uznanie nasze wyrazić, któryby choć połowę tego, co on, utworzył. Aby być nazwanym poetą, nie potrzeba na to foljałów; zasłużysz sobie na to miano jedną lub dwiema poezjami; Chopin je napisał.“

Przytoczony tutaj ustęp, pisany w jednym roku z krytyką sonaty, t. j. w r. 1841, to kulminacyjny punkt, do którego doszedł Schumann w swych dla Chopina mniej korzystnych zapatrywaniach na jego dzieła. Odtąd pomimo kilkoletniej jeszcze czynności w zawodzie krytyka, i pomimo ciągłej i znacznej zawsze płodności Chopina, nie znajdujemy już w jego pismach obszerniejszych artykułów, dotyczących dzieł Chopinowskich; to co w pismach Schumanna jeszcze jest zawarte, nosi na sobie znamię pobieżnej wzmianki, i jest niejako tylko illustracją jego zdania dotąd przedstawionego. Ponieważ się nie godzi z słów Schumanna, choćby jedno tylko uronić, przeto pozwolę sobie przytoczyć je tutaj w całej rozciągłości.

„Nokturny op. 37. odróżniają się od dawniejszych głównie prostszym przystrojem i cich-

szym wdziękiem. Wiadomo, jak się dawniej Chopin w swych utworach przystrajał; cały był jakby obsiany błyskotkami, złotemi cackami i perłami. Teraz już się odmienił i postarzał; jeszcze zawsze lubi się stroić, jest to jednak strój już więcej treściwy, z pod którego szlachetność poezji tem powabniej przeziera; gust najwykwintniejszy należy mu również przyznać; to wszystko wprawdzie nie ma wartości dla tych, którzy utwory mierzą tylko miarą przepisów harmonii; ci szukają tylko kwint, a każda, której nie ma, gniewa ich; mogliby oni jednak niejednego jeszcze nauczyć się od Chopina, przedewszystkiem zaś robienia kwint.“

„Mam wspomnieć jeszcze o balladzie op. 38. Chopin napisał już jeden utwór pod tem samem nazwiskiem, utwór z szeregu jego najwłaściwszych, najdzikszych. Nowa ballada jest odmienna; jako dzieło sztuki stoi niżej od dawniejszej, jest jednak niemniej fantastyczna i genjalna. Namiętne ustępy środkowe zdaje się zostały dopiero później napisane; przypominam sobie bardzo dobrze, jak Chopin ją tutaj grał i w F-dur zakończył; obecnie kończy sie w A-moll. Wspominał wówczas także o tem, iż pobudką do napisania ballad były mu niektóre poezje Mickiewicza. Odwrotnie mógłby też i poeta bardzo łatwo znaleść słowa do jego muzyki, która do głębi porusza.“

„Walc op. 42., to, podobnie jak dawniejsze, utwór salonowy, najszlachetniejszego rodzaju; Florestan zauważał, iż gdyby go miał grać do tańca, musiałaby być większa połowa danserek co najmniej hrabiankami. Uwaga całkiem słuszna, bo walc jest na wskróś arystokratyczny.“

Uwaga Florestana, to wspomienie dawnych dziejów, zdaje mi się, usposobieniu tego związkowego niezupełnie jest odpowiednia. Tem odpowiedniejszą jednak jego właściwościom ognistym, spotęgowanym do szczytu, ale w kierunku dla Chopina niekorzystnym, byłaby może wzmianka Schumanna o Tarantelli op. 43.

„Jest to utwór z rodzaju najszaleńszych Chopina (ein Stück in Chopins tollster Manier); widzimy przed sobą wirującego, pozbawionego zmysłów tancerza; wir i zawrot opanowuje nas samych. Oczywiście nikt nie śmie nazwać to piękną muzyką, lecz mistrzowi przebaczmy tą razą jego dzikie fantazje, wszak i jemu wolno choć raz objawić ciemnie swego wnętrza. Dla recenzentów, w pełnem tego słowa znaczeniu, Chopin i tak nie pisał.“

Tych słów parę nosi na sobie piętno chwilowego jakiegoś oburzenia; wygląda jak wybuch raptownego gniewu, namiętnego uniesienia, jak grom, tak krótki i gwałtowny. Cisza poprzedzała burzę, aż przesilenie nastąpiło, błysnęło zarzutem szaleństwa, uderzyło zarzutem maniery jakby gromem; w końcu — wszak silne burze bywają zazwyczaj krótkiemi — z groźnych chmur wyziera promień słońca, uśmiech przebaczenia na szlachetnej twarzy. Gorzkie są słowa wypowiedziane przez Schumanna o Tarantelli, ciężki zarzut, ów zarzut maniery; zawsze jednak nie spoczywa w tem wszystkiem taka doniosłość, jaką przypisałem innym przedtem udzielonym krytykom jego, bo tam dyktowała każde słowo zimna rozwaga, tutaj zaś uniesienie; bo tutaj przemawia nieprzytomność gniewu, podczas gdy tam przeważnie rozmysł głęboki.

Szczęściem nie wyczerpał się zasób Schumannowych recenzyj; drobne resztki umożliwiają pozostawienie korzystniejszego wrażenia na zakończenie.

I tak z rzędu ostatniem o Chopinie, jest następujące pismo Schumanna:

„Wiele genjalności natrafiamy znowu w niektórych kompozycjach Chopina. Allegro koncertowe op. 46. ma zupełnie formę pierwszego ustępu

koncertu i prawdopodobnie napisane jest pierwotnie z towarzyszeniem orkiestry. W utworze tym, bogatym w nowe i świetne pasaże, zbywa nam pośrodku na pięknym spiewie; tak, jak go posiadamy, ma za nadto niespokojny przebieg; czujemy potrzebę następstwa jakiegoś powolnego ustępu, jakiegoś adagio; z całego zresztą założenia można wywnioskować, iż zamysły sięgały rozmiarów zupełnego koncertu w trzech ustępach. Wznieść fortepian do najwyższej samoistności i orkiestrę uczynić dlań zbędną, jest ulubioną ideą najmłodszych kompozytorów dzieł fortepianowych, która zdaje się i Chopina spowodowała do wydania swego allegro w obecnym kształcie; ta nowa próba przekonywa nas też ponownie o trudności przeprowadzenia wspomnianej idei, czem jednak wcale nie zamierzamy odwodzić od dalszych usiłowań w tym kierunku.“

„Znacznie wyżej od allegra stawiamy balladę op. 47., z rzędu trzecią Chopina, która się znacznie różni od swych poprzedniczek pod względem formy i charakteru, i jak tamte zaliczoną być musi pomiędzy jego najwłaściwsze utwory. Dopatrzeć w niej można przedewszystkiem Polaka, pełnego ogłady i genjuszu, który przywykł obcować w najznakomitszych kółkach fran-

cuskiej stolicy; poetyczna woń utworu tego nie daje się dalej analizować.“

„Nokturny op. 48., pełne melancholicznego nastroju i wdzięku, stają w jednym szeregu obok Chopina dawniejszych. Szczególnie drugi jest w stanie do niejednego przemówić serca.“

„W fantazji op. 49. nareszcie, spotykamy się znowu ze śmiałym, burzliwym poetą-muzykiem, któregośmy takim już częściej widywali. Pełno w niej pojedyńczych, genjalnych rysów, jednak całość nie chciała się dać ująć w piękną formę. Jakie obrazy roiły się Chopinowi, gdy ją pisał, przeczuwać tylko można; nie musiały być jednak wesołe.“

Na kilkoletni przeciąg czasu, tak mała ilość słów, wypowiedzianych o dość licznych utworach Chopina, równa się prawie milczeniu, a milczenie jest także wymowne. Tutaj jest ono jakby wyrazem owego wspomnianego niezadowolenia z rozwoju Chopina, które Schumann dawniej w swych krytykach objawiał, aż go opanowało zniechęcenie. Może być, iż zapatrywania Schumanna były słuszne, w każdym razie były cokolwiek za gorączkowe. Z całego toku niniejszej pracy okazuje się, jak z biegiem czasu pierwotny zapał stopniowo ostygał, jak przechodził wszystkie stadja,

przez zachwianie się do niezadowolenia i zniechęcenia się. Gdyby Chopinowi dłuższy żywot był przeznaczony, kto wie, czyby był ostatecznie nie sięgnął po owoc z drzewa, które mu Schumann wskazywał, i kto wie, czyby to nie był owoc dojrzały. Natenczas byłby Schumann bez wątpienia przyklasnął tak entuzjastycznie, jak niegdyś Euzebjusz i Florestan, nowym utworom genjuszu. Niestety, tak się nie stało. Śmierć przedwcześnie Chopina wydarła światu; w pół drogi artystycznej wędrówki przecięła nić żywota jego, i Schumann nie znalazł już sposobności widzieć swe pragnienia ziszczonemi.

Jeśli przesuniemy przed myślą naszą cały przedstawiony obraz czynności pisarskiej Schumanna, podjętej w interesie Chopina, jeśli przytem uwzględnimy zakreślony sobie przez Schumanna cel, jego entuzjazm niekłamany, prawdomowność z pism jego wyzierającą, którą łączy z głębokiem znawstwem i proroczym prawie poglądem w przyszłość, jeśli w końcu uwzględnimy, iż nawet w wypadkach ostatecznych, „jeśli gryzie co — to sercem gryzie“, iż przeto nawet z słów przykrych, z gniewu jego przebija jeszcze miłość; jeśli to wszystko położymy na szali sprawiedliwego sądu, to postać Schumanna przedstawi

nam się w aureoli genjalności, na którą sobie zasłużyła, i stanie nam się drogą choćby dlatego, że w niej widzieć musimy szermierza dobrej sprawy.

Z drugiej strony weźmy do rąk dzieła Chopina, porównajmy każde z nich z słowami Schumanna, przypatrzmy się dążnościom Chopina objawionym w jego dziełach, utwórzmy sobie pogląd na całość jego kompozytorskiej działalności, a przekonamy się o słuszności zapatrywań Schumannowych, przekonamy się, iż jak we wszystkiem prawdomowny, tak i we wstępie do swych pism, na wielu innych, równie jak na Chopinie, stwierdzoną tylko prawdę objawił, jeśli o sobie napisał: iż „zdania, które co do wielu zjawisk na polu sztuki pełen nadziei i obawy wyrzekł, z biegiem czasu sprawdziły się w zupełności".

Z tego powodu może nietylko jest ciekawem, jak to na początku powiedziałem, ale i pożytecznem, poznać sąd Schumanna o Chopinie; bo zaufać można w zupełności jego zdaniu, a tem samem skorzystać zeń w kierunku lepszego pojęcia utworów krytykowanych i utworzenia sobie sądu o kompozytorze.

Żałować w końcu należy, iż tylko krytyczne

pisma Schumanna można do powyższego celu zużytkować. Listy bowiem jego dotąd niewydane, muszą bezwątpienia zawierać liczny materjał, wyjaśniający nam tak dzieła Chopina jak i jego osobistość, z którą Schumanna łączyły bliskie węzły.

KONIEC.

Stowarzyszenie Biblioteka

Цена 1 руб.

W ciągu roku 1876

wyjdą z druku:

Bolesławita, B. Nad modrym dunajem.
Bret-Hart. Obrazy Kalifornii, tłum. P. Wilkońskiej.
Carlén, Flygary. Róża z Tristelan. Powieść.
Dzieła Juliusza Słowackiego. Pierwsze krytyczne wydanie przejrzane przez prof. dr. A. Małeckiego.
Dzieła J. B. Zaleskiego. Pierwsze zbiorowe wydanie, przejrzane przez autora.
Ebers. Córka króla Egipskiego. Powieść.
Feliński, A. Barbara Radziwiłłówna. Tragedja.
Grudziński, St. Poezja i społeczeństwo.
Jeż, T. T. Pod obuchem. Powieść, 2 tomy.
Liske X. Cudzoziemcy w Polsce.
Listy Juliusza Słowackiego, tom II.
Listy Tadeusza Kościuszki, poprzedzone wstępem hist. L. Siemieńskiego.
Malczewski, A. Marja, powieść ukraińska.
Pamiętnik znaleziony p. P. Sassa.
Pamiętniki Paska.
Pamiętniki Wolickiego, z czasów pobytu w cytadeli Warszawskiej i na Syberji.
Pol, Wincenty. Geografia ziemi świętej.
Przewodnik dla leśniczych. Zbiór wiadomości z gospodarstwa lasowego, ułożony przez profesorów szkoły gospod. lasowego we Lwowie, pp. Romera, Staneckiego, Strzeleckiego i Tynieckiego.
Schwartz, Z. Przyszłość Gertrudy. Powieść.
Sewer. Mama sobie życzy Nowella.
Verne, J. Pływające miasto.
Wetherell. Szeroki świat. Powieść tłumaczona z angielskiego, przez Marję J. 2 tomy.
Wilkońska, P. Na teraz. Powieść.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA NARODOWY BIBLIOTEKA

1667
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina
B/1

ROBERT SCHUMANN

O FRYDERYKU CHOPINIE

STUDIUM

spisane dla wła

U

Lw

NAKŁADEM

GUBRYNOWICZ

plac św. D

18

