12

CHOPIN

NAPISAŁ

HENRYK OPIEŃSKI

KSIĄŻNICA-ATLAS

ZJEDNOCZONE ZAKŁADY KARTOGRAFICZNE I WYDAWNICZE
TOW. NAUCZ. SZKÓŁ ŚREDN. I WYŻ., SP. AKC.
LWÓW — WARSZAWA
1925

CHOPIN

NAUKA I SZTUKA

TOM X

CHOPIN

KSIĄŻNICA-ATLAS
ZJEDNOCZONE ZAKŁADY KARTOGRAFICZNE I WYDAWNICZE
TOW. NAUCZ. SZKÓŁ ŚREDN. I WYŻ., SP. AKC.
LWÓW — WARSZAWA
1925

CHOPIN

NAPISAŁ
HENRYK OPIEŃSKI

Z 58 ILUSTRACJAMI

WYDANIE DRUGIE

KSIĄŻNICA-ATLAS
ZJEDNOCZONE ZAKŁADY KARTOGRAFICZNE I WYDAWNICZE
TOW. NAUCZ. SZKÓŁ ŚREDN. I WYŻ., SP. AKC.
LWÓW — WARSZAWA
1925

Zbiory Stowarzyszenia I.F. 2456
NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

Skład i druk wykonano w zakładach graficznych „Książnica-Atlas“ we Lwowie.

SŁOWO WSTĘPNE DO I. WYDANIA.

Pisząc książkę o Chopinie dla najszerszych kół czytelników, uważałem za wskazane odstąpić od utartej drogi przedstawiania wiadomości z życia wielkiego artysty w chronologicznym porządku i zakończenia naukowym rozbiorem jego dzieł wszystkich, gdyż tak pojęte zadanie nie odpowiadałoby, według mego przekonania, celowi tej książki.

Ze szczegółami charakterystycznymi, z całą anegdotyczną stroną życiorysu Chopina, czytelnik polski obznajmionym jest mniej więcej dokładnie; z konieczności jedynie dla zaokrąglenia treści — uciekałem się do powtarzania rzeczy, skądinąd już znanych, najwięcej chodziło mi natomiast o sprowadzenie do jednej linji (bez względu na ścisłość chronologiczną) i zestawienie krytyczne wszystkiego, co miało zasadnicze znaczenie w życiu i twórczości Chopina, u nas zaś przyjmowanem było przeważnie w oświetleniu, uświęconem długoletnią tradycją, a nie zawsze odpowiadającem duchowi współczesnych pojęć krytycznych i estetycznych.

Dlatego, poświęcając obszerny rozdział narodowej muzyce, z której pojęciem łączy się ściśle zrozumienie sztuki i duszy Chopina — podkreślam następnie zasługi Elsnera, aby przypomnieć, że Chopin, równie, jak wszyscy wielcy i najwięksi, wyrósł w swej sztuce na tle swego środowiska, że muzyka jego nie objawiła się nagle i niespodziewanie, lecz że była — prawda, iż bez porównania wspanialszym i silniejszym — ale tylko dalszym ciągiem ewolucji naszej narodowej muzyki. W życiu Chopina staram się też rozpatrywać krytycznie wszelkie fakta, z jednostronnego jak dotąd najczęściej przedstawiane stanowiska (stosunek do Marji Wodzińskiej i George Sand); z kompozycyj, których ściśle fachowy rozbiór mijałby się z celem wydawnictwa, szerzej zastanawiam się głównie nad temi, co do których sądy albo niesprawiedliwie albo sprzecznie z sobą brzmiały.

Twórczość Chopina daje nieskończone pole do komentarzy i wniosków; w książce mojej zaledwie część ich przedstawić zdołałem, pomijając, jak to już wspomniałem, stronę ściśle muzyczną. To też praca

moja, nie mogąc być ani zbyt obszerną, ani czysto naukową, daleką jest od wyczerpania przedmiotu; mam zaś przekonanie, że drogą zapatrywań, jakim starałem się dać wyraz, t. j. drogą samodzielnej analizy, poddającej ścisłej krytycznej kontroli wszystko to, co o dziełach Chopina pisano od czasów Schumanna i Liszta, dojść można do należytego oświetlenia ważności i istoty utworów naszego mistrza; książki podobnej nie posiadamy dotychczas, a jest ona potrzebniejszą i ważniejszą, niż zbieranie szczegółów biograficznych.

Nadchodząca w roku przyszłym setna rocznica urodzin Chopina powinnaby stać się hasłem do podjęcia takiej pracy w Polsce.

Henryk Opieński.

Warszawa, w kwietniu 1909.

SŁOWO WSTĘPNE DO II. WYDANIA.

Przygotowując drugie wydanie niniejszej książki, czułem się w obowiązku rozszerzenia niektórych ustępów, omawiających charakterystykę utworów Chopina.

Uległo też pewnej modyfikacji określenie stosunku Chopina do George Sand, na które nowe światło rzuciły przeróżne listy i nieznane dotąd poufne wiadomości, wyciągnięte na jaw przez F. Hösicka w jego trzytomowej biografji Chopina. Mimo tego rozmiarami swemi monumentalnego dzieła brakuje jeszcze ciągle naszej literaturze pracy analitycznej, tyczącej całokształtu twórczości naszego wielkiego muzyka. Mogła toby być i praca zbiorowa, niekoniecznie na jednych spoczywająca barkach. Może przyszłe dziesięciolecie ją z siebie wyłoni...

Henryk Opieński.

Poznań, we wrześniu 1921.



Dom, w którym urodził się Chopin.

I.

Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej ludzkość całą — podnoszenie ludowego do ludzkości — nie przez stosowanie zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości — oto jest, co wysłuchać się daje z muzy Fryderyka, jako zaśpiew na sztukę narodową...

Tak określił przed laty w swym „Promethidionie“ twórczość Chopina Cyprjan Norwid, charakteryzując najtreściwiej a najtrafniej to, co było jądrem jego muzyki: „podnoszenie ludowego do ludzkości“. To kojarzenie nadzwyczaj świetne pierwiastków muzyki ludowej — jej rytmu i melodji z kulturą muzyczną, którą rozwinęła przez wieki trwająca praca intelektu ludzkiego, ta równa ludowej szczerość i bezpośredniość natchnienia, połączona z wyrafinowaniem i wykwintem formy, są cechami genjuszu Chopina.

Norwid muzykę naszego wielkiego twórcy nazywa „zaśpiewem na sztukę narodową“.

Pojęcie muzyki, charakteryzującej przez pewien właściwy rytm, melodję, czy harmonję, indywidualizm danej rasy lub narodu, czyli pojęcie muzyki narodowej, jest nabytkiem XIX wieku — nie dlatego, aby ów indywidualizm nie istniał przed wiekami jeszcze, ale dlatego, że obcym był dawniejszej muzyce kulturalnej, którą równał pewien strychulec stylu międzynarodowego, a ludowa muzyka, w której się jedynie od najdaw-

niejszych czasów objawiał, nie miała w „sztuce“ muzycznej prawa obywatelstwa. Bywały wprawdzie szkoły: francuskie, niemieckie, włoskie, używano w kompozycjach (suitach) formy, a nawet motywów tańców ludowych — do bogatej skarbnicy chorałów (protestanckiej ludowej muzyki kościelnej) sięgał często J. Seb. Bach; wszystkie jednak charakterystyczne właściwości wyzyskiwanych źródeł zacierały się w pewnym klasycznym szablonie „uczonej“ muzyki.

Z pomiędzy klasyków sięgał też niejednokrotnie do skarbnicy ludowych tańców i piosenek (węgierskich i słowackich) Haydn; pieśni na szkockich motywach komponował, tematy ruskie obrabiał w swych kwartetach smyczkowych Beethoven; były to jednak, tak dla pierwszego jak dla drugiego, ciekawe tylko pod względem muzycznym i do interesującego muzycznego opracowania nadające się materjały.

Przyszedł romantyzm.

Twórczość artystyczna strząsnęła z siebie „przesądy, światło ćmiące“; poeci, muzycy, malarze nowej epoki, jedni przez instynktowne odczucie, inni przez rozmysł i poznanie, zobaczyli, że kultura klasyczna przecięła wszystkie arterje, łączące sztukę z życiem, że sztuka stała się martwą, bezduszną formą.

I stało się jasnem, że to, co ma wyrażać ludzką duszę, co ma być „myśli przędzą i uczuć kwiatem“ — z życia tej duszy, a więc z jej wrażeń, z tego, co jej byt formuje, wypływać musi.

Stało się jasnem, że muzyka, jako środek artystycznej twórczości, nie jest jedynie „sztuką składania tonów“ — jak to niestety nieomal do dziś dnia głoszą przeróżne podręczniki teoryj muzycznych i nie może być jakimś konglomeratem arabesek, z mniejszą lub większą wprawą czy fantazją układanych, a wyłącznie uciechę organów słuchowych na celu mających.

Trzeba było zerwać z balastem sztucznych i krępujących swobodę natchnienia reguł i przywrócić bezpośredniość wyrażania się w sztuce.

Zwrócono się do niezmiennej w swej niezależności sztuki ludowej; poeci znaleźli w niej przedziwne fantazje i baśnie — muzycy skarby szczerego natchnienia w piosenkach i tańcach.

W Niemczech zainaugurowali tę epokę w muzyce Weber i Schubert; u nas Elsner i Kurpiński, artyści, średnim tylko obdarzeni talentem, stawiali pierwsze ale niepewne, a raczej nieporadne kroki w sprawie ożywienia muzyki klasycznej bogatą treścią ludowych motywów; przyszedł dopiero Chopin i pokazał światu nietylko ducha polskiej muzyki ludowej, ale dał pierwszy przykład, jak, wcielając się w jej istotę, odzwierciadlając w sobie niejako jej genjusz, można stworzyć narodowi pomnik żywy, przemawiający zrozumiale dla całego świata głosem, który z „pokoleń pójdzie w pokolenia“.

Jednym z pierwszych, który publicznie sprawę ważności i istoty narodowej muzyki poruszał, był nie kto inny, jak Adam Mickiewicz, który łączył ją bezpośrednio z poezją liryczną.

„Muzyka w utworach lirycznych“ — czytamy w jednym z wykładów „Literatury Słowiańskiej“ — to nie przygrywanie, ale główna, istotna część poezji; ona jest ich duszą, życiem, światłem. Tu dopiero okazuje się ważność muzyki narodowej, śpiewu narodowego. Widzimy teraz przyczynę, dlaczego w krajach, gdzie lud przestaje śpiewać, poeci muszą przestać tworzyć prawdziwe poezje liryczne. Cóż zatem jest ta muzyka narodowa? Oto, jak piosnki ludu, rodząc się w chwilowem uczuciu osób częstokroć bardzo prozaicznych, ale wzruszonych rzetelnem natchnieniem, składają całość poezji ludu, tak podobnież muzyka narodowa, ludowa, jest zbiorem mnóstwa tonów, wydobytych przez natchnienie muzyczne z dusz narodu. Skądże pochodzi to natchnienie muzyczne? Słusznie owe tony oddzielne, wydobywające się nagle i niespodziewanie z piersi natchnionych, nazwano „motywami“. *Motivum* jest to coś, co sprawuje ruch, nadaje popęd, jest to pierwiastek ruchu. Sama fizyka przyznaje, że ruch nie jest rzeczą materjalną: pierwiastek ten musi więc mieć miejsce poza materyą; motywa nie mogą pochodzić ani z materji, ani z pojęć oderwanych — są ideami. Dlatego niekiedy muzycy bardzo uczeni bywają bardzo ubodzy w motywa, szukają ich pod drzwiami karczmy, podsłuchując wiejskiego skrzypka. Lud słowiański posiada ogromny skarb tych motywów, jeszcze niepoznanych i nieużytych przez kompozytorów. Dlatego, jeśli który naród wpadnie w materyalizm, zaraz zbywa mu na motywach, przestaje tworzyć pieśni, muzyka jego ubożeje, może jeszcze być namiętna, wydawać podlejsze wzruszenia ludzkie, ale już nie tchnie zapałem czystym i twórczym.

„Bez muzyki zatem niema prawdziwej poezyi lirycznej. Oprócz Biblji, słaba jej pamiątka zachowuje się jeszcze w chórach poetów greckich i w teorji tych chórów, zostawionej przez Horacego.

„Powiada on, że chór powinien nauczać prawdy, łagodzić namiętności, dawać dobre rady, zanosić modlitwę do bóstwa, użalać się nad nieszczęściem. Te przepisy obejmują całe powołanie wysokiej poezji lirycznej; ale owe tony rozsypane, owe ułamki wielkiej muzyki, błąkając się między ludem, rzadko bywają oceniane przez poetów. Jednak są to ziarna rodzajne. Rolnik na polu za pługiem, kiedy, patrząc w słońce, zaśpiewa sobie nutę, która nie wiedzieć skąd mu przyszła, jest prawdziwym autorem lirycznym. Jakoż we wszystkich śpiewach narodowych panuje ta sama spokojność, ta sama niebieskość, co w poezji hebrajskiej i w pieśniach Greków. Porzuciwszy muzykę, poezja wpadła w rozumowania oderwane i musiała wezwać sobie w pomoc namiętności nikczemne“.

To uchwycenie istoty muzyki narodowej i ludowej genjalną prawdziwie intuicją interesuje nas tem więcej, że Mickiewicz stykał się w owych czasach niejednokrotnie z Chopinem, że o kwestjach tych nieraz zapewne rozmawiali i dysputowali. Chopin, krystalizujący swe natchnienie w tonach muzyki, był prawdziwym poetą lirycznym.

W czemże leżała tajemnica, że nasza muzyka ludowa była dla niego taką skarbnicą natchnienia, dlaczego tak potężny wpływ na znaczenie jego twórczości wywrzeć mogła?

Aby odpowiedzieć na te pytania, należy się cofnąć aż do praźródeł, z których powstała muzyka ludowa, a raczej muzyka wogóle.

Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że początkiem muzyki był bezwiedny, instynktowy wyraz uczuć: radości, uniesienia, smutku, czy żałoby, objawiony w rytmice, z której następnie powstał taniec, oraz w jakiemś nieokreślonem zawodzeniu, z którego wyłoniło się zczasem słowo śpiewane: pieśń. W ten sposób tworzy się do dziś dnia muzyka u szczepów, na najniższym stopniu kultury stojących, w ten sposób powstawała w odległej przeszłości wszelka muzyka ludowa.

Z tonów ubogiej gamy indo-chińskiej rodziły się w duszy jakiegoś bezimiennego twórcy prymitywne melodje, które wyrażały bezpośrednio to, co czuł w chwili radości lub smutku. Melodje te tradycja przechowywała, jako niewzruszony kanon: śpiewały je całe pokolenia i utrzymywały bez zmiany, o ile lud nie miał zbyt wielkiej styczności z muzyką kulturalną. Bo jest faktem, nader łatwo dowieść się dającym, że u ludów, najmniej narażonych na zetknięcie się bezpośrednie z kulturą, np. u wszelkich mieszkańców gór, melodje ludowe są najoryginalniejsze (np. w Szkocji, Norwegji i u naszych górali); ta oryginalność zaś po większej części nie jest niczem innem, jak starodawnością harmonji z przed ery naszego systemu *dur* i *mol*. Z takich pramelodyj powstały też z biegiem lat nowe, przez bardów późniejszych pokoleń tworzone melodje, często pozbawione już owego archaizmu harmonji, przypominające tylko tożsamość pochodzenia w mniej zmienianym zasadniczym rytmie. Na jakich prawach kształtowała się muzyka ludowa, pod wpływem klimatu i otaczającej natury, kolei i losów, duchowego i materjalnego bytu ludu, należy do tajemnic twórczości; to jednak pewne, że inne melodje ryły w duszach pierwszych improwizatorów dalekie przestrzenie stepów o zapadającym het w mgłach widnokręgu, inne rodziły się wśród urodzajnych pszenicznych łanów i zielonej leśnej dąbrowy, inne na szczytach gór granitowych, inne jeszcze powstawały przy odwiecznym szumie oceanu.

W ten sposób też utrwaliła się charakterystyka muzyki różnych ludów — i stąd muzyka ludowa mogła się stać podwaliną sztuki narodowej, kiedy tkwiące w niej natchnienie spotkało się z kulturą danego narodu; nie w tym jednak celu, aby się do tej kultury zastosować miała i na jej modłę przekształcać, ale aby muzyka kulturalna wzięła na siebie chociaż część tego natchnienia i szczerości twórczej.

Tak też rolę muzyki rozumiał romantyzm, tak ją przedewszystkiem pojął Chopin.

Chopin nie bawił się w skrzętne spisywanie zawodzonych w polu piosenek lub grzmiących w karczmie obertasów i mazurów, aby „interesujące ludowe tematy“ pomieścić w swoich kompozycjach, — on się wsłuchiwał w nie tylko całą duszą, wchłaniając w siebie ich rytmikę, melodję i archaiczny koloryt ich harmonji, tak, jak się wsłuchiwał od dziecka w szmery mazowieckiej sośniny, w szumy falującego zboża, jak się wpatrywał w rozległe równiny, linją ciemnych lasów zamknięte na horyzoncie, w szaro-zielone ugory, szare przydrożne wierzby, złote ścierniska, przetykane w jesieni srebrną nicią babiego lata...

I tak, jak pierwszym improwizatorom ludowym, rodziły się w jego duszy melodje niby takie same, jak te prawdziwie ludowe, a jednak odmienne, równe charakterem i szczerością oraz źródłem natchnienia, a odmienne kulturą i nową formą, w której się pojawiła poezja duszy twórcy.

Kultura, tworząca z muzyki ludowej muzykę narodową, to jest właśnie owo norwidowskie „podnoszenie ludowego do ludzkości“; w całej jego myśli, w tem, co nazywa „wewnętrznym rozwojem dojrzałości“, mieści się też zarazem znaczenie owej kultury, której źródłem — jeśli mowa o kulturze w sztuce, a specjalnie w muzyce — jest ciągła i ku ciągłemu postępowi dążąca praca intelektu ludzkiego; ta praca, przedstawiająca z jednej strony rozwój materjalny sztuki, rozwój środków, jakimi się ona objawia — ma z drugiej strony przeznaczenie wysubtelniania owych środków, wyrażających natchnienie.

Jest w tej pracy jednak pewna obosieczność: wszelkie stany przewagi intelektu w muzyce, objawiające się wyłącznym kultem formy i mózgowych kombinacyj tonów, bywały zawsze epoką upadku sztuki, tak, jak był nim u schyłku swej epoki skostniały w formalizmie klasycyzm.

Naturalny stosunek środków materjalnych twórczości do uczucia, z jakiego płynie natchnienie, tę równowagę formy z treścią, potrafili w przedziwny sposób utrzymać zawsze genjusze muzyczni; odznaczali się oni przytem nietylko nadzwyczajną siłą uczucia i natchnienia, ale i w zakresie materjalnym stwarzali nowe środki, nowe światy; im potężniejsze i kunsztowniejsze pod względem zewnętrznym były twory ich wyobraźni — tem bogatszą musiała być ich treść duchowa.

Genjuszem był Chopin, który tę właśnie równowagę w dziełach swoich w najwyższym stopniu objawił, wprowadzając przytem w czyn od jednego zamachu to, na co jego poprzedników mimo najlepszej woli i zrozumienia stać nie było: samoistną kulturę muzyki polskiej. „Wszyst-

kie ludy — pisze Witkiewicz [1]) — są skazane na współżycie i wspólną pracę, na wymianę wszelkiego dobra, jakie zdołają wytworzyć, i biada tym, które nie biorą udziału w wielkich prądach umysłowych swego czasu, których kultura stoi niżej poziomu powszechnego, jest zatęchłą kotliną, zalewaną przez fale obcego życia".

Tą kotliną zatęchłą, zalewaną przez obce fale niemieckiej i włoskiej sztuki, była nasza muzyka na początku XIX wieku. Talenty Ogińskich, Elsnerów, Kurpińskich, Kozłowskich, Mireckich za mało miały siły, aby coś samoistnego stworzyć mimo najlepszych chęci i pracy; Chopin nietylko całą pełnią wziął udział w owych wielkich prądach umysłowych swego czasu, ale stał się jednym z duchów przewodnich swej epoki.

Rzecz dziwna: kultura sztuki Chopina nie przyjęła się jednak u nas od razu i nie przyjmowała się jeszcze długie lata po jego śmierci. Wprawdzie równocześnie z nim, a nawet i przed nim (Elsner, Kurpiński) zaczęto w imię haseł epoki komponować „na ludowych motywach". Kolega Chopina ze Szkoły Głównej Muzyki, I. Dobrzyński, w ostatniej części swej symfonji (wzmiankowanej pochlebnie na jednym z współczesnych zagranicznych konkursów) użył motywu krakowiaka: „Albośmy to jacy tacy"; rozmaici Orłowscy, Nowakowscy etc. pisywali mazury i obertasy — była to jednak muzyka, która zatraciła szczerość i oryginalność natchnienia sztuki ludowej, a w obrobieniu o bardzo prymitywnej kulturze nic nie zyskiwała, co gorzej, dzięki tego rodzaju pionierom sztuki „narodowej" wyrobiło się u nas o niej zupełnie fałszywe pojęcie. Przestano się bowiem wkońcu zajmować prawdziwą muzyką ludową, a za to jej słabe, odrobiną najprymitywniejszej kultury zaprawione a raczej znieprawione imitacje, wzięto za typ muzyki polskiej; nie oszczędzono nawet samego Chopina, biorąc z jego utworów (początkowych zwłaszcza) to, co najbardziej tym pojęciom odpowiadało.

Pod wezwaniem toniki i dominanty oraz rytmu krakowiaka i mazura rozpowszechniało się pojęcie muzyki polskiej. Nawet wielki Moniuszko nie ustrzegł się potrosze tego błędu, tylko genjalnością swego natchnienia wynagradzając pewne braki kultury muzycznej. W ostatnich lat dziesiątkach posiew muzy Chopina zaczął i u nas wydawać owoce; symbolizujący muzykę polską nieodzowny „krakowiak" zaczyna ustępować innemu, prawdziwemu pojęciu sztuki narodowej. Dopiero teraz zaczynają się sprawdzać słowa Norwida z epilogu jego „Promethidiona":

„W Polsce od grobu Fryderyka Chopina rozwinie się sztuka, jak powoju wieniec, przez pojęcia nieco sumienniejsze o formie życia, to jest kierunku piękna, i o treści życia, to jest o kierunku dobra i prawdy. Wtedy artyzm się złoży w całość narodowej sztuki".

Chopin, który w jednym z listów do swego przyjaciela, Wojciechowskiego, zaznaczył dobitnie swoje pełne samowiedzy stanowisko słowami: „Wiesz, ile chciałem czuć, i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki", nie uznawał za potrzebne obrabiania autentycznych ludowych motywów, dał tym swoim przekonaniom wcale niedwuznaczny wyraz, pisząc w jednym z listów o pieśniach zasłużonego zbieracza motywów ludowych, swego szkolnego kolegi, Oskara Kolberga: „dobre chęci — za wąskie plecy".

„Często, podobne rzeczy widząc, myślę, że lepiej nic, bo mozół ten tylko skrzywia i trudniejszą robi pracę genjuszowi, który kiedyś tam prawdę odwikła. A aż do czasu owego wszystkie te piękności zostaną z przyprawianemi nosami, różowane, z poobcinanemi nogami, albo na szczudłach, i pośmiewiskiem będą tym, co lekko na nie spojrzą".

Chopin nie uznawał zapożyczania melodyj ludowych, bo uważał, że z chwilą, kiedy duchem tych melodyj się przejął, kiedy wśród tej samej żył przyrody, co ów piosnki swoje i tańce śpiewający lud polski, to swoją twórczą indywidualnością to samo, tylko jeszcze lepiej i subtelniej, wyrazić potrafi. W tem też wykazał się jego twórczy subjektywizm, jedna z cech i haseł romantyzmu oraz twórczości współczesnej; Chopin nie komponował z intencją muzyki polskiej, ale wszystko to, co snuł z siebie, było muzyką polską — sztuką narodową.

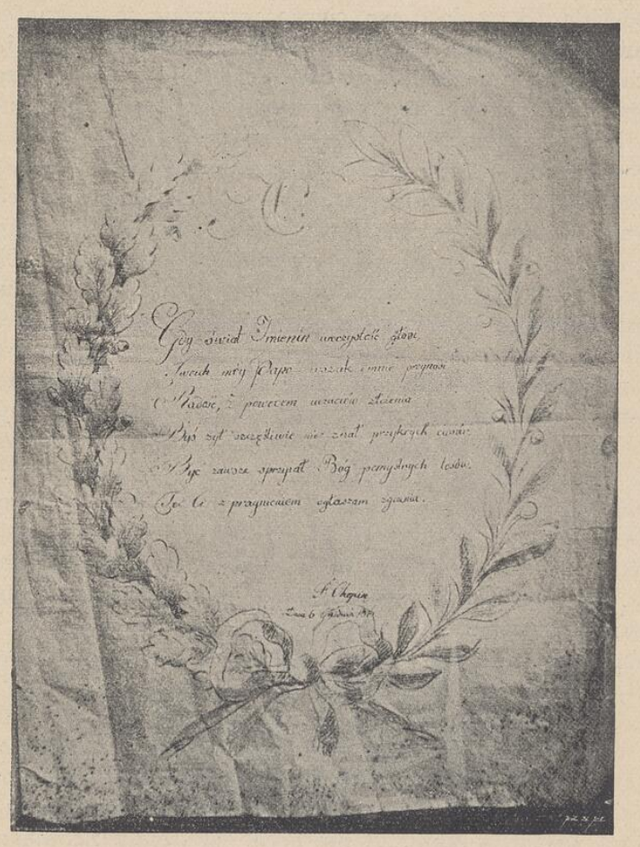
Wspominał już o tem nawet jeden z obcych „pięknych duchów" współczesnej mu epoki — Robert Schumann, który o początkowych utworach Chopina twierdzi, że mają *zu spezielle sarmatische Physiognomie* i pragnie, aby twórca „Mazurków" stał się więcej *weltbürgerlich* — nie zatracając jednak nigdy w zupełności swego pochodzenia [2]). Żądanie Schumanna wyrażone było oczywiście pod wrażeniem pierwszych większych dzieł Chopina; gdyby miał przed sobą całą późniejszą jego twórczość, byłby się przekonał, jak ta sarmacka fizjognomja rozwijała się wspaniale, nie zamieniając swego charakteru, a zdobywając sobie prawdziwe „wszechświatowe obywatelstwo".

Intencja zresztą, aby Chopin stał się zrozumiałym dla wszystkich narodów, jest bardzo słuszną. Sam jednak Schumann, przejęty uwielbieniem dla niemieckiej muzycznej kultury, uważający sztukę Mozarta za ideał wyrazu muzycznego, nie mógł sobie zdawać sprawy ze skarbów, jakie leżą w naszej „sarmackiej" muzyce — i nie przypuszczał pewno możliwości, że wytworzyć ona może w tym stopniu, co u Chopina, własny typ, własną kulturę. A nie mylił się wcale Schumann, pisząc swój piękny, znany frazes, że: „gdyby samowładny monarcha północy wiedział, jakich ma wrogów w skromnych melodjach „Mazurków", zakazałby takiej muzyki, która jest armatami, ukrytemi wśród kwiatów".

Sztuka Chopina stała się i jest ideałem muzyki narodowej, była jednak jeszcze czemś więcej: — ona nietylko pokazała żywą moc narodu, nam o nas samych i innym o nas mówiąc najsilniejszym i najbezpo-

średniejszym, bo na uczucie działającym, językiem tonów, ona stała się dla innych nauką i wzorem, a dla nas narodowym skarbem — i do niej można zastosować tę, w chwili świętego entuzjazmu i świętej wiary poczętą, apostrofę Słowackiego w „Samuelu Zborowskim“:

Sztuka — rzecz to wielka,
Narodów całych często zbawicielka,
Przechowująca na dnie — duszę duszy.



Powinszowanie sześcioletniego Chopina.



Liceum w Warszawie (według współczesnego sztychu).

II.

Między latami 1803—1813 przyszło na świat sześciu największych romantyków, którzy mieli — wpływając zresztą i działając na siebie wzajemnie — „stworzyć“ muzykę XIX-go stulecia: Berlioz (ur. 1803), Mendelsohn (ur. 1809), Schumann (ur. 1810), Chopin (1810), Liszt (1811) i Wagner (1813). Największym z nich wszystkich „muzykiem“ był bezsprzecznie Chopin. W równym wprawdzie stopniu myślą i mową duszy była muzyka dla Mendelsohna i Liszta; od pierwszego, wytwornego formą a ckliwego i płytkiego treścią, był jednak Chopin bez porównania głębszym, — od wielkiego i czystego artysty a niestrudzonego bojownika nowych idei i haseł, Liszta, był o wiele indywidualniejszym, jako twórca. U Berlioza, Schumanna i Wagnera władze twórczości artystycznej nie koncentrowały się wyłącznie w muzyce, to też żaden z nich, mimo dzieł genjalnych i epokowych, nie stworzył tyle nowego w samym świecie tonów, żaden na swoje czasy nie rozporządzał taką fantazją i bogactwem harmonji, jak Chopin. I pod tym względem może być on śmiało postawionym obok Bacha. I nic to, że pomysły swoje przetapiał wyłącznie w tony fortepianu, stając się równocześnie największym tegoż instrumentu kolorystą; nic to, że nie tworzył w duchu formy muzycznej, której apogeum stanowiła twórczość Beethovena, — to, co wniósł własnego z fantazji melodyjnej i harmonicznej, stało się podstawą środków nowoczesnej twórczości muzycznej. Ślady częste a wybitne wpływu Chopina spotkać można nawet w tak pozornie oddalonej swym charakterem muzyce Wagnera, nie mówiąc już o Liszcie, a zwłaszcza o całej plejadzie kompozytorów fortepianowych, począwszy od Griega, a skończywszy na Skriabinie.

Dlatego Chopin, jako muzyk, jest własnością całego świata, dlatego jego stanowisko, poza skarbami poezji i uczucia utworów jego jest w dziejach sztuki tak wybitne i wyjątkowe. A rzecz dziwna i pożałowania godna, że na współczesną sobie polską muzykę nie miał Chopin tego wpływu; za istotę jego twórczości wzięto rytm mazurków i polonezów. i nie wdając się głębiej w harmoniczną analizę całokształtu jego twórczości, postawiono je jako ideał narodowej muzyki, naśladując wprost to, co było łatwem do naśladowania, nie wgłębiając się w to, co było niezwyczajne a nowe. Wszak w 40 lat po śmierci Chopina jeden z najpoważniejszych miłośników jego [3]), mógł odezwać się lakonicznie o 2-giem Preludjum (A-mol): „Nie grywać, bo dziwaczne" — Preludjum, w którem nastrój twórcy potrafił z niebywałem mistrzostwem przeprowadzić problem harmoniczny i stworzyć poemat, zawierający w rozmiarach kilkudziesięciu taktów napięcie potężnej tragedji.

A ileż takich nadzwyczajności i śmiałości harmonicznych — nietylko na owe czasy niepospolitych — rozsianych po wszystkich jego dziełach! Ów krzyk rozpaczny w końcu Scherza H-mol — ów krzyk, o którym pisze Przybyszewski:

„Z nieskończenie bolesnej monotonji zadumy, żalu, modlitwy, rwie się naraz gwałtowny, dziki akord. Ten nagły ryk oszczepem ugodzonego zwierza wśród głuchego, wpółsennego kołysania się stepu — ten brutalny krzyk w dogorywającej agonji bólu — ten dziki, obłąkany akord śmiechu wśród żałobnej powagi jesiennych nocy: — to już nie muzyka, to nagi, bezpośredni wykrzyk duszy, wijącej się w erotyzmach strachu — to więcej od muzyki: coś, co ponad muzyką stoi".

Niepojętem się wydaje, jak ten dysonansowy, z rozpaczliwym uporem w potrójnem forte dziewięćkroć powtórzony, akord mógł w wyobrażeniach tegoż samego miłośnika i znawcy Chopina, o którym już wspomniałem, nie wywołać oburzenia i pozwolić na przedstawianie Scherza H-mol jako najżywszego dowodu, w jak „wyjątkowo estetycznej formie nawet najsilniej rozbudzona namiętność przemawiać może". Estetyka Chopina była estetyką wolnego ducha i wielkiego genjusza, który sam sobie tworzy prawa i reguły i zmienia pojęcia dotychczasowych wartości. Dlatego nie można dzieł jego podciągać pod reguły zdawkowej estetyki, a tem mniej za zaletę im poczytywać „wyrażania namiętności w estetycznej formie", co równocześnie kazałoby się domyślać nieszczerości artysty, kompromisu z jakiemiś utartemi regułkami w miejscu nieestetycznej choćby — w powszedniem tego słowa znaczeniu — lecz bezwzględnej siły wyrazu, jak to ma właśnie miejsce u Chopina.

Jest to zjawiskiem bardzo charakterystycznem, jak wogóle styl muzyki Chopina — zwłaszcza jego współcześni starali się podciągnąć pod pewne ogólnie przyjęte i jedyny walor wówczas mające pojęcia rafaelow-

Zbiory Stowarzyszenia
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA · NARODOWY · BIBLIOTEKA

sko-belliniowskiej estetyki. Ciekawym objawem, odsłaniającym zasadnicze cechy intelektualne Chopina, było, że on sam stał pod sztandarem owych pojęć, w dziełach swoich najśmielszych wyprzedzając znacznie, dzięki twórczemu genjuszowi, swoje własne estetyczne wierzenia. A wierzenia te, a raczej gusta, dziwnie czasem nie zgadzają się z pojęciem, jakie wyrobić u nas musiało poznanie dzieł jego własnych. Poza zrozumiałem bowiem zupełnie ubóstwianiem Mozarta — tak dziwnie nie licuje z naszem dzisiejszem artystycznem pojmowaniem Chopina jego uwielbienie dla Belliniego, graniczące wprost z adoracją — jego względna obojętność dla Beethovena [4]), a już wprost pogarda dla muzyki Berlioza, o której mawiał, że „uprawnia do zerwania przyjaźni".

A jednak Chopin był jednym z owych niewielu, których Berlioz swem przepojonem sarkazmem piórem nigdy nie dotknął, stawiając zawsze na wyżynach genjuszowi należnych i dowodząc tem, że go rozumiał i odczuwał. W ogólnych swych artystycznych upodobaniach, w stosunku do romantyzmu np., którego (według Liszta) całej rozwichrzonej i rozszalałej *(furibond et frénetique)* strony nie cierpiał, — lub do Szekspira, któremu zarzucał, że typy swoje zbyt żywcem z natury bierze — nie harmonizuje też Chopin zawsze ze swemi dziełami.

Jak wytworny i lubujący się w dyskretnych półcieniach gust Chopina, oraz jego odpowiadające współczesnej estetyce wierzenia artystyczne wpływały na sąd syntetyczny o jego twórczości, za dowód służyć może zdanie Liszta. Artysta, tak rozumiejący sztukę przyszłości i walczący o wszystko, co w sztuce nowe, — pisząc o Chopinie, nie wahał się przystosować do dzieł jego dawną estetyczną formułkę: *jamais il ne fit dégénérer le chant en cri.*

A przecież tych prawdziwych „krzyków duszy" — które słusznie za Przybyszewskim odnajduje u Chopina Anglik Huneker — tych zgrzytów przeróżnych, które, jeżeli wychodzą nawet poza sferę tak zwanego „śpiewu", to niemniej są wspaniałym w swej sile wyrazem sztuki — spotyka się tyle w jego utworach! Bardzo charakterystycznym, a dla rozwoju Chopina niesłychanie ważnym był jego kult i zamiłowanie dla Bacha, którego dzieła w owych czasach wcale jeszcze nie były ani tak wszechstronnie znane, ani tak poważane, jak dzisiaj.

Studja nad dziełami genjalnego twórcy „Passji Mateusza" wpłynęły niewątpliwie na subtelizowanie jego harmonji — miłość i uwielbienie dla sztuki Mozarta, oraz zamiłowanie we włoskiem „bel canto" wyrobiły poczucie doskonałości formy i płynności melodji.

*

Czas urodzenia Chopina przypadł na najświetniejsze czasy Warszawy — z doby porozbiorowej. Ruch umysłowy, pobudzony w najwyż-

szym stopniu, krzepiony wspomnieniami wielkiego duchowego odrodzenia w konstytucji 3-go maja, a rozwijający się na tle kultury artystycznej czasów Stanisławowskich, czynił z Warszawy prawdziwe centrum duchowe Polski. Liceum pod kierunkiem rektora Lindego — Szkoła Główna Muzyki z Elsnerem na czele — opera, biorąca bezpośredni udział w ruchu ogólno-europejskim — wreszcie nawet taka księgarnia Brzeziny, gdzie zawsze na składzie było poddostatkiem nowości muzycznych, orjentujących w twórczości swojskiej i zagranicznej, wszystko to były czynniki pierwszorzędnej dla rozwoju młodego genjusza wagi. Przytem przebywanie od lat najmłodszych w gronie ludzi o wysokiej duchowej i intelektualnej kulturze musiało wybić swe piętno na wcześnie bardzo rozwiniętym umyśle Chopina; temu też rozwojowi prawdopodobnie zawdzięczać należy pewien krytycyzm, nie dozwalający młodziutkiemu i uwielbianemu przez salonową Warszawę i piękne damy artyście utonąć w fali banalnych powodzeń, świetnych arystokratycznych rautów i buduarowych romansów. Samozachowawczy instynkt wyrwał jeszcze dosyć wcześnie artystę z czyhających na jego zgubę ułudnych objęć łatwej lokalnej sławy. Chęć do szerokiego lotu, do rozwijania się dalszego, popchnęła go w świat daleki, gdzie wśród tragicznego rozdarcia i tęsknoty za krajem cierpienia ukuły wielką duszę twórcy.

A lata dziecinne i młodzieńcze były u tego tragicznego genjusza jedną „sielską — anielską“ chwilą; kochany przez najlepszych rodziców, uwielbiany przez siostry, sam pełen dziecięcego humoru (który go zresztą zewnętrznie i do końca życia nie opuszczał) — wśród poważnych, dobrych nauczycieli i serdecznych przyjaciół, wzrastał i rozwijał się miły, wytworny chłopiec, nieświadomy ciężkich burz życia przyszłego.

Miejscem urodzenia Chopina była wieś Żelazowa Wola, położona w powiecie Sochaczewskim, o sześć mil od Warszawy, w owym czasie własność rodziny hrabiów Skarbków. Ojciec, pan Mikołaj Chopin, pochodził, według dochodzeń F. Hösicka[5]), z rodziny dworzanina króla Stanisława Leszczyńskiego, Mikołaja Szopa z Kalisza, który wraz z niejakim Janem Kowalskim założył w Nancy handel win i przezwał swą firmę „Ferrand et Chopin“. Wnuk owego Mikołaja Szopa miał wywędrować do Polski — i wnukiem tym był według wszelkiego prawdopodobieństwa pan Mikołaj Chopin — ojciec Fryderyka — w r. 1809 nauczyciel w domu z Fengerów hr. Skarbkowej w Żelazowej Woli, ożeniony z panną Justyną Krzyżanowską, „zacnego acz niebogatego rodu szlachcianeczką“. Drugiem z rzędu dzieckiem tego szczęśliwego małżeńskiego stadła był — urodzony dnia 22-go lutego 1810 roku — Fryderyk.

Jako dziecko półroczne przewieziony ze wsi do Warszawy, tam spędzał w domu rodzicielskim lata szkolne — w wakacje używając rozkoszy wsi polskiej bądź w Żelazowej Woli u Skarbków, bądź u przyjaciół swych



Dwór w Żelazowej Woli (obok niego domek rodziny Chopina).

Dziewanowskich w słynnej Szafarni. Pełna humoru i werwy dziecinna swawola [„Kurjer Szafarski“] — dowcipne wierszyki — przeróżne figle — a przytem z niesłychaną łatwością rozwijające się zdolności muzyczne tak w grze fortepianowej, jak kompozycji, czyniły z małego „Frycka“ pożądanego i mile wszędzie widzianego gościa. Przyjmowano go też od małego chłopca w salonach arystokratycznych Warszawy i w Belwederze u WKs. Konstantego, słuchano i zachwycano się grą, nazywając już w 15-tym roku życia „najlepszym w mieście fortepianistą“ [6]).

Wogóle talent Chopina rozwijał się w wyjątkowo sprzyjających okolicznościach, dzięki niepospolicie rozumnie prowadzonej edukacji. Pan Mikołaj Chopin dbał bardzo o wykształcenie muzyczne syna, nie oponując bynajmniej przeciwko wyłącznemu poświęceniu się artystycznej karjerze, ale przytem, a raczej przedtem, starał się rozwijać wszystkie władze intelektualne, kształcąc go w najlepszej, jaką ówczesna Warszawa miała, szkole, t. j. Liceum, którego zresztą sam był profesorem. Na ławach tegoż Liceum zawiązał Chopin serdeczne przyjacielskie stosunki, które do końca życia pozostały, rzec można, jedynymi, ozłacając mu wspomnieniami dzieciństwa smutne chwile tęsknoty za krajem i tragiczne losy męskiego wieku. Nazwiska: Juljana Fontany, Tytusa Wojciechow-

skiego, Jana Matuszyńskiego, Dziewanowskiego, braci Kolbergów, tak często wspominane w listach Chopina i opowiadaniach o nim — są to wszystko nazwiska kolegów i najlepszych przyjaciół z owych czasów. Mimo bliskich stosunków z późniejszymi kolegami ze Szkoły Głównej Muzyki — z żadnym z nich równie serdecznie się nie przyjaźnił. Wielkiem uznaniem i wprost czułością otaczali młodego Chopina wszyscy starsi muzycy warszawscy, jak Würfel (znany fortepianista), Jawurek (kapelmistrz), a przedewszystkiem dwaj jego nauczyciele, Żywny i Elsner.

Żywny, stary, poczciwy, z długim, zatabaczonym nosem Czech, był jedynym właściwie mistrzem, który wtajemniczał Chopina w tajniki gam i pięciopalcówek fortepianowych. Musiał to być jednak, mimo zewnętrznej niepozorności, dobry pedagog i rozumny człowiek, ponieważ nietylko pokierował bardzo dobrze początkami wykształcenia młodziutkiego genjusza, ale posiadał dosyć samokrytycyzmu, aby oświadczyć w odpowiednim momencie, że rola jego jako nauczyciela już się skończyła; a stało się to, kiedy Frycek skończył zaledwie lat dwanaście.



Wojciech Żywny
(według portretu olejnego pędzla Miroszewskiego)

Drugim, a na rozwój artystyczny Chopina znaczniejszy wpływ mającym mistrzem był Józef Elsner; początkowo jako przyjaciel i doradca, potem w Szkole Głównej Muzyki jako jedyny profesor kompozycji. Postać Elsnera na tle ówczesnego ruchu muzycznego rysuje się wogóle nadzwyczaj świetnie; twórczym talentem — choć łatwość pisania miał wielką — nie był — za to cała jego działalność jako dyrektora Opery oraz Szkoły Muzycznej zapisaną być winna złotemi zgłoskami w historji muzyki polskiej. Oddawali mu też współcześni hołd należny i sprawiedliwość, której najlepszym wyrazem może być, na dwa lata przed jego śmiercią (1852) drukowany feljeton *Gazety Warszawskiej*[7]):

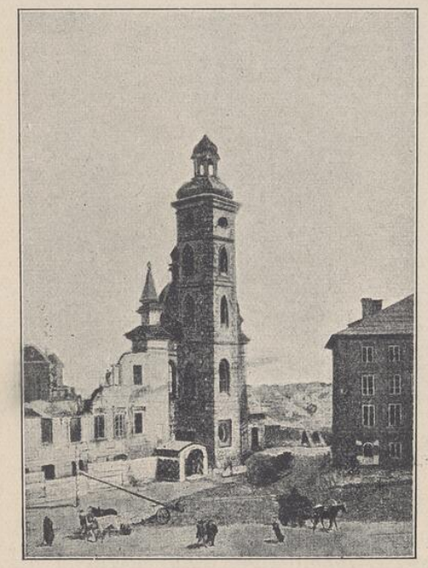
„Imię Józefa Elsnera należy do tych wybranych, co nie potrzebują ni długich historycznych wywodów, ni głębokich naukowych rozbiorów, aby usprawiedliwić cześć, jaka je otacza. Sąd ścisły, czynów wyliczenie, poprą tylko i utwierdzą jeszcze ową, pół wieku trwającą popularność,



Józef Elsner (według litografji Fajansa).

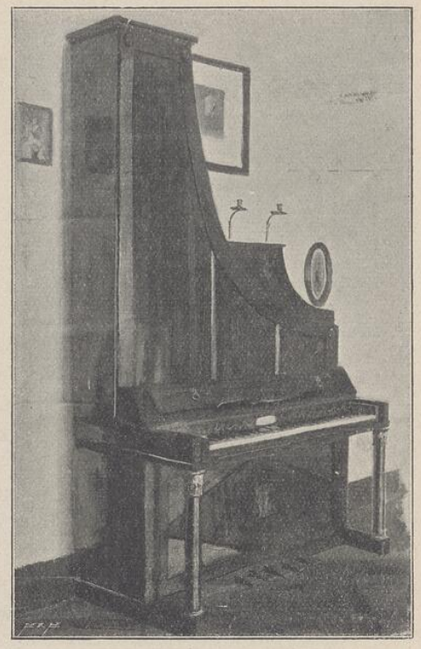
wskażą wybitniej jej znaczenie. Imię Elsnera, powtarzane od lat pięćdziesięciu z uwielbieniem przez jego uczniów — a tych na tysiące liczymy — ze czcią przez wyznawców muzyki u nas, z szacunkiem przez wszystkich, splotło się nierozdzielnie ze sztuką naszą i wiecznie wraz z nią żyć bę-

dzie. Pół wieku zamieniło jego cześć w tradycję prawie, pół wieku talentu nadało dziełom jego ową barwę ludową, rozszerzyło je tak pomiędzy nami, że tysiące nuci nieraz Elsnera mazury, nie wiedząc, czyjej one są ręki, jak owe odwieczne pieśni gminne, których początku ni autora nikt wskazać nie może. Iluż to z nas uczyło się od babek lub matek swoich tych miłych, łatwych, tak udatnych i czystych melodyj! Iluż to, nie pojmując jeszcze znaczenia muzyki, nie rozumiejąc nawet najmniejszego z jej utworów, od dziadów, od ojców swoich słyszało o Elsnerze, jako o najdzielniejszym sztuki tej u nas apostole!... Ogół, lud, posiada jakąś instynktowną sprawiedliwość, przeczuwa on sercem więcej, niż rozumowaniem, komu się od niego wdzięczność należy; czci go bezwiednie, a cześć to może najpiękniejsza, najsprawiedliwsza, cześć pokorna, nie rozumowa wdzięczność. To stało się z Elsnerem. Jego niezmiernych zasług, jakie dla sztuki u nas położył, głębokości nauki, piękności natchnień, pracy nieustającej, czy to w tworzeniu dzieł muzycznych, czy w kształceniu młodych talentów, głębiej nikt dotąd nie określił. W epoce jego najpotężniejszej działalności nie posiadaliśmy jeszcze rozwiniętych w takim nawet, jak dziś, stopniu organów, których obowiązkiem jest zdawać sumienną sprawę z każdego pojawu w sztuce, być pośrednikami między artystą i publicznością, objaśnić myśl pierwszego i zrobić ją przystępniejszą dla drugiej: imię dla siebie wywalczał Elsner tylko siłą talentu".



Dawne konserwatorjum w Warszawie.

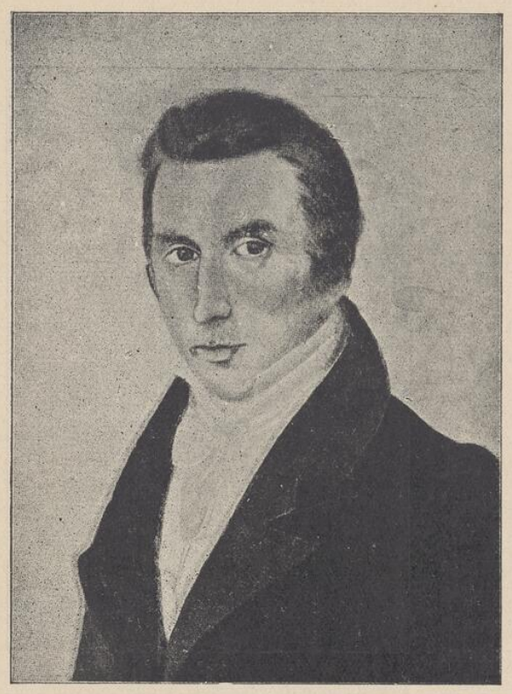
Gorący ton, w jakim pisany był powyższy artykuł, świadczy wymownie o czci, jaką otaczano zacną osobę i zasługi Elsnera. Oczywiście w ocenie jego twórczości poszedł feljetonista *Gazety Warszawskiej* za daleko, ujęły go za serce popularne mazury i ludowe piosenki, te „miłe, łatwe i czyste melodje"... ale czas, ów nieubłagany, najsurowszy sędzia, — przeszedł ponad płodną twórczością Elsnera do porządku, pozostawiając tylko jej wspomnienie. Niemniej jednak kult dla pieśni ludowej oraz głęboki zmysł pedagogiczny, prawość i czystość charakteru tak w życiu jak w rzeczach sztuki, miały wpływ silny na całą epokę — miały go oczywiście na Chopina. Jako pedagog postępował Elsner z młodym swym uczniem istotnie w sposób niebywały. Nietylko przeczuł w Chopinie — przy pewnej w nim odporności na zbyt systematyczną naukę — pierwszorzędnej wagi talent, ale umiejętnością pokierowania studjami ułatwił swobodny tego talentu rozwój.



Typ fortepianu z czasów młodości Chopina.

Zasady Elsnera, jako pedagoga i artysty, które mają znaczenie po wszystkie czasy — znajdujemy niejednokrotnie w jego korespondencji. Oto co pisał w jednym z listów do Chopina w pierwszym roku pobytu tegoż w Paryżu: „W nauce kompozycji nie należy podawać przepisów zbyt drobnostkowo, szczególniej uczniom, których zdolności są widoczne, uderzające; niech sami je wynajdują, żeby mogli sami siebie przewyższyć i dojść do wynalezienia tego, czego jeszcze nie znaleziono. W mechanizmie sztuki, w posunięciu się nawet w części jej wykonawczej, nietylko trzeba, żeby uczeń zrównał się z mistrzem swoim i p r z e s z e d ł go (!), ale żeby jeszcze miał i coś własnego, czemby także mógł świetnieć". Czyż pojęcia takie, których, niestety, nadarmobyśmy szukali u wielu dzisiejszych pedagogów — nie powinny być katechizmem każdego prawego nauczyciela? A dalej w kwestjach ogólnych, sztuki tyczących, czytamy: „...granie samo w sobie uważane, jest tylko środkiem na polu muzyki, jako mowy uczuć"... „Nie można doradzać uczniowi zbyt długiego zajmowania się jedną metodą, manierą, j e d n e g o n a r o d u smakiem go karmić i t. d." „To, co jest prawdziwem i pięknem, nie powinno być naśladowanem, lecz odczutem według praw własnych, praw wyższych. Za wzór (jako *non plus ultra)* ani człowiek, ani naród służyć nie powinien; tylko wieczna natura jest doskonałością samą w sobie. Nakoniec jednem słowem: to, w czem artysta (zawsze korzystający ze wszystkiego, co go otacza i uczy), zadziwia współczesnych, tylko mieć może z s i e b i e i przez udoskonalenie s a m e g o s i e b i e".

Dziwnej, zaiste, trzeba było odporności — nawet wśród stosunków, tak tamujących rozwój sztuk, jak u nas — aby zasady estetyczne Elsnera



Mikołaj Chopin (według portretu Miroszewskiego).

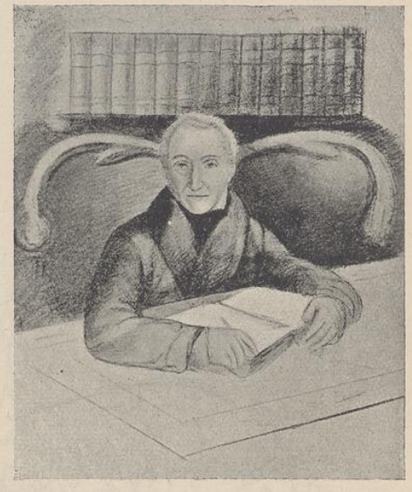
żadnego na późniejsze pokolenie muzyków nie wywarły wpływu. Miały na szczęście wpływ na Chopina i prawy ten nauczyciel wpoił — jak pisze Liszt[8]) — swemu uczniowi „dwie rzeczy, najtrudniejsze do nauczenia, a przeto najrzadziej umiane, mianowicie: żeby być zawsze względem siebie wymagającym i nie puszczać odłogiem korzyści, które się tylko cierpliwością a pracą zdobywa"; to też dzięki tym zasadom posiadał Chopin ogromnie dużo samokrytycyzmu i one to pewno wyrobiły, a raczej przyczyniły się do wyrobienia w nim tego poczucia na wyrażanie się tylko tą formą, na jaką go stać było — formą skromną, której treść dorównywa jednak największym arcydziełom symfonicznym. Więc też słusznie pisze Liszt dalej: „Chopin w swej twórczości nigdy nie wchodził w sferę muzyki symfonicznej, a to dlatego tylko, że nie chciał. Nie była to ani skromność przesadzona, ani źle umieszczona pogarda; była to tylko nadzwyczaj jasna świadomość, jaka forma najlepiej odpowiadała jego uczuciu — świadomość, będąca cechą najbardziej zasadniczą twórczego genjuszu..."

Elsnera, jako pedagoga, który swego ucznia w ostatnim, t. j. trzecim roku nauki zakwalifikował jako „genjusza muzycznego", charakteryzuje najlepiej może odpowiedź, jaką zwykł był dawać krytykującym jego zbyt liberalny system nauczania w zastosowaniu do Chopina[9]):

„Dajcie mu pokój. To prawda, że nie idzie on drogą zwyczajną, ale bo też i talent jego jest nadzwyczajny. Nie trzyma on się ściśle metody utartej, powiadacie, lecz on ma swoją własną i to, jeżeli się nie mylę, stanowić w nim będzie oryginalność, jakiej dotychczas nikt w tak wysokim stopniu nie posiada".

I tej oryginalności Chopina bronił zawsze; później nawet, kiedy dawny jego uczeń zaczynał już zbierać laury nad Sekwaną, przypominał

mu swe zasady. „Elsner nie chce — pisze Ludwika Chopinówna do brata[10]) — żebyś Ty naśladował i dobrze się wyrażał; wszelkie naśladowanie nie jest to, co oryginalność; skoro będziesz naśladował, nie będziesz oryginalnym, a chociaż młodszy jesteś, Twoje pomysły mogą być lepsze, jak już doświadczonych; masz genjusz wrodzony i Twoje utwory świeższe są i lepsze"...



Portret Lindego, rysowany przez Chopina.

W jednym tylko punkcie nie rozumiał Elsner istoty twórczego talentu Chopina: żyjącemu w epoce powstawania opery romantycznej — twórcy polskiej opery narodowej, zdawało się wprost niepojętem, że może być poza operą jakiś donioślejszy cel muzycznej twórczości. „P. Elsner[11]) nie chce Cię widzieć tylko koncercistą i kompozytorem fortepianowym i egzekutorem sławnym, bo to łatwiejsze i mniej znaczy, jak opery pisać, ale chce Cię widzieć tam, do czego Cię pcha natura i do czego Cię usposobiła. Ty masz miejsce między Rossinim, Mozartem i t. d. Twój Genjusz nie ma osiąść na fortepianie i koncertach (!), Ty z oper masz się unieśmiertelnić".

Dziwnem zaiste było to zaślepienie w pedagogu tak poważnym i znającym swego ucznia.

Chopin ze szlachetną chęcią utworzenia sobie nowego świata"[12]), z pełną swego genjuszu świadomością czuł się wyłącznie duszą fortepianu. Cała jego twórczość najpełniejszym tego dowodem[13]). Jednak namowy Elsnera miały pewne — choć wskutek silnie skoncentrowanej artystycznej natury Chopina przejściowe tylko — znaczenie; ślady tego napotykamy w liście z Paryża (14 grudnia 1831), do Elsnera pisanym:

„...Roku 1830, lubom wiedział ile mi niedostaje i jak mi daleko do sprostania któremukolwiek ze wzorów, które miałem w Panu, gdym chciał się o to pokusić, śmiałem jednak sobie pomyśleć: zbliżę się choć trochę do niego i jeżeli nie Łokietek, to może jaki Laskonogi wyjdzie z mojej mózgownicy. Ale dziś, widząc wszelkie tego rodzaju nadzieje zniweczone, przymuszony jestem myśleć o torowaniu sobie drogi w świecie jako pianista, odkładając tylko na niejakiś czas wyższe widoki artystyczne, jakie mi Pan słusznie w liście swoim przedstawia".

Namawiał Chopina do poświęcenia się twórczości operowej również Stefan Witwicki. W liście z lipca r. 1831 pisze:

„Już to koniecznie musisz być twórcą polskiej opery; mam najgłębsze przekonanie, że zostać nim potrafisz i że jako polski narodowy kompozytor otworzysz dla swego talentu pole niezmiernie bogate, na którem zarobisz sobie na niepospolitą sławę. Obyś tylko miał na uwadze narodowość, narodowość i jeszcze raz narodowość; jest to prawie czcze słowo dla pospolitych pisarzów, ale nie dla takiego, jak twój, talentu".

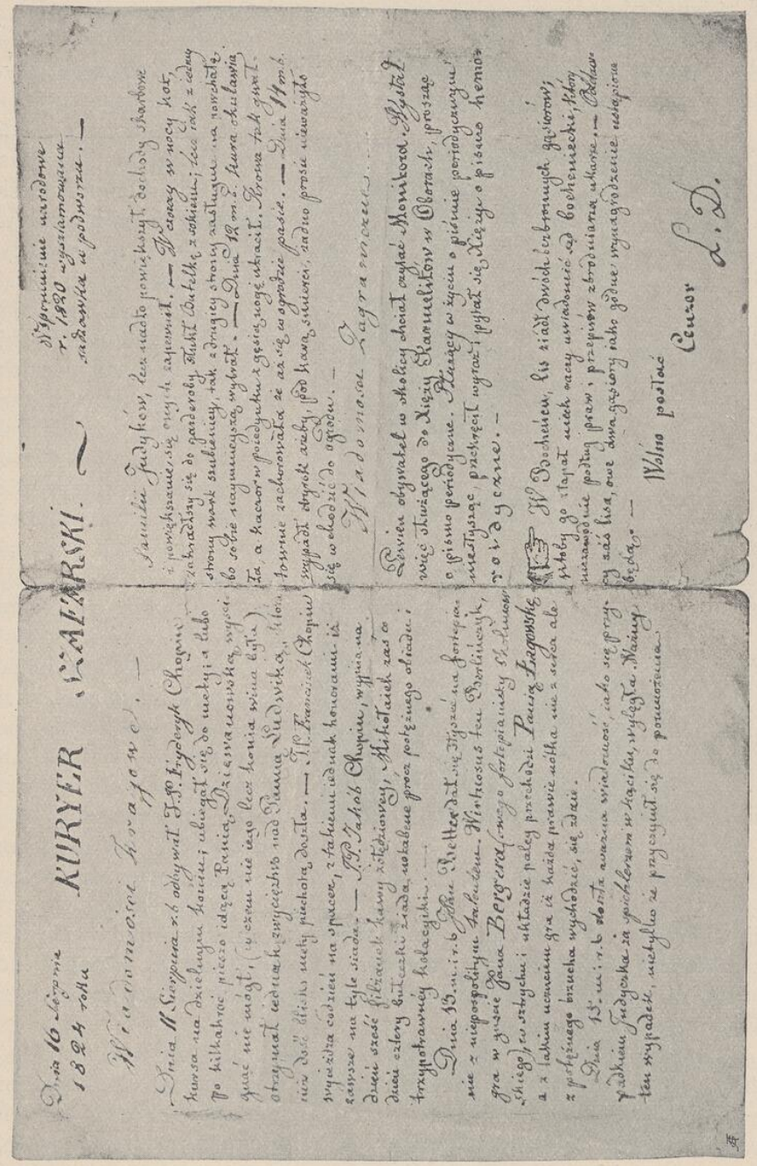
„Jestem przekonany, że opera słowiańska, wywołana do życia przez prawdziwy talent, przez kompozytora czującego i myślącego, zabłyśnie kiedyś na świecie muzykalnym, jak słońce nowe, może się nawet wzniesie nad wszystkie inne, będzie mogła mieć tyle śpiewności, co włoska, a więcej jeszcze tkliwości i nierównie więcej myśli".

Słowa te Witwickiego, jak również ponowione w dwa lata później namowy Elsnera, który starał się przekonywać swego ucznia, aby się zabrał do pisania opery nietylko „dla powiększenia swej sławy, lecz i dla korzyści, jaką przynieść może dla kunsztu muzycznego wogóle, w szczególności zaś, kiedy przedmiot opery wzięty będzie z historji polskiej" — nie odniosły żadnego rezultatu. Pod wpływem swego zacnego nauczyciela układał się wprawdzie Chopin ze Stanisławem Koźmianem o napisanie libreta na tle historycznem polskiem; plan ten jednak nie doszedł do skutku i Chopin nie powrócił doń nigdy.

*

W lipcu roku 1829-go ukończył Chopin trzyletni kurs w Szkole Głównej muzyki, obeznany gruntownie z całą techniczną stroną kompozycji, której zresztą już wtedy oddawał się z zapałem — większym pewno, niż samym nad nią studjom.

Studja te były zresztą tylko pomocą w objawianiu się wrodzonej w pewnym kierunku siły twórczej, która miała swą własną wytyczną drogę i w jej granicach tylko się rozwijała. Chopin nie miał poczucia na orkiestrę — sam przyznawał się, że słabo instrumentuje i wielkiej do tego wagi nie przykładał — to też mimo studjów w tym kierunku do żadnych wybitnych nie doprowadził rezultatów. Zmysł jego instrumentacyjny objawiał się jedynie i znajdował swój wyraz w usubtelnianiu kolorytu fortepianowego, w różniczkowaniu — nieznanem przedtem — przeróżnych efektów dźwiękowych tego suchego napozór instrumentu. Pozatem wszystkie zdobycze teoretycznej wiedzy, harmonizacji, kontrapunktu, przetapiał młody Chopin na swoją własną modłę; najlepszym wyrazem jego artystycznej indywidualności z owych czasów są Warjacje z Don Juana Op. 2, które w dwa lata potem miały doznać entuzjastycznego przyjęcia



Podobizna numeru „Kurjera Szafarskiego".

na łamach pisma *Neue Zeitschrift für die Musik,* w którem Robert Schumann powitał nieznanego sobie dotąd autora głośnemi słowami: *Hut ab, meine Herren! Ein Genie!*

Jak wszyscy wielcy i najwięksi — wzorował się i Chopin w swych pierwszych utworach na tem, co najbardziej odpowiadało jego temperamentowi. Kompozycje, które w owym czasie zapełniały jego tekę kompozytorską, wskazują jasno na wpływy, jakim ulegał w pierwszym okresie swej twórczości.



Justyna z Krzyżanowskich Chopinowa
(według portretu olejnego pędzla Miroszewskiego).

W pierwszej linji w Mazurkach i Polonezach objawił się silnie wpływ ruchu, pobudzanego przez Elsnera i Kurpińskiego w kierunku stworzenia muzyki narodowej, ruchu, w którym brało udział całe niemal pokolenie ówczesnych młodych muzyków. Tylko, że z tego, co było u innych średniej miary kompozytorów zdawkowem naśladownictwem ludowych rytmów i melodji — bez ich istotnej oryginalności — genjusz Chopina stwarzał natchnione duchem najczystszej poezji utwory; tak, jak swego czasu I. S. Bach, nie odstępując od współczesnego sobie stylu, wkładał w suche i nic nie mówiące u innych kombinacje kontra-punktyczne swą wielką, poetyczną duszę, tworząc dzieła, które mimo zmian stylów i środków ekspresji muzycznej zawsze żywemi pozostaną.

Chopin czuł ducha muzyki ludowej, jak żaden ze współczesnych; przytem mimo, że sam od małego chłopca z namiętnością wsłuchiwał się w wiejską muzykę — czy to łowiąc uchem pod oknami karczmy dźwięki skrzypiec i basetli chłopskiego wesela, czy to podsłuchując śpiewanej przez wiejską dziewczynę piosenki — w utworach swych nie lubił stosować bezpośrednio — *in crudo* — motywów ludowych.

To też wszystkie te, najbardziej echami naszej wsi mazowieckiej rozbrzmiewające mazury Chopina, są odbiciem muzyki ludowej w jego duszy. Nie są, jakby się przez dzisiejszą estetykę używanem wyrażeniem powiedziało — stylizowaną — lecz prawdziwą muzyką ludową, przetłumaczoną na muzykę kulturalną, z zaznaczeniem bardzo silnem indywidualnego pierwiastku artysty.

Z obcych autorów najsilniejszy wpływ na szukającą nowych środków wyrazu twórczość Chopina mieli John Field, oraz uczeń Mozarta, Jan Nepomucyn Hummel. J. Field, zamieszkały w Petersburgu, był wówczas europejskiej sławy pianistą i kompozytorem, a w Warszawie przyczyniała mu niewątpliwie uznania słynna już wówczas jego uczenica Marja Szymanowska. Księżycowa, choć nieco zbyt ckliwa, jego muza rozmarzała fantazję twórczą młodziutkiego Chopina; w naśladujące nieco styl i formę Fielda, ale bez porównania głębsze i subtelniejsze Nokturny zaczęło natchnienie Fryderyka przyoblekać chwile serdecznych marzeń i tęsknot.

Słynny wiedeński wirtuoz i kompozytor Hummel, który koncertował w r. 1829 w Warszawie, pociągał go gładkością faktury i elegancją figuracji; będące wówczas bardzo w modzie fortepianowe koncerty Hummla pozostawiły widoczny wpływ w pierwszych (i ostatnich) tego typu utworach Chopina: Koncertach E-mol i F-mol; tak samo jednak, jak głębszym i subtelniejszym od Fielda w Nokturnach, tak bez porównania poetyczniejszym i indywidualniejszym od Hummla objawił się genjalny nasz twórca w Koncertach swoich, do dziś dnia należących do stałego repertuaru najznakomitszych pianistów.

Ważnym bardzo epizodem w życiu i rozwoju artystycznym Chopina była wycieczka do Wiednia, którą odbył w lipcu 1829 roku. Dwa koncerty dane w *Kärntnerthortheater* — w których urządzeniu był mu pomocnym znany jeszcze z Warszawy kapelmistrz Würfel — wyrobiły mu doskonałą opinję wśród muzykalnego świata naddunajskiej stolicy. Wszystkie ówczesne wiedeńskie sławy, jak: Gyrowetz, Kreutzer, Lachner, Seyfried i t. p., prześcigały się w komplementach i wyrazach uznania.

Z tego też czasu datuje się zbliżenie Chopina z ks. A. Radziwiłłem, u którego niejednokrotnie w Antoninie gościł.

Okryty zagraniczną sławą, a bardzo lubiany i uznawany w swem rodzinnem mieście, wystąpił też Chopin w roku 1830 z dwoma własnemi koncertami w Warszawie, które pod każdym względem się powiodły; młodziutki, 20-to letni kompozytor i wirtuoz zaczynał już dochodzić do szczytu lokalnej sławy i popularności. Chęć dalszej pracy nad własnym rozwojem i pragnienie szerszych horyzontów gnały go jednak w świat szeroki; ale trudno było rozstać się z Warszawą — terminy odjazdu kilkakrotnie mijały; wreszcie w jesieni nadeszła chwila rozłąki z ukochanemi. Miała nareszcie rozpocząć się nowa faza życia.

III.

Drugiego listopada roku 1830 opuścił Chopin Warszawę, udając się na Wiedeń do Paryża; dwudziestoletniego młodzieńca żegnała z największem rozczuleniem rodzina, przyjaciele, koledzy, wielbiciele, nie przypuszczając, że wielki już wówczas twórca opuszcza ziemię rodzinną na zawsze. Mimo młodocianego wieku i pozorów częstych dziecinnej wesołości i swawoli był Chopin wówczas już dojrzałym — jako człowiek i jako twórca. Jako człowiek miał dzięki wychowaniu i okolicznościom życia — sporo doświadczenia i znajomości ludzi; jego uczuciowa natura znalazła swój wyraz żywy, najsilniej w miłości dla Konstancji Gładkowskiej, pierwszego ideału młodego serca; poznanie ludzi swoich i obcych w kilkakrotnych podróżach zagranicę — dało mu kryterjum w ich ocenianiu, uwielbienie i hołdy, jakimi go otaczano, wzbudziły w silnie do ideałów dążącej naturze poczucie odpowiedzialności artystycznej i samokrytycyzm.

Najbardziej zaś dojrzałym uczyniła go sama sztuka, ten popęd twórczy, nurtujący w młodej, nie zdającej sobie sprawy z odbieranych wrażeń duszy, ta chimera o uśmiechu tajemniczym, słodkim i pociągającym, zatapiająca swe okrutne szpony w sercu, oddanem jej całą duszą. Jak opowiadają współcześni, bywał Chopin jeszcze za licealnych czasów „nad wiek swój poważnym", często zamyślonym, roztargnionym, zabaw w palanta i piłkę z kolegami unikającym — widać, już wszędzie pomysłami muzycznymi zajętym. A wśród szkolnych figlów i żartów przychodziły „chwile zadumy i tęsknoty nieokreślonej, w których, opanowany nastrojem poważnym i smętnym, stawał się milczącym i pogrążonym w sobie, unikającym ludzi, rozmowy i rozrywki, a gdy mówiono do niego, odpowiadał monosylabami, jak nieprzytomny" [14]).

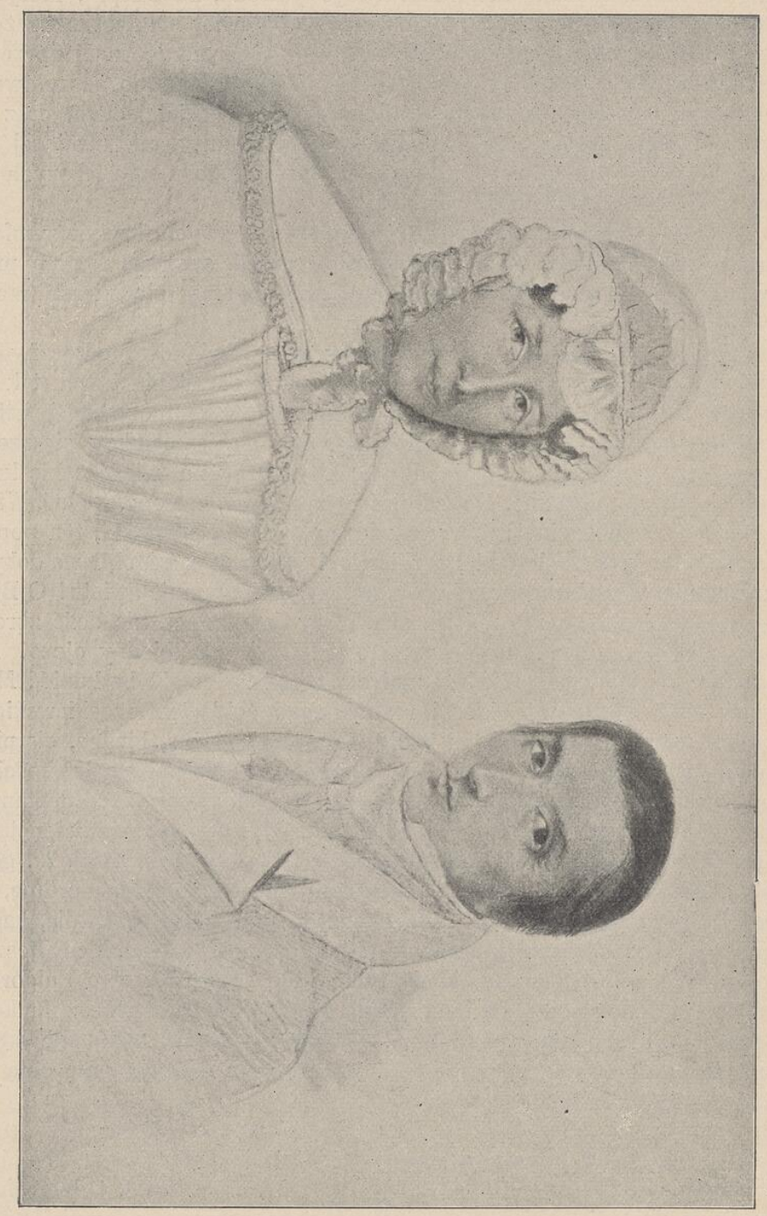
Chopin opuszczał Warszawę w przeddzień krwawych wypadków dziejowych, o których dowiedział się w drodze do Paryża; w czasie parotygodniowego pobytu w Stuttgardzie odebrał wiadomość o wzięciu Warszawy...

Z czasów tych zachowało się małe album, rodzaj podręcznego notatnika, w którym Chopin notował swoje wrażenia. Jest to ciekawy i jedyny w swoim rodzaju dokument z tego powodu, że Chopin, który nie lubił pisywać wogóle listów i tylko muzyką objawiał najgłębsze wrażenia i nastroje swej duszy, pokryte zwykle dla świata serdeczną i uprzejmą wesołością, dał nam w tych zapiskach niejako klucz do odszukiwania w dziełach pobudek, na twórczość jego najsilniej działających, oraz dał wyraz literacki niesłychanej wrażliwości swej natury, odczuwającej wypadki współczesnej doby w podobny sposób, jak to u największych naszej poezji wieszczów miało miejsce.

Robert Schumann, omawiając w jednej ze swych krytyk symfonję fantastyczną Berlioza, pisze: „Gdybyśmy mogli spojrzeć w głąb przyczyn powstania wszystkich dzieł, dowiedzielibyśmy się nieraz rzeczy strasznych".

Przypadek zrządził, że zachowany szczęśliwie ów podręczny notatnik Chopina pozwolił spojrzeć na przyczynę powstania trzech tak potężnych utworów, jak (właśnie w Stuttgardzie skomponowane) Etiuda C-moll i Preludja A-mol i D-mol; i istotnie, dowiedzieliśmy się rzeczy strasznych o nastroju i stanie ducha ich twórcy na wieść o klęskach, jakie spadły na ojczyznę. „Przedmieścia zburzone, spalone, — Jaś, Wiluś, na wałach pewno zginął; Marcela widzę w niewoli, Sowiński, ten poczciwiec, w ręku tych szelmów! Paszkiewicz! Jeden pies z Mohilewa dobywa siedziby pierwszych monarchów Europy! Moskwa panuje światu! O Boże, jesteś Ty? Jesteś, a nie mścisz się... Czy jeszcze ci nie dość zbrodni moskiewskich... albo... alboś sam Moskal!!? [15]) Mój biedny ojcze! Mój poczciwiec może głodny? Może matce nie ma za co 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!... Powązki! Ach, czy jej [16]) grób szanowali? Zdeptany — tysiąc innych trupów przywaliło mogiłę"... W kilka dni później notatka, wspomnienie kochanki (K. Gładkowskiej): „Co się z nią dzieje?... gdzie jest?... Biedna może w ręku moskiewskim, Moskal ją dusi, morduje, zabija! Ach, życie moje, ja tu sam, chodź do mnie, otrę łzy twoje, zagoję rany teraźniejszości, przypominając przeszłość... Wtenczas, kiedy jeszcze Moskali nie było, wtenczas, kiedy tylko kilku Moskali tobie najgoręcej podobać się chciało, a tyś z nich drwiła, bom ja tam był... Masz matkę?... i taką złą... a ja mam taką dobrą... a może już wcale matki nie mam? może ją Moskal zabił, zamordował... siostry, bez zmysłów, nie dają się, ojciec w rozpaczy nie wie sobie dać rady..."

I znowu po kilku dniach, kiedy po paroksyzmach rozpaczy przyszedł stan jakiegoś pesymistycznego odrętwienia myśli, notuje: „To łóżko, do którego idę... może już niejeden trup na niem leżał, i długo leżał, a mnie to dziś nie robi wstrętu... A cóż trup gorszego odemnie? Trup



Rodzice Chopina (według rysunku ołówkowego).



Fryderyk Chopin w wieku młodzieńczym
(według portretu olejnego pędzla Miroszewskiego).

także nic nie wie o ojcu, matce, o siostrach, o Tytusie, trup także nie ma kochanki, nie może rozmówić się z otaczającymi swoim językiem... trup taki blady, jak ja, trup tak zimny, jak ja teraz na wszystko zimnym się czuję... Zegary z wież Stuttgardu biją nocną godzinę. Ileż w tej chwili trupów się na świecie narobiło? Matki dzieciom, dzieci matkom poginęły... ile smutku z trupów w tym momencie i ile pociechy!... Zły i dobry trup... cnota i zbrodnia — jedno, kiedy siostrami trupy. Widać więc, że śmierć jest najlepszym uczynkiem człowieka... A cóż będzie najgorszym? Narodzenie, jako wbrew przeciwne najlepszemu uczynkowi. Mam więc rację gniewać się, żem przyszedł na świat.

„Co komu przyjdzie z mojego bytu? Nie zdam się do ludzi, bo nie mam pysków ni łydek... A trup ma łydki? Trup także nie ma łydek, więc mi niczego nie brak do matematycznego pobratania się ze śmiercią".

— Znów przypomnienie kochanki:

„Czy ona mnie kochała, czy tylko udawała? to sęk do odgadnienia... Tak, nie tak, tak, nie tak, nie tak, tak... palec w palec". „Kocha mnie? Kocha mnie pewno. Niech robi co chce".

A znów dalej:

„Ojcze! matko! gdzieżeście wy? A może trupy?... Może Moskal zrobił mi figla... o zaczekaj... czekaj... Ależ łzy!... Tak dawno nie

płynęły... ach długo, długo płakać nie mogłem... Jakże mi dobrze... jak tęskno!“

Dobrze i tęskno? Kiedy tęskno, to nie dobrze — a jednak miło. Jest to stan dziwny... Ale i trup tak, dobrze i nie dobrze mu razem. Przenosi się w szczęśliwsze życie i dobrze mu, żałuje przeszłe opuszczać i tęskno mu. Jemu musi być, tak jak mnie, kiedym skończył płakać. Było to widać jakieś skonanie momentalne uczuć moich, umarłem dla serca na moment, albo raczej serce umarło dla mnie na moment. Och, czemuż nie na zawsze!... Możeby mi znośniej było... Sam! sam!... Nie da się moja biedota opisać, ledwie ją czucie znieść zdoła“.

Tak silne, że już potężniejszem zda się być nie może, wstrząśnienie ducha, zamieniające się chwilami w najbardziej ponure i w swej rozbujałej fantastyczności z jakimś brutalnym realizmem graniczące wizje śmierci, spłodziło trzy w szczerości i sile wyrazu niedoścignięte muzyczne utwory. I tutaj mamy do czynienia z nadzwyczaj charakterystycznym (dla twórczości Chopina) objawem.

Wrażenia zewnętrzne, bolesne fakty historyczne, odbijające się w duszy echem szalonej rozpaczy, jako jedna z najsilniejszych podniet twórczych, rzucają jasne światło na istotę najgłębszych uczuć Chopina. I ten „żal“, o którym pisze Liszt, że był „ziemią jego serca“ *(le sol de son coeur)*, i ta tęsknota za swymi najbliższymi i najdroższymi, wszystko to jednoczyło się w ogromnej, niezmiernej miłości ojczyzny — tej, co „cierpiała za miljony“ — miłości, która przetrwała całe jego życie, a która była zawsze najsilniejszą karmicielką jego twórczego genjuszu. I ani cuda nadsekwańskiej stolicy, ani południowa urocza natura Majorki, ani szczęście wielkiej miłości, ani cierpienia po jej utracie nie zdołały nigdy podniecić jego muzycznej wyobraźni tak silnie, jak np. wieść o wzięciu Warszawy w Etiudzie i Preludjach, jak wizje



Ludwika z Chopinów Jędrzejowiczowa
(według portretu Ziemięckiego).

z przeszłości ojczyzny w Polonezach, jak nieukojona, w bolesnej zadumie skarżąca się tęsknota za Polską w Nokturnach i ostatnich zwłaszcza Mazurkach.

*

W kilka tygodni po tych męczarniach duszy znalazł się Chopin na paryskim bruku. Jak już wspominaliśmy wyżej, był on wówczas, mimo dwudziestu zaledwie lat życia, nie tylko wyrobionym artystą i człowiekiem, ale już nie warszawską lub polską, lecz europejską sławą. W czasie swych dwukrotnych z Warszawy za granicę wycieczek dał się szczególniej w Wiedniu poznać, jako pierwszorzędny wirtuoz. Jako kompozytor zdobył sobie, nie mówiąc już o własnym kraju, entuzjastyczne uznanie romantyków niemieckich, wyrażone najsilniej w artykułach Roberta Schumanna, których siły pedantyczny głos Beckmessera-Rellstaba bynajmniej zaćmić nie zdołał. Szeroko rozgałęzione stosunki pomiędzy pierwszorzędnymi muzykami stolic niemieckich były ułatwieniem w zawiązaniu podobnych stosunków w nadsekwańskiej stolicy, choć, jak sam wspomina w jednym z listów, rekomendacji miał mało. „Malfatti dał mi list do Paëra; kilka innych miałem od edytorów z Wiednia i na tem koniec“. „Przez Paëra, który tu jest nadwornym kapelmistrzem, poznałem Rossiniego, Cherubiniego, Baillota i wielu innych. Przez niego także Herza, Hillera i t. d.“. Wierny swym hasłom i swej idei: dążenia do doskonałości artystycznej, przyjechał Chopin do Paryża — nietylko, aby się dać poznać, ale także, aby się uczyć. Uczenie się, wydoskonalanie usilne, były jego pierwszą troską. Ówczesny najsławniejszy paryski fortepianista, Kalkbrenner, wydał mu się bogiem doskonałości artystycznej; zapragnął też Chopin zostać jego uczniem.



Izabela z Chopinów Barcińska
(według portretu Miroszewskiego).

Egzaminowany przez mistrza o sławie niedoścignionego, zrobił na nim wrażenie niepospolite. Cóż, kiedy ciasnota, czy też zła wola Kalkbrennera pragnęła genjusz wykonawczy Chopina wtłoczyć w ramy szablonu tak zwanej „doskonałości“, czy też, jak twierdzą inni, chciała wprost uczynić nieszkodliwym niebezpiecznego młodziutkiego rywala; jako warunek postawił bowiem francuski profesor kurs trzyletni nauki przy zupełnem powstrzymaniu się od publicznych występów. I trzeba było dopiero listownej interwencji rodziny, a przedewszystkiem zacnego Elsnera, aby podkopać w młodym Chopinie zaufanie do tego rodzaju propozycji. Kalkbrenner nie został profesorem Chopina, co jednak na późniejsze ich stosunki artystyczne i osobiste wpływu głębszego nie miało.

W krótkim czasie zapoznał się Chopin z całym światem artystycznym, jaki skupiał w sobie Paryż ówczesny. A w świecie owym biło tętno nowego życia, „topniały nieczułe lody i przesądy światło ćmiące“, jutrzenka romantyzmu wschodziła w całej pełni. W poezji i literaturze Musset, Lamartine, de Vigny, Balzac, Wiktor Hugo, Saint-Beuve, George Sand, Dumas (starszy), w malarstwie Delacroix, Delaroche, Ary Scheffer, Horacy Vernet, w muzyce, obok fantastycznego w duchu romantyzmu wprawdzie, ale płytkiego Meyerbeera największy francuski romantyk-symfonista Berlioz — wszyscy ci „młodzi“ walczyli w imię nowych haseł i ideałów, nadając życiu artystycznemu Paryża niezwykle podniosły i ożywiony charakter. Potężna indywidualność Chopina musiała też zabłysnąć wśród tego powszechnego ruchu swojem własnem światłem. Nie przyszło to z początku bez trudu i usilnych starań; pierwsze występy publiczne Chopina w styczniu i maju roku 1832 mimo współudziału sił już znanych i pierwszorzędnych nie zainteresowały nikogo, oprócz artystów; dochód nie pokrył kosztów, pozostała tylko satysfakcja wrażenia, jakie odnieśli muzycy i krytyka. Liszt, jako wirtuoz od lat kilku już w Paryżu niepospolitą cieszący się sławą, Mendelsohn i Hiller zachwycali się nowością i siłą pierwiastków, jakie wnosił Chopin w swą grę i swoje kompozycje. Fétis, będący ówczesną powagą krytyczną, zamieścił w „Revue musicale“ (z 3-go marca 1832 r.) ocenę twórczego i wykonawczego talentu Chopina, która świadczy o niewątpliwie głębokiem wrażeniu, jakie ten pierwszy występ wywrzeć musiał na nieuprzedzonych, chociaż starszej daty, muzyków.

„Oto młody człowiek — pisze Fétis — który oddaje się wyłącznie swoim naturalnym wrażeniom i, nie biorąc znikąd przykładów, dokonał jeżeli nie zupełnego odnowienia muzyki fortepianowej, to przynajmniej dał nam część tego, za czem oddawna napróżno się oglądamy, to jest mnogość oryginalnych idei, których typu napróżnobyśmy gdziekolwiek szukali...

„W jego melodjach jest dusza, w jego rysach fantazja, a oryginalność we wszystkiem. Zbytek *(trop de luxe)* w modulacjach, pewien nieład

w łączeniu fraz, tak, iż nieraz muzyka jego robi wrażenie improwizowanej a nie pisanej — oto są wady, które występują obok wyżej wymienionych zalet. Lecz wady te są ściśle związane z młodocianym wiekiem artysty i znikną w miarę nabytego doświadczenia... Jako wykonawca — również na pochwałę zasługuje młody artysta. Gra jego jest elegancka, swobodna i pełna wdzięku; jest efektowna *(brillant)*, a zarazem najzupełniej poprawna. Ton, jaki wydobywa z fortepianu, nie jest zbyt silny i pod tym względem przypomina on wielu pianistów niemieckich. Studja jednak, jakie rozpoczął w tym kierunku pod dyrekcją p. Kalkbrennera, dadzą mu z pewnością tę ważną zaletę, dającą nerw wykonaniu, bez której niepodobna panować nad akcentami, jakim podatny jest fortepian“.



Emilja Chopinówna (według miniatury).

O studjach u Kalkbrennera nie był widocznie dokładnie poinformowany Fètis, który z drugiej strony bogactwo harmonji, dotychczas nie wyzyskane, nazwał „zbytkiem“ modulacji... Naogół jednak czuć w tej krytyce ton ciepły, spowodowany prawdziwem wrażeniem. Niemniej ciekawemi były głosy krytyki, dochodzące z zagranicy, przedewszystkiem ewolucja, jaką w sądach o Chopinie przebył znany ówcześnie jako powaga niemiecka ów Beckmesser-Rellstab, krytyk pisma: „Iris im Gebiete der Tonkunst“. Sprawozdania krytyczne Rellstaba, pomiędzy 1832—1834 pisywane, stanowiły niejako przeciwwagę do sądów Fetisa a w przeciwieństwie do entuzjazmu Schumanna mogą nas zaś tem więcej interesować, że pośród starszej daty muzyków i ówczesnej publiczności niemieckiej wielu podobnie jak on o Chopinie myślało. Stała choć powolna kapitulacja w sądach o Chopinie, jaką można zaobserwować w artykułach Rellstaba o kompozycjach naszego twórcy, wskazują nam, że siła, z jaką Chopin zdobywał sobie uznanie, była tak wielką i działała tak szybko, że w ciągu niespełna jednego roku z nieprzejednanego, drwiącego wroga uczyniła umiarkowanego krytyka, polecającego „naszym pianistom z ca-

łym naciskiem („alles Ernstes“) zajmowanie się dziełami Chopina i nie obawianie się trudów wstąpienia na te najeżone przeszkodami drogi“.

Ugłaskanie sobie tego typu „mamuta“ jak Rellstab, mogło być dla Chopina dowodem większej siły jego talentu, niż łatwo zrozumiałe entuzjazmy współczesnych romantyków.

Ponieważ, o ile wiem, zapatrywania Rellstaba na Chopina dotychczas tylko z jednostronnego punktu widzenia były cytowane, podam kilka wyjątków z jego recenzji. Są one równocześnie charakterystycznym przykładem paralelizmu, jaki w ocenie nowych przejawów twórczości panuje w każdej poszczególnej epoce. Oto co pisał Rellstab w lipcu 1834-go roku o „Trzech Nokturnach op. 11“ w kilkanaście miesięcy po pierwszym i drwin pełnym ataku na Chopina.

„Prace Chopina wprowadzają nas w zakłopotanie, ponieważ pod pewnemi względami są one tak do siebie podobne (pozatem posiadają one i znaczne różnice), że właściwie zawsze to samo o nich powiedzieć się powinno. Nokturnów omawianych obecnie nie uważamy za lepsze od poprzednich, z powodu których przed niespełna rokiem ogarnął nas święty gniew oburzenia, a jednak nie powtórzymy obecnie podobnej mowy, chociaż nasze poglądy zmianie nie uległy. Wtenczas spieszyliśmy z zastrzeżeniem, jaką przewrotnością wogóle jest wkraczanie na podobne drogi i czuliśmy się powołanymi, aby zwrócić na to światu uwagę; skoro jednak od tego czasu kierunek ten stał się tak powszechnym, że już jeżeli nie de jure, to de facto uznać go musimy, walka nasza staje się daremną. Przyznajemy więc rację i prawo bytu temu rodzajowi — musimy jednak rozpatrzeć się szerzej w niektórych jego objawach. Te zaś, pominąwszy ogólną naganę, są często szacunku godne. I tak powyższe Nokturny. Wprawdzie dla mnie jasne, własnego pokroju („selbst erfundene“) pełne wdzięku małe Romanse Fielda są tysiąc razy milsze niż utwory Chopina, który się na Fielda nokturnach wzoruje, choćby nie wiem w jak wyszukany sposób chciał się od nich odróżnić, nie da się jednak zaprzeczyć, że szlachetny muzyczny zmysł w nich panuje a równocześnie znać u autora dążenie, aby nietylko dla palców, ale i dla muzyki coś nowego wynaleźć. Tego nowego jest jednak tak nieskończenie dużo, wymagania Chopina nawet od wprawnych pianistów żądają takiego trudu, że powątpiewamy, czy rezultat wart jest wysiłku. Wprawdzie już spora ilość pianistów grywa utwory Chopina i słusznie, bo wirtuoz, choćby dla próby powinien wkraczać na podobne drogi, ale to chwilowe powodzenie nie powinno łudzić kompozytora. Obecnie pociąga nowość a nawet trudności, bo każdy grający poczytuje sobie za zaszczyt pokonać to samo zadanie, które ktoś inny już pokonał; skoro jednak te podniecające środki przestaną działać, musi treść sama posiadać dostateczną wartość, aby dzieło ostać się mogło — i powodzenie jego nie minęło“.

W dalszej części wywodów Rellstaba czuć, jak mu trudno zmusić się do kapitulacji wobec tych dzieł niepospolitych; twierdzi on, iż dyletantowi zawsze milsze będą utwory Herza lub Kalkbrennera a muzykowi Sonaty Beethowena, narzeka na niesłychane trudności: „wo es uns von Kreuzen und Been vor dem Auge flimmert“ i wygłasza sentencję, że ten zewnętrzny aparat nie stworzy jednak nowych form... W półtora miesiąca potem (29 sierpnia 1834) ogłoszona krytyka o Warjacjach „sur le Rondeau favori: Je vends des Scapulaires“ op. 12 jest wyrazem dalszej kapitulacji.

Zastrzega się bowiem: Rellstab, aby go w jego krytykach o Chopinie nie posądzać o „ślepego ducha partyjnego“ i podkreśla, że mimo iż nie wolne od błędów zbytniego wyszukiwania trudności Warjacje są „bardzo udatną pracą“. W niecały miesiąc później (19 września) zdaje Rellstab sprawę z Rondeau op. 16 i tutaj ton jego łagodnieje jeszcze bardziej, chociaż w sposób dla nas niesłychanie zabawny proponuje Rellstab, że dla uprzystępnienia kompozycji Chopina byłoby pożądanem, aby ktoś zadał sobie ten trud i „ułożył je na fortepian“ t. j. pozbawił „roślinę, która może być ozdobą ogrodu sztuki, niepotrzebnych a przykrych kolców“, za jakie uważa zawsze „sztucznie tworzone trudności“. — Rellstab idzie następnie tak daleko, że przenosi utwory Chopina nad kompozycje Herza, Kalkbrennera a nawet Moschelesa z ich „das ewig todte Einerlei“ i nie waha się zacytować słowa Filipa do Marquis Posa: Neu zum wenigsten ist dieser Ton... dając na końcu tak życzliwą dla Chopina przytoczoną powyżej radę pianistom. Jak widzimy, kapitulacja prawie zupełna. Powodzenie artystyczne u krytyków i wirtuozów tak francuskich jak niemieckich nie znajdowało jednak początkowo żadnego oddźwięku u paryskiej publiczności.

Prócz arystokratycznych domów polskich i licznych wówczas członków emigracji, ani publiczność, ani nadające ton salony paryskie nie interesowały się z początku młodym artystą.

„Oczywiście rodacy przedewszystkiem“ — pisze Gadon w swej Emigracji Polskiej — „starali się być pomocnymi Chopinowi. Salony księżnej Czartoryskiej i Kasztelanowej Platerowej były mu niemało użyteczne, zwłaszcza, że u ostatniej zajmowano się dużo muzyką i u niej spotykał się Chopin często z Lisztem i Hillerem, drugim, wykwintnym artystą“.

Z Polaków muzyków popisywali się na tych samych salonach: Szopowicz i Sowiński; po raz pierwszy występował na nich Juljusz Słowacki. W pierwszych latach pobytu w Paryżu, wobec braku powodzenia i jakichś widoków na przyszłość — trapiły Chopina nieraz chwile cierpkiej tęsknoty za rodziną, za krajem, i nie czuł się zbyt dobrze w Paryżu. „Mnie tutaj los zapędził (pisze w liście do Tytusa Wojciechowskiego w r. 1831-ym); oddycha się swobodnie... ale może też dlatego więcej się wzdycha!... Paryż jest to wszystko, co chcesz: możesz się bawić, nudzić,

śmiać, płakać, co ci się podoba i nikt na ciebie nie spojrzy, bo tutaj tysiące ludzi to samo robią, co ty, i każdy idzie swoją drogą. Jakoż nie wiem, czy gdzie więcej pianistów, jak w Paryżu, nie wiem, czy gdzie więcej osłów i więcej wirtuozów, jak tu". Przytem burzliwe czasy panowania Ludwika Filipa nie przyczyniały się do wzbudzenia nastroju, umożliwiającego pracę, i pobudzały jeszcze te najsilniej w duszy Chopina dźwięczące struny: smutku.

„Są chwile, że ledwo nie zwarjuję z tęsknoty, szczególniej, gdy deszcz pada i nigdzie wyjść nie można"... „nie uwierzysz, jak mi smutno, że nie mam komu się wyjęczyć"... „wiesz, jak lubię towarzystwo ludzkie... ale z nikim, z nikim westchnąć nie mogę"... oto ciągle powtarzające się refreny listów, pisanych do Tytusa Wojciechowskiego. Od czasu do czasu tylko, jakieś interesujące przedstawienie w świetnie w owe czasy stojącej wielkiej operze, oraz przyjęcia w polskich salonach, są rozrywką; wypełniają czas wolny poza pracą dla siebie oraz lekcjami. Bo Chopin musiał zacząć od dawania lekcji. Skromny fundusz, przysyłany przez ojca, nie wystarczał, koncerty nie przynosiły dochodu, trzeba było zarabiać nietylko na życie, ale i na tę trochę komfortu, bez którego wykwintna natura artysty obejść się nie mogła.

To dawanie lekcji, o ile nie chodziło o ucznia, co „z pięć minut na jednym klawiszu gruchocze ogromnym paluchem, który gdzieś tam na Ukrainie do batoga i do lejc był przyzwyczajony"[17]), nie było zresztą dla Chopina żadną tragedją. Jego usposobieniu, rzecz dziwna, przy naturze tak kapryśnej i w sobie zamkniętej, odpowiadała nawet więcej pedagogja, niż porywanie tłumów w sali koncertowej. Musiał też posiadać Chopin wrodzone skłonności nauczycielskie, które podnosił niesłychanie zmysł krytyczny, oraz kult dla doskonałości artystycznej w każdym kierunku; przymioty te, przy dużej cierpliwości, która dopiero pod koniec życia opuszczać go zaczęła, sprawiły, że był nietylko znakomitym nauczycielem, ale że, mając tego poczucie, dawał lekcje z ochotą i o ile nie wchodziło w drogę zmęczenie fizyczne (zwłaszcza, kiedy choroba dawała mu się we znaki) nigdy na zawód nauczycielski, tak obciążający nieraz swemi pętami skrzydła genjuszów, nie narzekał.

Chopin niechętnie grywał w wielkich salach koncertowych; jego mimozowato wrażliwą naturę onieśmielał wprost tłum publiczności, wśród której trudno było utrzymać jednolicie tak niezbędny dla jego usposobienia sympatyczny nastrój. Przytem poczucie braku imponujących a porywających tłumy sił fizycznych przyczyniało się do tej niechęci. Publicznie występował zresztą Chopin najczęściej jako wykonawca dzieł własnych i wtedy oczywiście wielka wirtuozerja znakomitego fortepianisty ustępowała zupełnie miejsca natchnionemu wieszczowi tonów; w takich warunkach nie mogło być oczywiście mowy o porywaniu tłumów biegłością

pasażów, oktaw lub trylów. Niemniej jednak był Chopin pierwszorzędnym wirtuozem w znaczeniu czysto fortepianowem, już choćby dla tego samego, że mógł grywać swoje własne utwory, wymagające tej właśnie nadzwyczajnej łatwości i swobody w opanowaniu technicznych środków i szczegółów, w bardzo wielu wypadkach przez niego samego tworzonych. Komponując jednak w duchu swego czasu, ozdabiając swą, o przeczystej linji kantylenę przeróżnemi pasażykami, melismatami i trylami, nie zbaczał Chopin nigdy od zasady jedynie artystycznej i w dawnej muzyce włoskiej pilnie przestrzeganej, że „wszelkie ozdobniki w melodji mają jedynie służyć na wzmocnienie wyrazu i nigdy celem dla siebie być nie powinny". Zasada ta, w XVII i XVIII wieku pilnie jeszcze przez mistrzów śpiewu i teoretyków przestrzegana[18]), została z biegiem czasu zaniedbaną w praktyce i karkołomne kadencje znakomicie wygimnastykowanych śpiewaczych gardzieli stały się celem i jedynym wyrazem wokalnych artystycznych produkcyj. Chopin uwielbiał włoskie *bel canto*, którego typowym na owe czasy przedstawicielem był Bellini, swoim uczniom i uczennicom kazał wsłuchiwać się w śpiew włoskich artystów, ale sam, dzięki swej genjalnej, artystycznej naturze, umiał śpiewność włoskiej kantyleny przetopić na swój indywidualny, charakterystyczny ton. Tajniki techniki fortepianowej posiadał Chopin w najwyższym stopniu, mając wrodzone ku temu zdolności. „Wiesz, że technika gry mało ci czasu zabrała" pisze do syna p. Mikołaj Chopin w r. 1831 „i że umysł twój więcej pracował, niż palce. Jeśli inni całe dnie spędzali nad fortepianem, tobie rzadko kiedy cała godzina zeszła na wykonywaniu cudzych utworów".

Dzięki tej łatwości gra jego posiadała niewypowiedziany czar bezpośredniości uczucia i wyrazu, wobec którego znikała cała jej materjalna strona, cały wysiłek techniczny.

Schumann[19]) pisze: „Niezatartem jest wrażenie, gdy się widzi Chopina grającego. Podobny do marzącego wieszcza, a słuchaczowi zdaje się, że jest wymarzonem przez niego widzeniem". I Mendelsohn, nie zbyt pochopny do pochwał, zaznaczając w jednym ze swych listów odrębność gry Chopina, jest pełen dla niej zachwytu. Dużo wrażeń i szczegółów o grze Chopina, podaje znany sędziwy profesor fortepianu w Paryżu, A. Marmontel[20]):

„Pod palcami Chopina, ruchliwemi i nerwowemi, szczegóły najtrudniejsze, najsubtelniejsze, kontury najdrobniejsze były cieniowane, modelowane z odurzającą delikatnością. Pod ręką jego, drgającą wzruszeniem, a jednocześnie wyszkoloną, frazesy melodji wykwintne lub pełne wyrazu uwydatniały się jasno i barwnie; słuchając go, pozostawało się pod urokiem udzielającej się emocji, której źródłem była czuła organizacja, chorobliwy i łatwo ulegający wrażeniom temperament artysty: prawdziwe medjum muzyczne".



Chopin. Litografja współczesna.

„Osobisty sposób atakowania klawjatury, dotknięcie giętkie i miękkie, efekty dźwiękowe o mglistej płynności, których tajemnica jemu jedynie była wiadoma“...

„Ująć okresy melodji, zręczne arabeski szczegółów ukryć w pewien półcień, znajdujący się na pograniczu między marzeniem i rzeczywistością, oto szczyt sztuki i oto sztuka Chopina“. W podobny sposób określał swe wrażenia — wtajemniczony najbliżej może w całą duchową i wirtuozowską stronę gry Chopina — wielki jego wielbiciel Liszt. Podkreślał on przedewszystkiem to bezpośrednie wrażenie, jakie wywierało to „wibrowanie, które w zupełnie niematerjalny sposób zdawało się działać na istotę słuchacza, bez działania na zmysły“.

Nic też dziwnego, że takie wrażenie robiący wirtuoz cieszył się ogromnem powodzeniem i sławą, był wielbiony, poszukiwany; lekcje, o które się ubiegano, były dobrze płatne, ale wobec wystawnego dosyć trybu życia dochody ledwo pokrywały wydatki. Charakterystyczny obraz swego artystycznego i towarzyskiego stanowiska daje sam Chopin w liście, pisanym w r. 1832 do Dominika Dziewanowskiego[21]): „Wszedłem w pierwsze towarzystwa, siedzę między ambasadorami, książętami, ministrami, a nawet nie wiem, jakim cudem, bom się sam nie piął. Dla mnie to dziś rzecz najpotrzebniejsza, bo stamtąd niby dobry gust wychodzi; zaraz masz większy talent, jeżeli cię w ambasadzie angielskiej albo austrjackiej słyszano; zaraz lepiej grasz, jeżeli cię księżna Vaudemont protegowała“...

A dalej pisze: „Między artystami tutejszymi mam i przyjaźń i szacunek“...

„Słowem, żebym był jeszcze głupszy, myślałbym, że jestem na szczycie mojej karjery; tymczasem widzę, ile mi jeszcze zbywa, aby być doskonałym, a widzę to tem bardziej, iż żyję ściśle z pierwszymi artystami i wiem, czego każdemu niedostać“. „Pięć lekcyj mam dziś dać; myślisz, że majątek zrobię? Kabrjolet więcej kosztuje i białe rękawiczki, bez których nie miałbyś dobrego tonu. Kocham Karlistów, nie cierpię Filipistów, sam jestem rewolucjonistą, zatem nic sobie z pieniędzy nie robię, tylko z przyjaźni, o którą cię błagam i proszę“. Jako kompozytor miał również Chopin już w pierwszych latach swego w Paryżu pobytu ustaloną w całej omal Europie sławę. Nietylko pełen szczerego entuzjazmu Schumann oraz jego późniejszy teść, profesor Wieck, ale najpoważniejsi, oprócz słynnego Rellstaba, krytycy poznawali w dziełach Chopina bezsprzeczne piętno genjuszu.

I u nas, zwłaszcza w Warszawie, zajmowano się pilnie sławą młodego twórcy, w którego przyszłość wierzono niezachwianie, choć go, jak Liszt nie bez słuszności może sądzi, nie bardzo rozumiano.

Wychodzący w r. 1836 w Warszawie *Pamiętnik muzyczny* pomieścił w numerach 2-gim i 3-cim tłumaczenie (z gazety muzycznej paryskiej)

obszerne oceny Warjacyj (op. 2) i koncertu (op. 11) pióra Franciszka Stoepla [22]), znanego niemieckiego muzyka. Recenzja ta jest tak sumienną, interesującą, a u nas bodaj że wcale nie znaną, iż zdaje mi się, iż warto ją choć w części przytoczyć.

„Trudną jest rzeczą i może nawet niepodobną, chcieć porównać twory dwóch artystów, równych sobie co do doskonałości, chociaż nie jednym uzyskanej sposobem, albowiem w zawodzie sztuk pięknych, często się dobija do tej samej mety zupełnie przeciwnemi drogami. Nie masz zaś nic naturalniejszego, nic bardziej użytecznego, jak porównanie pomiędzy sobą dzieł tegoż samego pisarza, w różnych epokach wydawanych. Takie porównanie zajmuje, naucza i przynosi korzyść nietylko czytającym, ale i samemu artyście. Tu on znajdzie najpiękniejszą dla siebie nagrodę, stąd czerpać może zachęcające przekonanie o coraz wyższym w swej sztuce postępie, to go uczyni wytrwałym, dając mu poznać, iż do wyskonalenia wrodzonego mu talentu, potrzeba usiłowań i pracy całego życia.



Winterhalter: Chopin.

Pierwsze z przytoczonych dzieł było szczęśliwym i świetnym wstępem Pana Chopina w zawodzie muzykalnym i nie wiele lat upłynęło, między niem a wydaniem drugiego. Artysta ten mieści się w małej liczbie owych rzadkich genjuszów, którzy mając jedynie przed oczyma cel, do którego dążą, śpieszą do niego z mocą i śmiałością, nie zważając bynajmniej, co czyni tłum ich otaczający, czego żąda, co jest potrzebą lub modą [23]).

Spróbujmy iść za nim, śledzić go okiem badawczem, pewni, że takiego, jak on człowieka, ani uwagi nasze obrażą, ani wielbienia zaślepią.

Dzieło, które nas najprzód zajmować będzie, zdaje się nosić na sobie cechę okoliczności, w jakich się autor na ten czas znajdował. Pan Chopin, wychowany pod okiem rodziców swoich w Warszawie, udał się w roku 1829 do Wiednia, starożytnej i sławnej stolicy muzykalnego świata. Tam on znalazł żyjącego w pamięci wielkiego Mozarta, nic zatem naturalniejszego, że młody nasz artysta chciał wzmocnić niejako pierwszy swój krok w nowym dla niego zawodzie, opierając się na jednej z najpiękniejszych melodyj tego boskiego mistrza. Działo się to w czasie, kiedy we wszystkich towarzystwach słynęły obfite zbiory warjacyj Czernego, Moschellesa, Kalkbrennera i Herca, aby więc być przyjętym do tego, że tak powiem, wybranych grona, widział się Pan Chopin zmuszonym prawie, pisać także warjacje, aby im wyrównać i przewyższyć jeśli podobna w sławie, jaką im powszechnie przyznawano.

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

Po dokładnym ze stanowiska zawodowego pianisty traktowanym rozbiorze poszczególnych Warjacyj, pisze o Finale: „Co się tyczy finału *alla pollacca*, nie znamy nic równie wspaniałego, a w pośród mnóstwa pomysłów genjalnych, jakimi jest napełniony, przytaczamy szczególniej przejście na stronicy 20 takt 8, zachwycające pięknością i uczone zarazem, jako i całe zakończenie, począwszy od karty 23. Nie jest to wymuszony hałas, jaki powszechnie zakończa sztuki muzyczne, lecz rozwinięcie myśli, od dawna zajmującej wyobraźnię artysty, która nakoniec z całą jaśnieje dzielnością.

W koncercie, równie jak w każdej innej muzyce, której kształt stosować trzeba do przyjętych zasad, genjusz autora czuje swą niepodległość skrępowaną więzami mody. Od dawna jest we zwyczaju, iż koncert składa się z pierwszej części, z Adagia i Finału. Dalecy jesteśmy od czynienia zarzutów, że p. Chopin poddał się pod jarzmo tego zwyczaju. Powodem do niego była zapewne myśl prawdziwie mistrzowska, niech np. główny pomysł w pierwszej części koncertu maluje boleść, rozdzierającą duszę słuchacza, tkliwe Adagio złagodzi burzliwe rozpaczy wzruszenia, a następnie żywe i lekkie rondo wróci jej spokojność i szczęście. Lecz z drugiej strony twórczy genjusz autora nie może podlegać ograniczeniu, które nierównie więcej uciążliwem było, kiedy mu przepisywało ton, w jakim miał pisać, a nawet liczbę nut, do użycia pozwoloną. Poddawał się jeszcze temu ścieśnieniu Haydn, lecz wzgardzili niem Mozart, a mianowicie (!) Beethoven. Bez swobody w pięknych sztukach, ich pomyślność jest rzeczą niepodobną. Winszujemy szczerze p. Chopinowi, że w dziele, którego rozbiorem zająć się ośmielamy, umiał tę wielką prawdę swoim udowodnić przykładem.

Orkiestra zaczyna od *Allegro Maestoso*, którego *motivum* przez swą śmiałość, połączoną z mocą i bogactwem harmonji, przeznaczone jest do sprawienia żywego wrażenia, dającego przewidywać wszystko, co tylko genjusz zdziałać może szczytnego i prawdziwie pięknego. Z samego początku uderza nasze ucho wytworny układ harmonji, bez nadętości i zbytecznego wyszukania. Dalej nie odstępując od głównego tonu E-minor, zaczyna się śpiew, który z pierwszem *motivem* tworząc miłą sprzeczność,

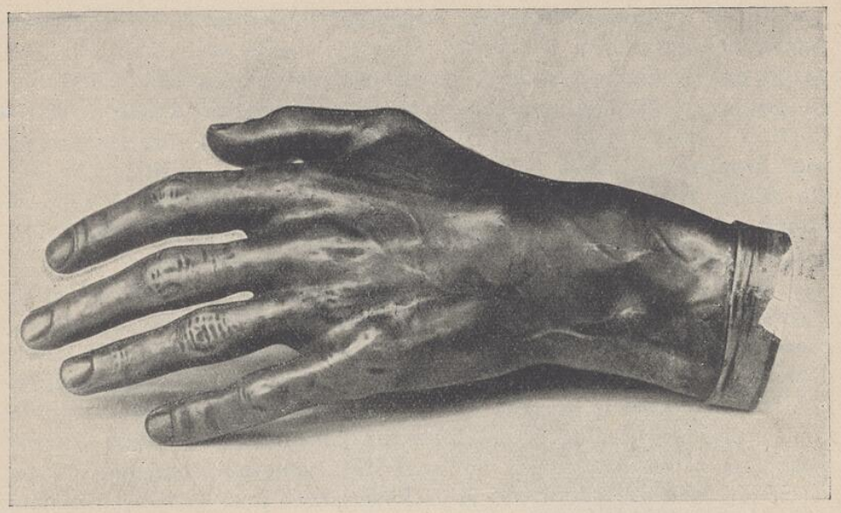
nie narusza bynajmniej zgodności ogółu; a później sprawia wielkie wrażenie, gdy wzniesie się do fortissimo, a towarzyszące basy naśladują ową myśl energiczną, o której wyżej mówiliśmy".

Omówiwszy dokładnie budowę części I-ej, dodaje: „Zbytnia obfitość dobrego jest błędem powszechnym w utworach młodych artystów, których natura i nauka bogato uposażyła i to jedynie panu Chopinowi zarzucić ośmielamy się. Niech genjusz tego autora będzie mniej rozrzutnym, trzyma się bliżej drogi zwyczajnej, niech się okaże więcej spokojnym, prostym, łatwym, a zjedna dla siebie tem większą wdzięczność uczniów, tem wyższe podziwienie mistrzów. Pocóż ulatać w obłoki, czyż nie dość wznieść się nad innych?

Za *Adagio* pan Chopin daje nam *Romans*, który po kilku taktach orkiestry zamienia się w solo fortepianu, a zachwycającą jego prostotą zwolna uspokaja duszę, wzruszoną pierwszą częścią, pełną energji i życia. *Motivum* jego rozwijało się pod bardzo charakterystycznem towarzyszeniem orkiestry w rodzaju warjacyj, wymagających ze strony wykonywającego tyle wprawy, iż ją uważamy za jedną z najtrudniejszych. Tu nadewszystko okazał Autor zadziwiającą płodność swojego genjuszu: na siedmiu stronach myśl jedna, na chwilę nieodstępująca raz jej nadanego charakteru, a zawsze nowa i zajmująca.

W *Finale Vivace* kilka pięknych akordów orkiestry służy za introdukcję do *motivum,* lekko i z wesołością napisanego w tonie E-major na sam fortepian. Szczególniej zdają się nam być godne zastanowienia zawsze pełne prostoty pomysły, które całości nadają urok trudny do opisania. Zasługuje także na pochwałę muzyka całej orkiestry, a szczególnie to odznaczające się instrumentowanie, co się tak dzielnie przyczynia do oddania głównej myśli.

Drugie solo, bardzo dobrze ułożone, również zawiera w sobie wielkie trudności. Na karcie 33 i 34 czytamy ustęp zajmujący, obok którego orkiestra sprawia cudowne wrażenia przez silną rytmiczność, której tok oryginalny utrzymuje się do końca. Teraz, gdy nam przychodzi wyjawić ostateczne zdanie nasze o dwóch dziełach pana Chopina, wydanych w przerwie lat kilku, powiemy, że w pierwszem zapowiedział już odznaczającego się artystę, że nam odkrył naturę swojego genjuszu; lecz że w drugiem przewyższył wszystkie nadzieje, jakie słusznie o nim powziąć było można. Pan Chopin tak w zgłębieniu mechanizmu fortepianu, jakoteż w poezji muzycznej wzniósł się nad wszystkich swoich współzawodników. Dzięki nauce, jaką wyczerpał z ich dzieł chwalebnych, a więcej jeszcze naturze, która go za swego obrała polubieńca".



Ręka Chopina
(według odlewu bronzowego w muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie).

IV.

Pierwsze lata pobytu Chopina w nadsekwańskiej stolicy — po krótkotrwałych przykrościach pierwszych niepowodzeń artystycznych — przedstawiały się tak z wewnętrznej — duchowej, jak z czysto życiowej strony jak najdodatniej; były to po ciężkich przejściach roku 1830-go obok dziecinnych i młodzieńczych warszawskich czasów najswobodniejsze lata jego życia. Choroba nie dawała się jeszcze we znaki — życie w atmosferze najwykwintniejszych salonów dostarczało estetycznym jego wymaganiom koniecznego komfortu, w towarzystwie pierwszorzędnych talentów i umysłów epoki zakwitało całą pełnią życie duchowe artysty.

„Utył, wyrósł, ledwiem go poznał" — pisze w owych czasach po pierwszem zobaczeniu się na paryskim bruku najserdeczniejszy przyjaciel Matuszyński — a Orłowski w liście z r. 1834 donosi, że Chopin „zdrów i silny, wszystkim Francuzkom głowy zawraca, a w mężczyznach zazdrość wznieca. Jest on teraz w modzie i niedługo zapewne świat ujrzy rękawiczki *à la Chopin*... Tęsknota tylko do kraju niekiedy go trawi".

Lecz i ta tęsknota nie była w owych czasach pogłębiona tą beznadziejnością ujrzenia swych bliskich i rodzinnej ziemi — beznadziejnością, która tak tragiczny ton nadała późniejszemu życiu Fryderyka.

Za to wyraz owej tęsknoty realizował się najczęściej w zainteresowaniu, a zwłaszcza w usłużności szczerej i serdecznej, jakie okazywał wielki artysta dla wszystkiego, co polskie, dla przybywających z kraju emigrantów. Jakie takie polecenie od znajomych z kraju wystarczało, aby Chopin — do którego wogóle dostęp nie był łatwy — z otwartemi ramionami przyjmował rodaka — ugaszczał po książęcemu — ułatwiał co mógł — nie żałując czasu tak drogiego dla siebie — odwołując lekcje zapowiedziane — samemu oprowadzając po Paryżu — i częste na dochód emigracji urządzając koncerty.

Pełen dziecinnego niemal humoru temperament — dar subtelnego wydrwiwania śmiesznostek i słabości ludzkich — znajdowały w owych czasach ujście bądźto na zabawach i przyjęciach w polskich i francuskich domach arystokratycznych, bądźto na poufnych zebraniach artystycznych u Liszta lub u siebie. Z tych też czasów datuje się owa często powtarzana anegdota, według której miał raz Chopin w przebraniu Pierrota wpaść na zabawę tańcującą do pani Kasztelanowej Platerowej — pokręcić się, skacząc jak fryga, po salonie przez jaką godzinę i wypaść, nie mówiąc do nikogo ani słowa; z tych czasów datuje zabawny składkowy list do Hillera, podpisany przez: *La compagnie des artistes les plus distingués de la capitale,* której *les éditeurs responsables* byli F. Liszt i F. Chopin — wyrywający sobie w trakcie pisania na przemiany pióro z ręki.

Te światowe i światowo-artystyczne powodzenia nie wpływają jednak podniecająco na samą twórczość artysty; pierwsze lata pobytu w Paryżu nie przynoszą żadnych wybitniejszych kompozycyj. Wrażenia, jakie Chopin odbierał, nie odbijały się echem natchnienia w jego duszy. Całe szczęście, że ta atmosfera uznania i rozumienia, w mniejszym lub większym stopniu potrzebna każdemu niemal artyście dla rozwoju jego sztuki — w salonach paryskich zamieniona na bezkrytyczne hołdy i uwielbienia, zmieszane z zapachami egzotycznych perfum, szelestem jedwabi, oraz gorącemi spojrzeniami wielbicielek, nie stała się powodem jeżeli nie zabicia, to przynajmniej obniżenia jego talentu.

Bo słusznie w swej książce o Chopinie pisze Liszt, który równie jak on przetrwał zwycięsko ciśnienie tej atmosfery salonów arystokratycznych i plutokratycznych: *L'art, le grand art a froid dans les appartements tendus de damas rouge; il s'évanouit dans les salons jaune paille et bleu nacré...*[24]). Że sztuka naszego wielkiego mistrza tonów na tem nie ucierpiała — że genjusz jego nawet nigdy nie obniżył swego lotu dla „przypodobania się tłumowi“ choćby najwykwintniejszemu — tajemnica tego leżała w nim samym.

Chopin był tym wielkim samotnikiem, którego najtajniejsze „ja“ zamknięte było światu — i odcięte zupełnie od rzeczy zewnętrznych, nie podlegając ich wpływom i reagując tylko na potężne, głębokie wrażenia,

które uczucie — wibrujące i wrażliwe, jak harfa eolska — przetapiało w czarowne dźwięki.

Chopin szedł przez świat pozornie z oczyma rozbawionego, wesołego, czasami rozkapryszonego dziecka, ale z oczyma duszy, patrzącemi głęboko a smutnie do wewnątrz. Do niego mogły się w całej pełni zastosować słowa[25]) Leonarda da Vinci: „Artysto! Siła twoja — leży w twej samotności...

„Si tu sarai solo — tu sarai tutto tuo...“

Nie darmo też najbliżsi przyjaciele uważali go — mimo całej okazywanej im serdeczności — za skrytego i nie dającego do istotnych tajników swej duszy dostępu; nie miały też na Chopina wpływu wszystkie pochlebstwa i światowe zachwyty, które również, jak otaczający go komfort, były dlań tylko estetyczną — ale zewnętrzną, więcej fizyczną niż duchową potrzebą. To też życie między latami 1832—1834 dostarczało mało wrażeń, na któreby reagowało owo wibrujące subtelnie a namiętnie uczucie; jedynie ta „tęsknota za krajem“, która go „niekiedy trawiła“ — potrafiła czasem poruszyć czynniki jego twórczego talentu. Utwory, które się wówczas ukazały w druku, były to prawie wyłącznie jeszcze z Warszawy lub z drogi przywiezione kompozycje; w tych ostatnich (Etiuda C-mol i Preludja D-mol i A-mol) brzmiała rozpaczna nuta strasznych chwil, w Stuttgardzie przebytych; jakieś nieznane nam bliżej szarpania duszy odbijają się echem bolesn w Scherzu H-mol — kto wie, czy nie w Wiedniu w podróży pisanem, kiedy święta Bożego Narodzenia spędzał młodziutki artysta po raz pierwszy zdala od domu i od rodziny — samotny i tęskniący... Czy dźwięki tej kolendy — wplecionej tak genjalnie w części środkowej Scherza — to „Lulajże Jezuniu“ — takie ciche, łagodne, jakby dziecięcym głosem wyśpiewywane — nie było spowiedzią stęsknionego w wigilijny wieczór



Fr. Chopin. Litografja Vignerona z r. 1833.

serca — spowiedzią, która po namiętnych wybuchach początku w końcu przemienia się w „pioruny na fortepianie“ [26])?

Reszta wydanych w ciągu lat 1833, 34 i 35-tym utworów — te pełne lirycznej pogody Mazurki (op. 6, 7, 17, 24), pierwsze Nokturny (op. 9) — oba Koncerty — pierwszy zeszyt Etiud (op. 10) — nawet Ballada G-mol — to jeszcze echa lat „sielskich, anielskich“ — gdzieniegdzie tylko smutkiem i tęsknicą brzmiące — ale echa szczęścia — promiennych nadziei — pierwszego ideału — pierwszej miłości młodego serca.

Paryż ówczesny dawał wiele, ale nie dawał wrażeń podniecających twórczość, to też prócz Warjacyj na temat Ronda: „Je vends des scapulaires“ z opery Herolda „Ludovic“ i może którejś z Etiud op. 25 nic nie przybyło w tece manuskryptów Chopina w pierwszych czterech latach paryskiego pobytu. Artysta nie miał może powodów „piorunować na fortepianie“ — ale też widocznie nie było chwil głębszego, przejmującego całą duszę szczęścia, któreby się w tonach wypowiedzieć musiało.

Był spokój — lecz nie było szczęścia. Wreszcie nadeszły chwile, w których zdawało się, że ono świta wielkie i jasne; były to jednak tylko miraże szczęścia, które niedługo jak sen zniknęły — a niebawem zaś miały nadciągnąć groźne chmury, wichry i burze, od których boleśnie zajęczały struny arfy eolskiej...

*

„Uczucie rodzinne było drugą religją w Chopinie. Kolebkę jego otaczała taka miłość, taka serdeczność, iż naturalne te węzły rozrosły się do niepoznanych pospolitym ludziom rozmiarów“ — pisała w swym „Wspomnieniu“ pani Eleonora Ziemięcka [27]). Prawdę tych słów odczuje każdy, przeglądając wymianę myśli — na zaufaniu i serdecznej miłości opartą — jaka pozostała w listach rodziców i rodzeństwa do Chopina — oraz przez niego do domu pisywanych. To też struną, w chwilach tęsknoty na obczyźnie najsilniej może dźwięczącą — była chęć zobaczenia swoich najbliższych i najdroższych. I chęci tej stało się wreszcie zadość.

W roku 1835-tym zjechano się w Karlsbadzie i tu szereg chwil jasnych i szczęśliwych po 5-cioletniem blisko niewidzeniu się z rodzicami umocnił jeszcze — o ile to uczucie wogóle stopniowaniu ulegać mogło — tę zażyłość familijną, która mimo oddalenia, zmiany warunków i obcych wprost światów, w jakich się obracali, przetrwała niezmiennie do końca życia.

I w niespełna rok po tem widzeniu się, 8-go maja 1836 pisze pani Ludwika Jędrzejowiczowa do brata:

„Gdybyś nietylko ten list, ale wszystkie, jakie dotąd odebrałeś, zebrał i chciał treść wycisnąć, cóżbyś więcej znalazł nad to, że Cię nad życie kochamy, że Tobą żyjemy, że Cię tem przywiązaniem nudzimy...“

Ale nietylko rodzinnej miłości i przyjaźni węzły ożywiły się w czasie podróży do Karlsbadu i Drezna. W czarnych oczach panny Marji Wodzińskiej zdawało się świtać owo wielkie, jasne szczęście... Spotkanie towarzyszki zabaw z dawnych „dobrych czasów“, kiedy się jeździło na wakacje do Służewa, lub w domu Pszennego bawiło w chowanego — obecnie uroczej panny, inteligencją i talentami niepospolitej — mogło zrobić silne wrażenie na młodym artyście. Poza wdziękami osobistemi, które na krótko przedtem rozmarzały „w Szwajcarji“ Juljusza Słowackiego — poza poczuciem, że to nie „Francuzka“, której można łatwo „w głowie zawrócić“ — działać ona musiała na fantazję i duszę tęskniącego do kraju artysty, jako symbol poezji ojczystej — uosobienie najdroższych i najmilszych jego sercu wspomnień.



Marja Wodzińska.

„Dusza jego, czuła i wrażliwa na każde piękno... ulegała wrażeniom z niesłychaną łatwością i powolnością... Bywało, pokochawszy namiętnie trzy naraz kobiety w ciągu jednego wieczornego zebrania, wracał do siebie, nie myśląc o żadnej i zostawiwszy w każdej to silne przekonanie, że ona jedna wyłącznie go zajęła“ — pisze pani George Sand w *Histoire de ma vie* — a Wodziński w swoich *Trois romans de Frédérique Chopin* opowiada, że: „Posiadał nasz artysta serce jak wosk topliwe i zawsze też w tem serduszku przemieszkiwało jakieś bóstwo“. Te dwie opinje — chociaż nie z najwiarygodniejszych źródeł pochodzące — w zestawieniu z cytowaną już wzmianką Orłowskiego, określają jednak prawdopodobnie trafnie usposobienie Chopina.

Jak zewnętrznego komfortu w życiu, tak ciągle potrzebowała jego nadczuła nieco uczuciowość pewnych wrażeń, mniej lub więcej silne tło erotyczne mających, które jednak nie zaprzątały głębiej wyobraźni, a duszy wcale nie tykały, zadawalając tylko niejako organiczne potrzeby piękna.

To też poza tego rodzaju miłostkami, mimo serca „jak wosk topliwego“, kochał się Chopin aż do spotkania się z Marją Wodzińską — raz tylko jeden.

Ideałem tych świeżych młodzieńczych uczuć za warszawskich jeszcze czasów była Konstancja Gładkowska. Przelotny, choć może na głębszych nieco, niż sądzono, uczuciach oparty flirt z Mariolką (hrabianką Aleksandrą de Mariolles, córką ochmistrza dzieci WKs. Konstantego) — na tle artystycznej sympatji i uznania talentu powstała „przyjaźń czy kochanie“ względem panny Blahetka w Wiedniu, były to tylko przejściowe, chwilowe uczucia.

Ale godziny tęsknoty bolesnej za jakimś nieuchwytnym ideałem — godziny zadumy, wzruszeń nadmiernych, szczęścia lub niedoli — tych wszystkich symptomów pierwszej idealnej miłości była powodem piękna śpiewaczka, panna Gładkowska. Echa tych symptomów znajdujemy w listach do przyjaciół:

„Brak mi kogoś, z kimby się podzielić smutkiem i radością... radbym odrzucał trujące mi wesołość myśli, ale pomimo wszystkiego rozkosz czuję niemi się pieścić“...

W początkach września 1830 pisze znowu do Tytusa Wojciechowskiego: „Już mnie szały napadają mocniejsze, jak zwykle... idę na ulicę, tęsknię i wracam do domu, po co? — po to, żeby znowu tęsknić“.

Po opuszczeniu Warszawy, mimo pełnego swobody życia w początkach, zwłaszcza przeszło półrocznego w Wiedniu pobytu — tęsknota i niepewność dręczą go nieraz silnie. I tak żali się w liście do „Jasia“ Matuszyńskiego — w pierwszy dzień Bożego Narodzenia 1830-go roku, wówczas, kiedy to może powstawało owo Scherzo H-mol.

„Dzisiaj w szlafroku sam jeden siedzę, pierścionek gryzę i piszę...

— — — — — — — — — — — — — — — —

...w salonie udaję spokojnego, a wróciwszy do domu, piorunuję na fortepianie...

— — — — — — — — — — — — — — — —

...powiedz, że po śmierci jeszcze mój popiół będzie się słał pod nogi...

— — — — — — — — — — — — — — — —

Konst... (nie mogę nawet nazwiska napisać, ręka moja niegodna). Ach! włosy sobie wyrywam, kiedy sobie wspomnę, że mogą o mnie zapomnieć...“

Czy miłość ta była wzajemną?

Przypuszczać należy — choćby z tych słów urywanych w Stuttgardzkim zapisanych notatniku: „...Tyś z nich drwiła — bom ja tam był“. W każdym razie uczucie to — może we własnej fantazji wyidealizowane, ale niewątpliwie piękne i szczere — dało artyście dużo chwil smutku — ale i szczęścia zarazem. Wrażliwość młodziutkiej duszy nie pozwoliła jednak na utrwalenie się uczucia, podsycanego jedynie chyba tylko wspomnieniem chwil dawnych...

To też kiedy dnia 31 stycznia 1832 Konstancja wychodzi za mąż — za Józefa Grabowskiego — Chopin przyjmuje tę wiadomość, o ile wnosić można z braku jakichkolwiek przeciwnych objawów — dosyć spokojnie; nowe życie, nowe wrażenia zacierają tę pierwszą miłość, która rozpływa się powoli — bez żadnej katastrofy — nie zostawiając nawet w twórczości artysty, odbijającej zawsze, jak zwierciadło, wszystkie głębsze wrażenia i przejścia jego duszy — jakichś śladów nastroju, odpowiedniego utracie zawiedzionych nadziei.

Stosunki z rodziną Wodzińskich były bardzo serdeczne jeszcze od czasów, kiedy młodzi Wodzińscy byli pensjonarzami pana Mikołaja Chopina.

Sława Fryderyka, o której wieści rozchodziły się z dnia na dzień po całej Europie, musiała zainteresować podwójnie, a może i pochlebiała przyjemnie paniom Wodzińskim — matce i córce, bawiącym w roku 1834-tym w Genewie. W tym to już roku zaprasza pani Wodzińska Chopina do Szwajcarji — panna Marja za pośrednictwem brata posyła mu swoją własną kompozycję, na której temat improwizuje artysta w jednym z paryskich salonów — i posyła wzamian świeżo wydanego walca.

Ale były to czasy, kiedy panna Marja z Juljuszem Słowackim jeszcze „czytywali sami“ — kiedy wielkiemu wieszczowi zdawało się istotnie, że był „mocno“ kochany...

A tymczasem „panienka czarnobrewa“ o naturze artystycznej, która lubiła chwile:

...gdy się księżyc ma pokazać,
Kiedy się wszystkie słowiki uciszą
I wszystkie liście bez szelestu wiszą...

przedewszystkiem lubiła być otaczaną, jeżeli już nie hołdami artystów — to atmosferą świata piękna i fantazji — jaką jej dawało wówczas towarzystwo Słowackiego — ale nie kochała ani „mocno“, ani nawet „krótko“, „Artystyczność“ imponowała jej i lgnęła do niej tem więcej, że była to dla panny, w Służewskim wychowanej pałacu, atmosfera niezwykła — jako nowość nęcąca — oraz, że sama miała istotnie wcale wybitny talent do rysunków i muzyki; a adoracja ze strony poety, z którego istotnej wielkości zapewne sobie sprawy zdać nie mogła — cieszyła ją prawdziwie i pochlebiała jej miłości własnej, zobowiązując do wdzięczności, której objawy fałszywie sobie tłumaczył autor „Beniowskiego“.

Z Chopinem spotkały się panie Wodzińskie w jesieni roku 1835-go w Dreznie. Prawdopodobnie wspomnienia lat dziecinnych były tym pierwszym węzłem, który zacisnęła silniej sympatja wzajemna, podsycana niewątpliwie obustronną ciekawością wrażenia, jakie po długiem niewidzeniu wywierali na siebie... Z miłej dziewczynki wyrosła piękna i interesująca

panna, z młodego wesołego chłopca — wszechświatowej sławy artysta. Pannie przytem musiało pochlebiać poczucie, że jest adorowaną już przez drugiego z rzędu wielkiego artystę, którego w dodatku lepiej rozumiała (a raczej zdawało jej się, że rozumie), niż tamtego cierpkiego poetę — fantastę. Dla niej był to nader „miły“ moment w życiu; dla Chopina była to prawdopodobnie chwila najbardziej zasadniczych z sobą przejść i przełomów.



Chopin. Medaljon A. Bovyego.

Wobec tej dziewczyny z polskiego dworu — przez wspomnienia dzieciństwa tak mu tę wymarzoną, „wykołysaną gdzieś wśród fal snów“ Polskę przypominającej — musiał poczuć poprostu odrazę do obcej ziemi — nawet do tego przepychu i komfortu, w jakim się obracał; majaczyły mu się łany zbóż — pachniały pola żółtego łubinu i sosnowe lasy — chciałby był całą duszą tam wrócić — „osiąść na małej wiosce i zakładać szkółki dla wiejskiej dziatwy...“

A może w duszy jego coś przytem wołało: „Panie! oddal odemnie ten kielich goryczy“... — kiedy cierpień i bólu pełne przeczucia artystywieszcza, ów chmurami przyszłości zakryty wiek męski — wiek klęski — zdawały mu się nad możność — nad siły. O chorobie swej nie myślał — czuł się wówczas od tak dawna zdrowym; jako nieodrodny syn swoich rodziców, uważał małżeństwo za najświętszy ołtarz rodzinnych węzłów. Nie bez podkładu głębokiego znawstwa ludzi rzekła pani Kasztelanowa Platerowa w swojej „plaisanterie“: *Si j'étais jeune et jolie, mon petit Chopin, je te prendrais pour mari, Hiller pour ami et Liszt pour amant.* Bo niezawodnie dobrym mężem potrafiłby być ów Chopin, noszący w duszy ideał domowego ogniska rodziców, nie pragnący wówczas może jeszcze w swoich marzeniach, kobiety, muzy i towarzyszki — typu właściwego ówczesnemu polskiemu duchowi romantyzmu — lecz dobrej i odczuwającej go żony.

Były to wszystko miraże szczęścia.

Ani wytworna — *un peu coquette* — dyletantka z pałacu w Służewie, ani on, później ciągłymi atakami śmiertelnej choroby męczony artysta, potrzebujący naprzemian to siostry miłosierdzia, oddanej mu bezgranicznie, to bezwzględnej samotności — nie byli dla siebie ani stworzeni, ani przeznaczeni.

A był jednak czas, że co do tego łudziła się zacna pani Wodzińska, kochająca „Fryderyka“ jak syna, która jego oświadczyny przyjęła — i związku tego prawdopodobnie szczerze sobie życzyła; te pełne troskliwości starania o zdrowie (które właśnie w tym czasie się pogorszyło) — te przepisy „wełnianych pończoch“, „*l'eau de gomme,* wczesnego spać chodzenia“ etc. etc. — to wszystko dowody bliskiego i poufałego stosunku i widocznej dla przyszłego zięcia przychylności. Ale pani Wodzińska nie znała widocznie tak własnej córki, jak i męża, że na ziszczenie tych planów liczyła — jeżeli naprawdę liczyła.

Po drugiem widzeniu się w roku 1836 — właśnie po owem rozstaniu się serdecznem, po owej w korespondencji niejednokrotnie wspominanej, „szarej godzinie“ — listy matki z przypiskami panny Marji — *son fidèle sécrètaire* — z początku częste i poufne, stają się zczasem chłodniejsze — rzadsze; w roku 1837 panna Marja wychodzi za hrabiego Skarbka.

Powszechnie za główny powód zerwania narzeczeństwa panny Wodzińskiej z Chopinem podaje się upór ojca, który nie mógł zezwolić na to, aby jego córka wyszła za „grajka“. Istotnie też w owych czasach, kiedy pani Hańska robiła zaszczyt Balzacowi, biorąc jego nazwisko — kiedy hrabina d'Agoult mogła być matką dzieci Liszta, ale nigdy nie zgodziłaby się na zostanie: *M-me Liszt* — w owych czasach owe wielkopańskie uprzedzenia pana na Służewie grały decydującą rolę; nie było

w tem jednak z pewnością nic z dramatycznych rysów wojewodzińskiego uporu wobec Wacława i Marji, tembardziej, że i Marja sama nie miała momentów, w którychby:

„z ziemskich strachu i chęci ochłodła,
Chciała już by nie wadzić w światowym zamęcie,
Zniknąć... na zawsze zniknąć — pod śmierci objęcie...“

Wolę ojca wypełniła bez opozycji — sama może przyszedłszy do przekonania, że partja nie była zbyt stosowna. Poza sławą i osobistemi zaletami Chopina zapewnienie bytu nie przedstawiało się bądź co bądź wobec dużych wymagań obustronnych dość jasno; pan na Służewie nie odznaczał się bowiem hojnością w stosunku do swoich dzieci i był przedewszystkiem zdania, że jako *le plus riche dans toute la province doit vivre en conséquence* — a Chopin wprawdzie zarabiał dosyć dużo — wymagania jednak komfortu, jaki musiał mieć koło siebie — pochłaniały w zupełności w kawalerskiem nawet życiu pokaźne dochody. Najważniejszym zaś pewno punktem do rozmyślań i wahań był stan zdrowia Fryderyka. *Maintenant je vous répète: soignez vous et tout ira bien* — pisze pani Wodzińska z Drezna w r. 1836; stan jednak zdrowia artysty, — wtenczas jeszcze nie rozpaczliwy, ale mogący w rodzicach panny budzić pewne wątpliwości — nie poprawiał się — a o wielkiem szanowaniu się ze strony pacjenta także mowy nie było. Ponieważ zaś sentyment samej panny Marji nie posiadał żywiołowej siły, któraby z bezwzględnością walczyć chciała przeciw woli ojca i postąpić wbrew wszelkim światowym względom, więc naturalnym porządkiem rzeczy musiało przyjść do zerwania — wprawdzie nie oficjalnego, tak, jak oficjalnie się nie zaręczano — ale rozsunąć — ochładzając zwolna cały stosunek i wydać pannę co prędzej za kogo innego; co się też i stało.

Że dla Chopina — o ile wogóle w takich wypadkach bezwzględnie wyrokować można — małżeństwo to byłoby mało odpowiedniem, zaznaczyłem już powyżej; nie można też brać za złe państwu Wodzińskim, mimo niesympatycznego stanowiska ojca, że do niego nie dopuścili. Dalsze dzieje serca Chopina wyprowadzać jako konsekwencje tych przejść i zawodów jest hypotezą do pewnego tylko stopnia usprawiedliwioną — odpowiedzialności zaś za to, co nastąpiło, nikt ponosić nie może.

Jak Chopin przeniósł zerwanie z panną Wodzińską — na to brak jakichś pozytywnych dowodów. Ani w listach do rodziny, ani do przyjaciół najbliższych nie zwierzał się z tem, co prawdopodobnie bardzo boleśnie serce jego dotknęło; powtarzające się jednak w tych czasach coraz częściej ataki choroby piersiowej — musiały nastrajać go bardzo zniechęcająco — i kto wie, czy to przeświadczenie o swym stanie fizycznym nie stworzyło w nim wobec zaszłego faktu zerwania narzeczeństwa pewnego

nastroju rezygnacji smutnej lecz spokojnej — bez namiętnych żalów i rozpaczy, — rezygnacji, której najistotniejszym wyrazem była wówczas skomponowana piosenka: „Smutno niańki mi śpiewały — próżno pierścień dałem“ — oraz na przewiązanej niebieską wstążką paczce listów od Marji i jej matki napisane dwa słowa: „moja bieda“.

Nie żal — nie rozpacz — lecz: bieda. Tyle w tem jednem słowie mieści się poufnego wyznania — skargi na swą dolę i rezygnacji zarazem. I zdaje się, jakby w tej skardze nie tyle o tę ukochaną istotę chodziło, ile właśnie o tę dolę — tę smutną dolę cierpiącego artysty — dla którego potężna pani czarodziejka sztuka roztaczała tęczowych blasków fantazje — którego unosiła w zaczarowane krainy wiecznego piękna — ale dla którego nie mogło być szczęścia na tej ziemi — ani z tego świata.

W kompozycjach Chopina, których powstanie na czas ów mniej więcej dokładnie określić można, oprócz wyżej wspomnianej — jednej z najpiękniejszych zresztą Chopinowskich — piosenki, mało też nuty, odbijającej tragiczny stan duszy twórcy.

Po Etiudzie F-mol — powiewnej, uroczej, ale mało głębokiej, która miała być „portretem muzycznym duszy panny Marji“ [28]) — po Walcach: As-dur (na wyjezdnem z Drezna) i F-mol (po powrocie do Paryża 1836 r.), po Nokturnach, Cis-mol i Des-dur, pisanych jeszcze w czasie nadziei i marzeń o szczęściu brzmiących jednak więcej echami melancholji i zadumy księżycowej nocy, niż hymnami szczęścia i radości — dopiero Nokturn H-dur (Op. 32) [29]) — o romantycznym z początku nastroju — nagle w tragiczny i złowróżbny ton przy końcu uderza. Przeczucie, czy już świadomość, że szczęście minęło?



Medaljon miniaturowy Bovyego.



Marja Gersonówna: medaljon Chopina.

V.

Poznałem wielką znakomitość, panią Sand — ale twarz jej niesympatyczna, nie podobała mi się; jest w niej coś odpychającego“ — pisał Chopin w jednym ze swych listów[30]). „Co za antypatyczna kobieta ta pani Sand! Czy to rzeczywiście kobieta? Ja wątpię“... — miał mówić raz do swego przyjaciela Hillera, prawdopodobnie w czasach, kiedy mu się jeszcze marzyły czarne oczy Marji Wodzińskiej. Wychowany w staropolskich tradycjach, uważających za jedyne powołanie kobiety macierzyństwo, za jedyny czynnik jej życia serce i uczucie — z drugiej strony zewnętrznie przyzwyczajony do wykwintnych strojów i wytwornych salonowych manier kobiecych — nie mógł istotnie Chopin czuć sympatji ku tej dziwnej kobiecie o męskim pseudonimie i męskich, wyzywających manierach — żyjącej więcej fantazją intellektu, niż sercem — zewnętrznie często zaniedbanej, często nawet po męsku — dla wygody — się przebierającej, którą Merimée opisuje jako: *maigre comme un clou et noire comme une taupe...*[31]).

Cały zewnętrzny urok postaci George Sand koncentrował się w rysach jej twarzy, które tak opisuje Heine: „Głowa jej posiada cechę idealizmu — przypominając najszlachetniejsze pozostałości sztuki greckiej — i pod tym względem mógł jeden z naszych przyjaciół nie bez racji porównywać ją do posągu Venus z Milo...“

I rzeczywiście, przypominając sobie rysy wykutej z marmuru statuy George Sand, zdobiącej foyer „Komedji francuskiej“ w Paryżu i porównywując ją z głową Venus milońskiej, można odnaleźć analogję w tych pięknych, klasycznych, ale o chłodnym wyrazie rysach twarzy.

Typ wielkiej pisarki, jako kobiety, był Chopinowi antypatyczny — podobno długi czas nawet unikał z nią znajomości; kiedy i w jakich

bliższych warunkach nastąpiła ta przemiana w jego usposobieniu, nie wiadomo, to tylko pewna, że znali się przedtem jeszcze, nim do jakiegokolwiek zbliżenia przyszło. W zażyłych stosunkach Chopina z Lisztem, oraz w przyjaźni, łączącej George Sand z hrabiną d'Agoult, szukać należy — jak to wskazuje Liszt w swej książce — początku ich znajomości; wszelkie zaś fantastyczne legendy o pierwszem spotkaniu na jakimś wieczorze — o dziwnych uczuciach, które Chopina dzień cały przedtem ogarniały — o postaci nieznanej, opartej o fortepian, która oczyma zdawała się hipnotyzować grającego wyłącznie „dla niej“ artystę — legendy, z całą słusznością już przez Niecksa wyśmiane — posiadają o tyle prawdy, że Chopin i George Sand, żyjący mniej więcej w jednym świecie, spotykali się nieraz na zebraniach w paryskich salonach — i że prawdopodobnie na jednem z takich zebrań do zbliżenia przyszło. A stało się to z końcem roku 1837 — może z początkiem 1838 — kiedy Chopin po krótkim pobycie w Londynie (w lecie) wrócił do Paryża niezdrów — ze świeżą raną serdecznego zawodu.

Czy George Sand o tym zawodzie wiedziała i uważała tę chwilę za najstosowniejszą, aby zdobyć sobie serce artysty, który na niej silne musiał robić wrażenie — czy też stało się to bez świadomości jego usposobienia — w każdym razie zdaje się nie ulegać wątpliwości, że stroną zdobywającą była „ona“.

W roku 1836 nastąpił ostateczny rozwód pani Sand z mężem, co zresztą na sposób jej życia wpływu nie miało żadnego — życie to bowiem układała sobie już od lat kilku zupełnie według swojej woli, kierując się śmiałą zasadą: *le sentiment seul tranchait pour moi les questions à mon usage*. Że słowo *sentiment* miało w jej pojęciu znaczenie dosyć szerokie i wcale nie platoniczne, o tem wiedzieli wszyscy mimo zapewnień w *Histoire de ma vie,* że miała wstręt do związków przelotnych.

Aurora Dudevant — nosząca imię swej praprababki, hrabiny Aurory von Königsmarck, kochanki Augusta Mocnego — prawnuczka tejże naturalnego syna, Maurycego Saskiego, łączyła w sobie spuściznę całego szeregu związków „naturalnych“ błękitnej, nawet królewskiej krwi, z córami proletarjatu o silnym temperamencie i niedwuznacznej moralności; matka jej babki (u której się wychowywała) panna de Verrières, była znaną ze swych romansów baletnicą opery — matka, której młodość, według zeznań własnej córki, była narażoną na wszelkiego rodzaju najgorsze przygody, aktorką prowincjonalnego teatrzyku. Pierwszorzędna inteligencja przy genjalnym wprost talencie literackim — przy naturze artystycznej, fantazji bujnej i poetycznej, postawiły George Sand na piedestale sławy współczesnej; życia prywatnego jej nie sądzono — zresztą nie różniło się ono prawdopodobnie zbytnio od życia pań z towarzystwa, w którem się obracała.

Na drugiej stronie pamiętnika, w którym Chopin spisywał swoje wrażenia z podróży po wyjeździe z Warszawy — pamiętnika, którego urywki pierwszy opublikował hr. St. Tarnowski w r. 1871 — wklejony jest kawałek papieru „zżółkły, pomięty, na którym napisano śmiałą, zamaszystą ręką: *on vous adore* i podpis *George*“ [32]). Niewątpliwie była to pamiątka jakiegoś pierwszego wyznania — jakiejś odpowiedzi na nieme może zapytanie — może ślad jednego z pierwszych kroków ze strony pani Sand...

Czy były ze strony Chopina jakieś wahania — czy uczucie przyszło istotnie momentalnie pod wpływem jednej jakiejś chwili — takiej, jak ją podają legendy — będzie na zawsze chyba tajemnicą; fakt zostanie niezmienny, że przed duszą i zmysłami artysty otworzył się świat nieznany mu dotąd — świat miłości, pochłaniającej wszystko — ogarniającej ciało i duszę żarem niepohamowanym, który dawał życie i niszczył zarazem. Jego kobieca niemal wrażliwość spotkała się z prawie męzkiem pożądaniem i poddała mu się z jakąś fatalistyczną rezygnacją natury, przygnębionej chorobą i niedawno doznanym zawodem.

Ale Chopin nie rozumiał takiego oddania się bez miłości, jakiej ideał od dzieciństwa w sercu nosił; to też był on może jedynym z wielu przyjaciół pani Sand, który ją prawdziwie kochał, który poza stosunkiem miłosnym musiał w tych, kochaniem jedynie uświęconych związkach czuć ciepłotę rodzinnego ogniska — i ten charakter stosunku aż do końca utrzymać potrafił. Musiała też tę miłość jego odczuwać pani Sand, która mimo swego męskiego prawie egoizmu, mimo, że była istotą, żyjącą przedewszystkiem swoją fantazją, istotą, dla której miłość nie była wcale potrzebą serca, pragnącego oddania, lecz wybuchem pragnienia, szczęścia i rozkoszy, żądzą nowych nadzwyczajnych wrażeń i uczuć, które dawały pokarm jej wyobraźni twórczej — że mimo to przez lat 8 blisko w stosunku tym wytrwać potrafiła.

I musiało to oddanie się całkowite Chopina zrobić silne i istotne wrażenie na kobiecie, interesującej się prawdopodobnie początkowo tylko typem artysty, a przedewszystkiem pałającej żądzą silnie ku niemu rozbudzonych namiętności, skoro ta *brune et olivâtre Lélia! — sombre comme Lara, déchirée comme Manfred, rebelle comme Caïn — mais plus farouche — plus impitoyable* [33]) — potrafiła znaleźć w sobie instynkt prawdziwego poświęcenia, z jakiem oddawała się ciężko nieraz choremu i kapryśnemu artyście, otaczając go iście macierzyńską troskliwością. O tem uczuciu macierzyńskiem słyszymy wprawdzie nieraz zanadto wiele z ust jej własnych i to znacznie osłabia wrażenie — jednak i fakta same świadczą o niem niewątpliwie, równie jak wdzięczność, jaką rodzina Chopina dla pani Sand za opiekę nad swym najdroższym chorym żywiła. Wdzięczność ta objawiała się czasem aż w wyrazach uwielbienia; i tak pisze szwagier Barciński po śmierci ojca Chopina:

„Słuchaj zbawiennych rad, na rozumie i na sercu opartych Twego anioła stróża, którego, z pism tylko znając, wielbię, poważam i czczę — i gdybym się mógł kiedy z Tobą widzieć, padłbym jej do nóg, oblałbym je łzami wdzięczności za czułą i macierzyńską opiekę, jaką nad Tobą rozciąga“.



E. Delacroix: szkic do portretu Chopina (według fotografji Brauna).

Z siostrami Chopina starała się też pani Sand jaknajserdeczniejsze utrzymywać stosunki. W r. 1844, zapraszając do Nohant panią Jędrzejowiczową, pisze: „Proszę przyjeżdżać, ażeby zobaczyć mnie z nim i proszę wierzyć, że z góry kocham Panią, jak siostrę“.

Nawet w 2 lata po zerwaniu wszystkich stosunków, bo w roku 1849, pisze również do pani Ludwiki Jędrzejowiczowej: „Pisz mi o sobie i nie myśl, żebym przeżyła dzień jeden od chwili, w której Cię poznałam, nie myśląc o Tobie, nie pieszcząc się Twem wspomnieniem. Pamięć o mnie zniszczono widocznie w sercu Twojem, ale nie zdaje mi się, żebym zasłużyła na to wszystko, co wycierpiałam“.

Twoja całą duszą

G.

W stylu tego ostatniego listu — świadczącego o ich zażyłości — przebija jednak widoczna poza i przesada. Były to właściwości, które zresztą cechowały wszystkie wyznania pani Sand — często ubrane taką fantazją, że doszukanie się w nich faktów rzeczywistych stawało się niepodobieństwem; innemi słowy znakomita autorka lubiła często czy to w listach do przyjaciół, czy w swych pamiętnikach i wspomnieniach, pisać nieprawdę — lubiła siebie przedstawiać inną, niż była w istocie;

zwłaszcza wobec rodziny Chopina lubiła odgrywać rolę opiekunki i akcentowała o ile możności najczęściej swoje macierzyńskie uczucia. Skłonność do przesady, do fantazjowania na temat swych własnych zalet, związana była zresztą ściśle z jej artystycznym temperamentem, który wyobraźnię twórczą nietylko na dzieła pisane, ale na samo aktualne jej życie rozszerzał. We wspomnieniach i pamiętnikach tworzyła siebie i swoje życie z własnej fantazji — nie z rzeczywistości, której głównemi cechami była jej bezwzględność i żadnym ograniczeniom nie podlegające namiętności.



E. Delacroix: George Sand (według fotografji Brauna).

Te starania, aby się wydać inną, niż była w istocie, ta chęć pozowania na wzór cnoty i prawości — obudziły się u pani Sand dopiero w późniejszym jednak wieku; w listach do swych przyjaciół dawniejszych, w latach między 1831—1835-tym rokiem, składała ona nieraz wyznania, które w prawdziwy sposób określały jej naturę:

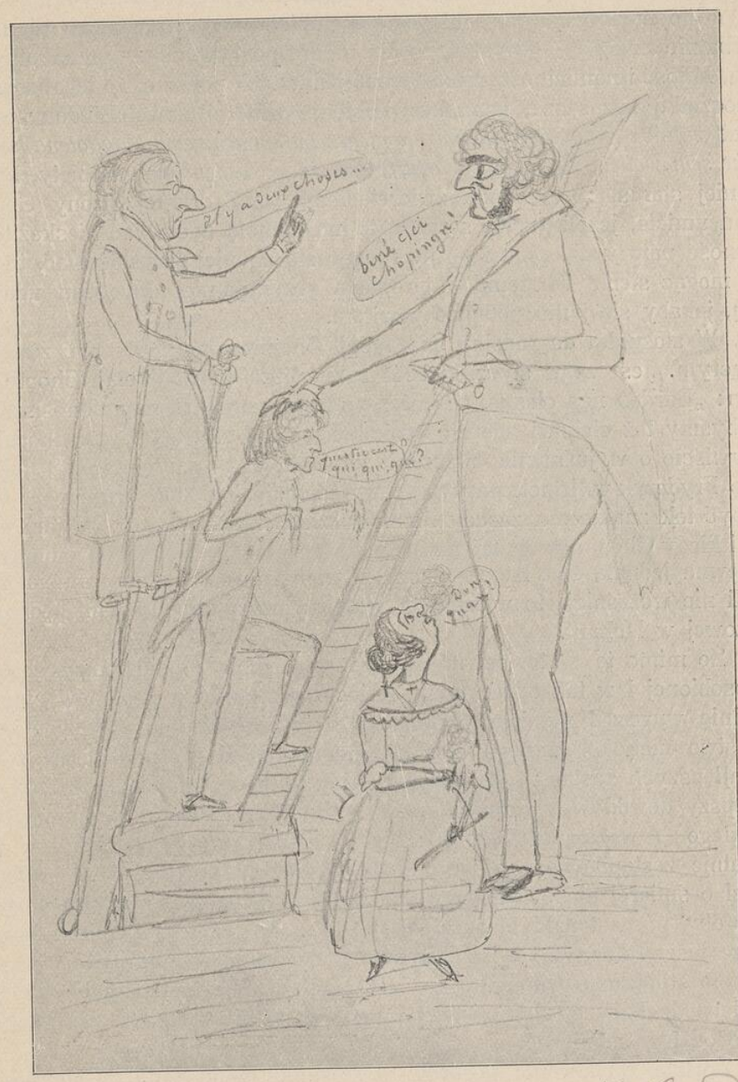
„Bez namiętności nie można żyć"...[34])

„Wszystko, co jest obowiązkiem, jest mi wstrętnem"...[35])

„Myślę (w stosunku miłosnym) moje warunki tak twardo i jasno postawić, że żaden mężczyzna nie będzie tak odważny, lub tak pospolity aby je przyjąć"...[36])

Ale ta szczerość bywała tylko wyjątkową; i nietylko jej słowa bywały często nieprawdziwe:

C'est ta jeunesse et tes charmes,
Qui m'ont fait désespérer,
Et si je doute des larmes,
C'est que je t'ai vu pleurer —



Karykatura, rysowana przez Chopina.

skarży się biedny Musset w *La nuit d'octobre* i przeklina *la femme à l'oeil sombre*, której łzy nawet pełne były fałszu i nieszczerości...

Chopin wrodzonym sobie bardzo subtelnym krytycyzmem nie mógł chyba nie czuć tej — artystycznością natury pokrywanej — przewrotności.

Miłość i namiętność musiały być jednak tak potężne, że idealizowały, z początku zwłaszcza, postać tej kobiety, o której Paweł Lindau powiedział trafnie: *Ein Gretchen hat sie nicht sein können, eine Magdalena hat sie nicht sein wollen, eine Lady Tartuffe ist sie geworden*[37]) — kobiety, której później stał się: „sumienia zwierciadłem“ [38]). Z drugiej strony George Sand umiała, jeżeli już nie sercem, to inteligencją odczuwać nieskazitelną prawość natury Chopina i — nie mogąc się do niej przystosować, to jest nie mogąc siebie odmienić — pragnęła przynajmniej do czasu udawać taką, jakaby się jemu podobać powinna.

W stosunku do rodziny nie mógł Chopin z początku być zupełnie szczerym. Jeszcze w styczniu 1841 roku pisze pan Mikołaj Chopin do syna: „Bardzo nas cieszy, że jesteś pielęgnowany, jak nam donosisz, ale bylibyśmy też ciekawi wiedzieć cokolwiek o tej zażyłości“; — chodzi tu oczywiście o wyjaśnienie bliższych stosunków z „panią domu“, jak ją stale Fryderyk w listach nazywa — wyjaśnienie, na które trudno się było zdobyć tak znającemu zasady domu rodzicielskiego synowi. W jaki sposób i kiedy Chopin swoją tajemnicę przed rodziną wyjawił, niewiadomo — to pewna jednak, że o istocie stosunku wiedzieć w Warszawie musiano — jeżeli nie wcześniej, to w każdym razie od czasu wizyty pani Jędrzejowiczowej w Nohant.

Że mimo to — to jest mimo wrażenia, jakie na tak patrjarchalnie usposobionej i w tak odmiennym świecie przekonań i poglądów żyjącej rodzinie wywrzeć musiała wiadomość o tym stosunku — rodzice i rodzeństwo nietylko żadnego żalu do George Sand nie mieli i że z nią w najlepszych zostawali stosunkach, niejako akceptując stan rzeczy — najlepszy dowód w cytowanym już ustępie z listu szwagra Chopina, Barcińskiego — w zażyłości sióstr artysty z panią Sand — w fakcie, że ona oficjalnie zastąpiła go w pisaniu listu do rodziny po otrzymaniu wiadomości o śmierci ojca, donosząc: „Uczyniłam wszystko, co odemnie zależało, aby mu osłodzić tę okrutną stratę“... To też w najlepszej pewno wierze pisze, ale myli się hr. Stanisław Tarnowski, wspominając w swem pięknem studjum o Chopinie, że: „Po śmierci ojca matka wybierała się do niego do Paryża, ale dowiedziawszy się, że nie był sam, musiała odstąpić od tego zamiaru“.

Zresztą zachowanie pozorów w stosunku pani Sand i Chopina — mimo, że nie był on dla nikogo z bliższych i dalszych tajemnicą — było zawsze jak najściślej utrzymywane. Pozatem listy i poufne wiadomości, poraz pierwszy wydobyte z ukrycia i przytoczone przez Hösicka w jego

trzytomowej biografji Chopina, zdają się istotnie wskazywać na to, iż od roku, mniej więcej, 1840-go pożycie Chopina z panią Sand polegało jedynie na ściśle platonicznych, przyjacielskich stosunkach.

Jedna z uczenic Chopina, panna Fryderyka Müller (późniejsza pani Streicher), która przez 1½ roku chodziła do Chopina na lekcje, wspomina w swych pamiętnikach, że znała panią Sand tylko z widywania w teatrze — w domu, chociaż w owe czasy (1839—1841) mieszkano razem w pawilonie na *rue Pigalle* — nie spotkała jej nigdy.

*

Ogromnie wiele pisało się i pisze o niszczącym, zabijającym wpływie, jaki wywarła na Chopina miłość do pani Sand — począwszy od współczesnego Liszta, który twierdzi, że „sieci, któremi go oplotła i które były dla niego więzieniem, były przepojone trucizną — i one to pochłonęły jego życie i odebrały go ziemi i sztuce“ — we wszystkich dawniejszych biografjach Chopina spotykamy się ze zdaniem podobnem; między innymi, w swym szkicu o Chopinie, definjuje ten stosunek w ten sposób St. hr. Tarnowski:

„Są szczęścia, które stają się fatalnym darem życia i złamią, strawią, zetrą człowieka na proch bardziej i zupełniej, niż niejeden zawód, niejedna gorycz, niejedna nawet rozpacz. Takiego szczęścia symbolem jest legenda o Tannhäuserze, takiego szczęścia przykładem jest biblijna historja Samsona, takiego szczęścia ofiarą był Chopin“. Nowe oświetlenie stosunków codziennego, wspólnego życia i rozejścia się Chopina z panią George Sand podaje F. Hösick we wspomnianem już wyżej trzytomowem dziele o Chopinie. Dowiadujemy się stamtąd szczegółów, które osłabiają wiele z zarzutów, pani Sand z powodu Chopina czynionych. Tem większe mamy dziś prawo zapytać, czy działanie tego uczucia było tak wyłącznie destrukcyjne, jak się to w ogólnem mniemaniu upowszechniło — czy ta „wielka miłość“ nic Chopinowi nie dała?

I nie chodzi tu bynajmniej o jakąś rehabilitację pani Sand; znane dokładnie fakty z jej życia, świadectwa osób współczesnych i własne jej pamiętniki oświetlają bardzo wyraźnie jej charakter — charakter istoty zmiennej i kapryśnej, gwałtownej w swych uczuciach, ale niezdolnej do trwałego, prawdziwego poświęcenia — idącej za swemi zmysłami i fantazją chwili z bezwzględnym egoizmem — a pozującej przytem na najwyższą cnotę w powieściach swych i pamiętnikach. Mimo to wszystko jednak nie można utrzymywać, że miłość pani Sand zniszczyła i złamała Chopina duchowo i fizycznie.

Stawianie kwestji w ten sposób, to niezdawanie sobie sprawy, że właściwie i jedynie niszczy i łamie artystę nie szczęście i cierpienie, idące prawie zawsze nieodłącznie razem — ale zaparcie się swej sztuki

dla szalonej, absorbującej namiętności — owa Tannhäuserowska gnuśność w Wenusbergu, która zresztą u silnego i prawdziwego artysty może być tylko chwilowem odstępstwem.

Prawdziwem niebezpieczeństwem, które grozi obniżeniem i marnowaniem twórczości, bywa nawet miłość szczęśliwa, ale niedobrana, stawiająca artystę w warunki wrogie dla jego rozwoju: w pospolitość życia lub konieczność produkcji nadmiernej i mechanicznej dla codziennych życiowych powodów.

To są istotne destrukcyjne elementy, które niweczą niezbyt silnego artystę — ale miłość do pani Sand właśnie od nich była wolną.

Była to namiętność, która niszczyła — ale dawała zarazem życie, przeprowadzając duszę artysty przez cierpienie, które ją pogłębiało niezmiernie, stawiając wobec najbardziej zasadniczych zagadnień istnienia.

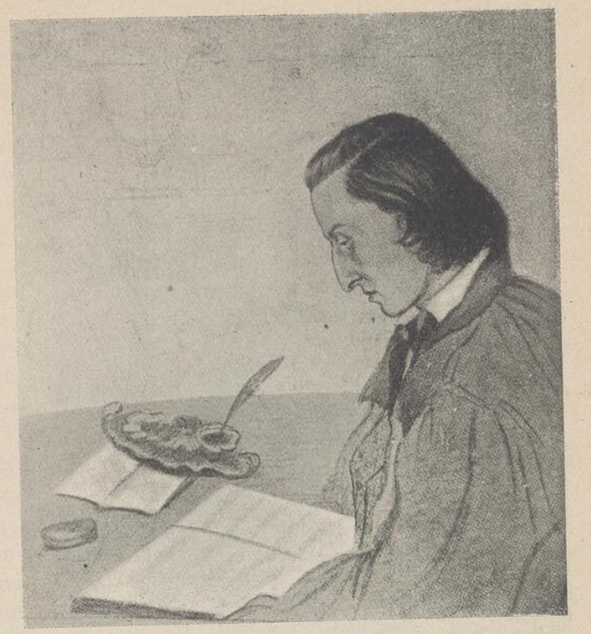
Zanim przyszły rozczarowania i dysonanse późniejszej epoki — pierwsze lata tego stosunku mogły dać Chopinowi niesłychane wiele — nietylko przez samo szczęście, jakie znajdował w miłości, ale przez zetknięcie się z umysłem pani Sand wszechstronnym, niezwykłym, który swoją inteligencją, niesłychanie lotną i żywą fantazją twórczą, mógł otworzyć, rozwinąć i pogłębić niejedną zamkniętą dotąd władzę jego intellektu i duszy tak na wszelkie objawy piękna wrażliwej, a przez to rozwinąć i pogłębić jego twórczą władzę.

Dowodem tego najlepszym, a raczej najważniejszym — niezwykle silnie w tych czasach pobudzona twórczość Chopina, który w latach tych, między 1839—1845 rokiem, stwarza najwspanialsze, najpotężniejsze swoje utwory: Preludja — Fantazję F-mol — Poloneza As-dur i Polonez-Fantazję — Sonaty: B-moll i H-mol, nie licząc całego szeregu Nokturnów, Impromptu, Mazurków, boskiej Berceusy i Barcarolli.

I trudno doprawdy uwierzyć, czytając słowa St. Tarnowskiego — słowa, będące potrosze do dziś dnia przekonaniem ogółu, że „w innych stosunkach, gdyby był Chopin został w kraju i w zwyczajnych kolejach życia, organizm jego byłby z postępem lat stawał się zdrowszym, jego talent byłby się wyrabiał spokojniej, klasyczniej, bardziej po męsku (!!); ale wyrzucony z tej kolei gwałtownie, nietylko równowagi znaleźć już nie mógł, ale tracił ją coraz bardziej, a talent jego rozwijał się w kierunku tej zbytecznej, nerwowej, kobiecej (?) rzewności i drażliwości".

Rzut oka na spis utworów Chopina, w latach wyżej wymienionych skomponowanych, wystarczy, aby się przekonać, jak ten talent wówczas właśnie wyrabiał się wspaniale — w swoim rodzaju klasycznie — i po męsku; nie szukając dalszych przykładów, jak Fantazja F-mol (wydana 1842) i Polonez As-dur (wydany 1843), lub w 2 lata później napisany Polonez-Fantazja, w końcu którego, jak pięknie sam St. hr. Tarnowski cytuje: „struny dzwonią jak trąby mosiężne" — trudno

nie dopatrzeć się w nich takiej siły i potęgi męskiej natchnienia, na jaką przedtem może tylko w C-mol Etiudzie i H-mol Scherzu zdobyć się potrafił.



Chopin — Szkic p. George Sand.

Dziwnie trafnie określiła pani Eleonora Ziemięcka w przytoczonem już raz „Wspomnieniu" o Chopinie[39]) — oddziaływanie tej miłości i tej męki wzajemnej, która, według jej mniemania, płynęła z obustronnego poczucia winy — na twórczość obojga artystów.

„A sztuka — pisze — czyż gniewała się na tę boleść? Nie, ona śmiała się dzikim śmiechem, ona zdawała się cieszyć z tych nieporozumień serc genjalnych, bo na nią przez to spływały skarby natchnienia".

Przy pewnej dozie naiwności, która mogła podejrzewać panią Sand o poczucie winy — i to w dodatku „winy, płynącej z wysokiego pojęcia obowiązków uczucia, które bez sankcji sakramentu w słabej naturze ludzkiej rękojmi znaleźć nie mogą" — brzmi w tem zdaniu o sztuce, na którą „z boleści spływały skarby natchnienia", dużo prawdy i istotnego zrozumienia twórczości.

Wspomniałem już na innem miejscu, że ani szczęście wielkiej miłości, ani cierpienia po jej utracie nie zdołały nigdy podniecić muzycznej wyobraźni Chopina tak silnie, jak wrażenia z własnej jego wypływające fantazji, których źródło najczęściej tryskało ze zdroju tęsknoty za ojczyzną, za jej przeszłością, z cierpienia i żalu z powodu jej rozdarcia.

Razem z Mickiewiczem mógł Chopin powiedzieć: „Duszą jam w moją ojczyznę wcielony..." — równie jak wielcy nasi poeci ówczesnej epoki, cierpiał przez jej upadek i rozdarcie i wierzył w jej odkupienie; tem cierpieniem i tą wiarą żył — i kładł je w swoją sztukę.

Gdyby nie niemoc fizyczna — to po ciężkim zawodzie miłosnym, który ducha takiego, jakim był on, mógł tylko z Gustawa w Konrada

przemienić — miłość ta i tęsknota krzepiłaby go i do nowych czynów twórczych pchała. Złamanie, które nastąpiło tak niedługo, przyszło z powodów tych samych, które powiodły „w cień — z duchami“ Juljusza Słowackiego — z nędznych fizycznych przyczyn całe życie trawiącej piersiowej choroby, na którą organizm w ciągłem gorączkowo-nerwowem twórczem podnieceniu mniej był odpornym, niż u innych.



Chopin. Sztych współczesny.

Wpływ stosunku z panią Sand na twórczość i sztukę Chopina, tak widocznie i niezaprzeczenie silny — był jednak tylko pośrednim.

Wielka autorka nie była tą muzą, którąby Chopin opiewał na strunach swej lutni — nie była tem „natchnieniem, które serca żywi“ i z wielką słusznością pisze Liszt: *Celle qui croyait être la poésie en personne n'a point inspiré de chant; celle qui se croyait la gloire elle même, n'a point été glórifiée...* — ale ona dawała twórczości jego podnietę — potęgowała jego wrażliwość twórczą, podlegającą tylko najgłębszym subjektywnym drgnieniom duszy.

Bezpośrednim zaś, przez pewien okres czasu zwłaszcza, był wpływ Chopina na panią George Sand, zupełnie innego typu artystkę. Ona brała pełnemi garściami materjał psychologiczny z obserwacji i przerabiała go wprost — na gorąco — z wrodzoną sobie giętkością i łatwością formy — na dzieła sztuki.

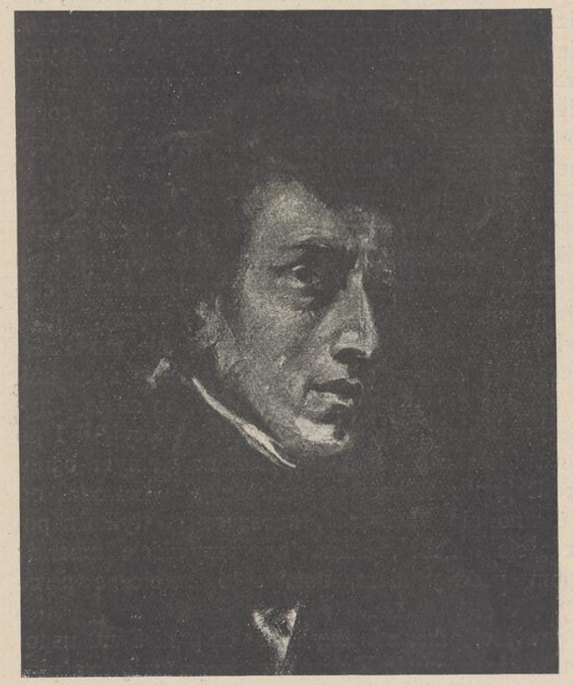
Wspomina o tem i Heine w charakterystyce pani Sand, mówiąc o jej małomówności, „albo z dumy płynącej — albo z samolubstwa“ — *weil sie das beste deiner Rede in sich aufzunehmen trachtet, um es später in ihren Büchern zu verarbeiten...* Takiem właśnie książkowem obrobieniem psychologji Chopina była napisana w r. 1845 powieść pod tytułem Lukrecja Floriani:

„Człowiek natury szlachetnej i sympatycznej, ale chorobliwy, nerwowy, podejrzliwy, dumny, pełen arystokratycznych instynktów i uprzedzeń, książe Karol, rażony jest, jak piorunem, miłością do Lukrecji, kobiety w średnim wieku, która się świata i miłości wyrzekła, żyje oddana swoim dzieciom i dobrym uczynkom, jest artystką wielkiej sławy, nie udaje się za lepszą, niż jest (!) a jest lepszą nierównie, niż jej sława. Namiętność Karola objawia się gwałtowną chorobą, w której jego życie jest zagrożonem. Lukrecja go ratuje, kocha go, ale przeczuwa, że ta miłość stanie się dla niej męczarnią i ukrywa ją. Ale kiedy Karol, coraz namiętniejszy, na nowo może wpaść w niebezpieczeństwo, ta istota wybrana wreszcie dzieli jego... uczucie przez poświęcenie. Ta miłość, to dwa miesiące nieograniczonego szczęścia. Po dwóch miesiącach Karol staje się kapryśnym, podejrzliwym, niesprawiedliwym: nie może zrozumieć dawnych koleżeńskich artystycznych przyjaźni Lukrecji, staje się zazdrosnym. Co chwila sceny, spazmy, ataki nerwowe, wybuchy wściekłości i rozpaczy, a potem wybuchy miłości. Lukrecję to dręczy, nuży, zabija na siłach i zdrowiu, ale Lukrecja znosi wszystko, nie mówi nic, bo się poświęciła dla szczęścia Karola: umrze, dzieci zostawi sierotami, on ją zabije, zamęczy; ale ona się nie poskarży, spełni, co sobie przysięgła, na co się poświęciła w dniu, kiedy jego miłość przyjęła. I po kilku latach takiej tortury, kłóta szpilkami, pieczona na wolnym ogniu udręczeń wszelkiego rodzaju, upokorzona zazdrością, oderwana od przyjaciół, Karola już dawno nie kochająca, znosząca go tylko z poświęcenia dla jego szczęścia i dobra, Lukrecja rzeczywiście umarła; siły, wyczerpane ciągłem poświęceniem, ustały, to heroiczne serce pękło!“

Komentowanie tej powieści przez nieprzyjaźnie do pani Sand usposobione osoby przyczyniło się niemało do typowych posunięć na płaszczyźnie nieporozumień między autorką Lukrecji Floriani a Chopinem. Że Chopin istotnie mógł służyć pani Sand jako przedmiot studjów psychologicznych, utrwalony w rzeczonej powieści pod postacią księcia Karola, jest niewątpliwem. Portret ten bardzo „ustylizowany“ nie uwłaczał jednak zupełnie modelowi; mało też w czynach podobną do pani George Sand była sama Lukrecja, umierająca z poświęcenia i wyczerpania. Że jednak były osoby, które tendencję owej powieści na niekorzyść stosunku Chopina i p. Sand obracać chciały — nie ulega wątpliwości — jak również i to, że osobom tym powiodło się do pewnego stopnia wzbudzić w duszy Chopina cienie nieufności i podejrzeń.

Stosunek twórczości Chopina i George Sand do siebie interesująco przedstawił w swej książce o Chopinie L. Enault[40]), chociaż ostateczna konsekwencja, jakkolwiek psychologicznie trafnie pomyślana, nie może być braną zbyt dosłownie wobec pozytywnych danych o bezpośrednich powodach rozłączenia dwojga artystów.

Pani Sand — pisze L. Enault — posiadała w wiele wyższym stopniu zdatność twórczą. Miała wiele większe, niż on, używanie w życiu intellektualnem; szukała ciągle i znajdowała często jakąś nową formę, aby wyrazić i dać ulgę uczuciu, które opanowywało jej niespokojną duszę — i znajdowała ukojenie w radości, jaką dawała nieustająca praca twórcza; zapominała bowiem, że ktoś powiedział, iż „sława dla kobiety jest wspaniałą żałobą jej szczęścia".



E. Delacroix: Chopin.

„Inaczej było u Chopina; u niego wcielenie myśli w dzieło przebywało proces daleko trudniejszy — i często bezpośrednio po pierwszem skrystalizowaniu swej myśli, które mu się wydawało niedoskonałem, pracował i cierpiał w poszukiwaniu nadaremnem objawienia idei, raz już wyrażonej.

„Kiedy pani Sand, rozszerzając z łatwością horyzonty swej wyobraźni, wstępowała szybko w fazę twórczości nieosobistej, Chopin, więcej wrażliwy, lecz trudniej wrażenia wyrażający — natchnienie brał tylko z swego serca... i zawsze w muzykę swoją kładł duszę. Kto wie, czy nie w tem był pierwszy posiew cierpień, które rozwijały się w obojgu — i doprawadziły wreszcie do zupełnego rozłączenia".

Zupełne rozłączenie — chociaż, jak wspominałem, psychologicznie trafnie tutaj motywowane — przyszło z powodów natury dosyć pospolitej,



E. Delacroix: George Sand. (Według współczesnej litografji).

powodów, które w codziennych stosunkach piętrzyły się coraz bardziej w ostatnich latach pożycia i doprowadzić musiały do zerwania; harmonja dusz, o ile z początku istniała pod wpływem pierwszych miłosnych uniesień — o tyle później wskutek zbyt jaskrawej różnicy natur i charakterów, ustąpić musiała nieufności i rozgoryczeniu z jednej — a pewnemu zniecierpliwieniu z drugiej strony.

W tej atmosferze męczącej lada drobnostka mogła wywołać wybuch, pociągający za sobą nieobliczone skutki. Chopin przywiązał się naprawdę serdecznie do pani George Sand jako do troskliwej opiekunki, to też atmosferę tę znosił mimo dokuczliwych przykrości, jakie spotykały go przedewszystkiem dzięki synowi pani Sand Maurycemu i przybranej jej córce Augustynie Brault. Zbytnia słabość matki dla niemiłego jedynaka, a niesprawiedliwość i oschłość dla córki rodzonej Solange, którą Chopin jak własną pokochał, były tłem, na którem rozegrało się ostateczne rozejście.

Czy pani Sand istotnie już Chopina, który coraz bardziej na zdrowiu zapadał, pozbyć się chciała, nie wiemy; jej późniejsze żale mogłyby być dowodem przeciw temu, postępowanie jednak w latach ostatnich świadczyło, że coraz mniej robiła sobie skrupułów z okazywania Chopinowi całej bezwzględności swej natury — coraz częściej przychodzić musiało do scen przykrych, gwałtownych, aż wreszcie przebrała się miara, kiedy postępowanie pani Sand z Solange stało się tak brutalnem, że oburzyło Chopina do żywego; główne sceny ze strony pani Sand tyczyły męża Solange, rzeźbiarza Clésingera, który widział się zmuszonym wraz z niedawno zaślubioną żoną opuścić Nohant na zawsze.

Chopin stanął w obronie pokrzywdzonych, ujął się za nimi i to posłużyło pani Sand jako powód do zerwania; nie poszła śladem swojej Lukrecji Floriani — nie „poświęciła się“ do ostatka — i... nie umarła z tego poświęcenia.

O powodach zerwania oraz o usposobieniu Chopina względem pani Sand wiemy najlepiej z własnych jego listów, w których zimnym, krytycznym tonem, choć z bólem w sercu, pisze o swojej dawnej towarzyszce [42]):

„Dziwne stworzenie przy całym rozumie! Jakiś szał napadł — i bruździ w życiu swojem, bruździ w życiu córki; z synem także się niedobrze skończy, to przepowiadam i podpiszę. Chciałaby dla własnej ekskuzy coś znaleźć do tych, co jej dobrze życzą, którzy jej wierzyli, którzy jej nigdy żadnego gburstwa nie zrobili, a których nie może koło siebie widzieć, bo są zwierciadłem sumienia“.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Następny ustęp daje w całej pełni poznać prawość i czystość uczuć Chopina, tak zupełnie egoizmu pozbawionych, że wobec cudzej krzywdy o własnym zapomina bólu:

„Nie żałuję, żem pomógł jej ośm lat znieść najdelikatniejszych w jej życiu, wtenczas, kiedy córka rosła, a syn się przy matce chował; nie żałuję wszystkiego, com zgryzł, ale żałuję, że córkę, tę dobrze pielęgnowaną roślinę, uchowaną od tylu wichrów, w ręku macierzyńskiem złamała przez nieroztropność i lekkość, która może uchodzić kobiecie 20-sto letniej, ale nie 40-sto letniej. Co było a nie jest, nie pisze się w rejestr.



Portret Chopina — (Kopja Stattlera).

Pani Sand nie może mieć dla mnie, tylko dobre wspomnienie w duszy, jak się kiedyś obejrzy za sobą".

Mimo zdawania sobie dokładnego sprawy z istotnej wartości charakteru pani Sand i należytego jej ocenienia, powraca niekiedy cierpienie moralne, powodując od czasu do czasu wybuch żalu taki np. jak w jednym z listów z Anglji pisanych: „Nie przeklinałem nigdy nikogo, ale tak mi jest już nieznośnie teraz, że zdaje mi się, żeby mi lżej było, gdybym mógł przekląć Lukrecję! Ale i tam cierpią zapewne — a cierpią tem bardziej, że się starzeją w złości".

Przy tych zgryzotach interesuje się jednak czysto zresztą objektywnie — jej osobą, nie szczędząc w listach, do domu pisanych, przykrych słów prawdy, tyczących tak przeszłości, jak obecnego jej zachowania się.

I tak pisze 10-go lutego 1848-go roku z Paryża: „Matka... gra komedje na wsi w pokoju nupcjalnym córki, zapomina się, szołomi, jak może i nie obudzi się, aż ją bardzo zaboli serce, które przywalone teraz głową. Ja mój krzyżyk zrobiłem. Niech ją Pan Bóg kocha, jeżeli nie umie rozeznać prawdziwego przywiązania od pochlebstw. Zresztą, może mi się zdają inni pochlebcami, a może istotnie jej szczęście jest tam, gdzie ja go nie widzę".

— — — — — — — — — — — — — — — — —

„Zresztą za kaprysami takiej duszy nikt nie będzie mógł iść w tory. Ośm lat jakiegoś porządku, to było za wiele. Pan Bóg dał, że to były lata, w których dzieci rosły, i żeby nie ja, nie wiem jak dawnoby były już dzieci z ojcem, nie z nią. I Maurycy ucieknie do ojca za pierwszą lepszą okazją. Ale może to są kondycje jej życia, jej talentu pisarskiego, jej szczęścia? Czas wielki doktór. Dotychczas jeszcze jestem nieswój. Dlatego nie piszę do Was, bo, co zacznę, to palę. Tyle pisać! albo lepiej nic..."

Ustępy z innych listów Chopina, w owym czasie pisanych, odsłaniają nam różne szczegóły postępowania pani Sand i rzucają światło na źródła zasadniczych nieporozumień, jakie oddawna już musiały kopać przepaść nieufności i zniechęcenia.

Ostatnie widzenie się Chopina z George Sand miało miejsce przypadkowo w r. 1848 u wspólnej przyjaciółki pani Marliani. Zamieniono kilka słów o zdrowiu Solange, która właśnie powiła była córeczkę — o osobistych sprawach zamilczano zupełnie. Wrażenia z tego spotkania opisuje pani George Sand w swoich pamiętnikach, dając do zrozumienia, że mimo wszystko, czuła jeszcze wówczas, wielkie do Chopina przywiązanie.

C'etait à mon tour — pisze pani Sand — *de dire qu'il ne m'aimait plus. Je lui épargnai cette souffrance, et je remis tout aux mains de la Providence et de l'avenir.*

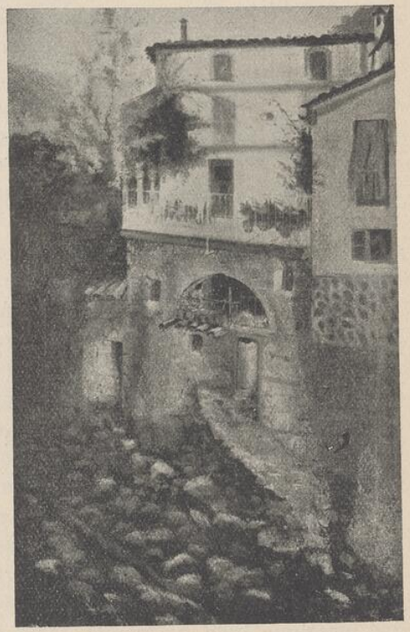
Je ne devais plus le revoir. Il y avait de mauvais coeurs entre nous. Il y en eut de bons aussi, qui ne surent pas s'y prendre.

Czy była w wyznaniu tem szczerość? któż dziś zbadać zdoła.

Z córką pani Sand i jej mężem zachowywał Chopin do końca życia najserdeczniejsze stosunki; Clésinger, jak wiadomo, był autorem pomnika Chopina na cmentarzu *Père Lachaise* i zdejmował jego maskę pośmiertną.

*

Sądząc z daty zerwania stosunków, w początkach roku 1847-go już naprężonych, które nastąpiło ostatecznie już w parę miesięcy po odbytym w maju ślubie Solange — oraz zestawiając dokładne określenia Chopina co do „ośmiu lat" wspólnego życia — przypuszczać trzeba, że rozpoczęło się ono dopiero z chwilą wyjazdu na wyspę Majorkę, w listopadzie roku 1838.



Wł. Granzow: Dom Chopina na Majorce.

Już przedtem jednak stosunki musiały być bardzo przyjacielskie, bo Chopin bywał bardzo mile widzianym gościem w Nohant i pani George Sand pisywała o nim do hrabiny d'Agoûlt jako o człowieku, którego „ubóstwia"; wspólny wyjazd stał się też pewno ostatecznym środkiem zbliżenia; Chopin, znacznie gorzej czujący się na zdrowiu, zgodził się na tę podróż, zdając sobie z pewnością sprawę, że będzie ona połączona z decydującą zmianą w jego życiu. Że 28-mio letni artysta przystępywał do tej zmiany z pewną zrozumiałą dobrze skrytością — dowód w usilnem okrywaniu tajemnicą wszystkich szczegółów wyjazdu i podróży[43]).

I tak jechał Chopin w pomarańcz i cyprysów kraje prawdopodobnie z przeczuciem wielkiego szczęścia i nadzieją odzyskania zdrowia przy boku i troskliwości ukochanej całem sercem istoty — nie spodziewając się goryczy i zawodów, jakie go w przyszłości spotykać miały.

Jak się odbiły w jego duszy te chwile wymarzonego szczęścia — nie wiemy — zwierzeń żadnych nikomu, nawet swojej sztuce, nie przekazał artysta; to wiemy jednak, że zdrowia mu ten pobyt nie wrócił —

i że pod względem klimatycznym cała podróż najzupełniejsze zrobiła fiasco.
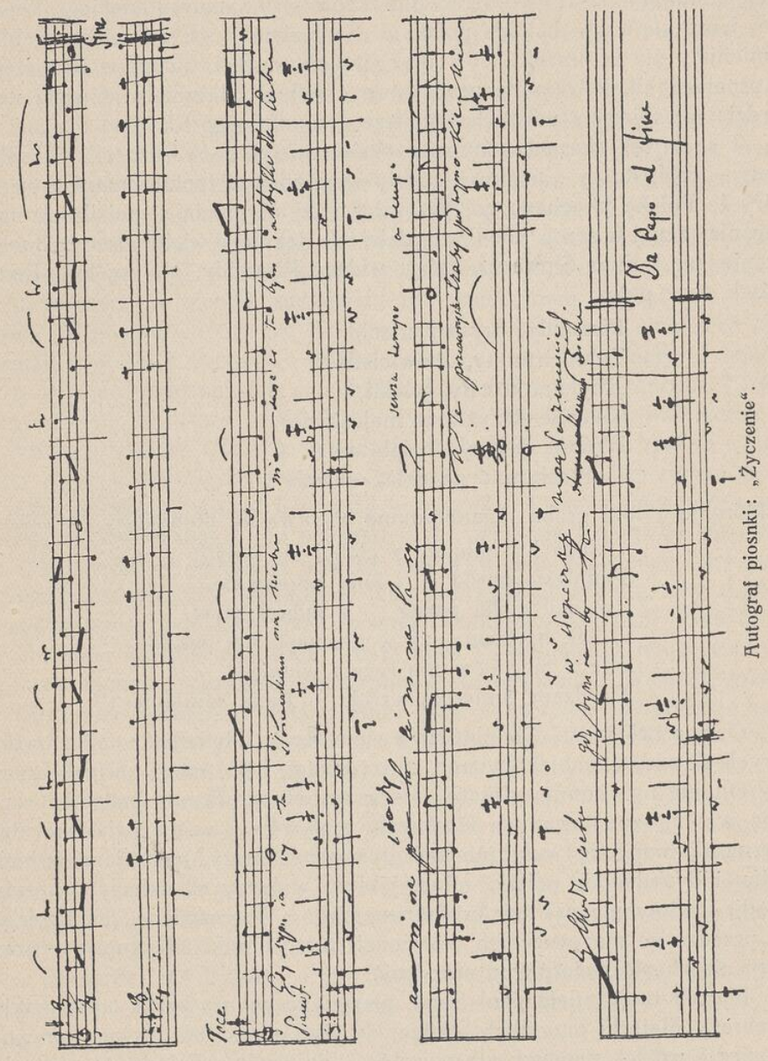
Opisy pobytu w stolicy Majorki, Palmie — następnie w klasztorze Valdemosa — uciążliwe przeprawy z mieszkańcami, którzy z wielką nieufnością spoglądali na przybyszów, nie chodzących do kościoła — na chorego, którego podejrzewano o szerzenie zarazy — przygody w czasie burz i wylewów rzek — trudności i koszta przewiezienia fortepianu Pleyela — wreszcie zachwyty nad cudownym istotnie egzotycznym krajobrazem, znajdują się przytaczane niejednokrotnie w wspomnieniach pani Sand, p. t. *Un hiver à Majorque* — oraz w listach Chopina do rodziny i przyjaciół.

W owych to wspomnieniach opisuje pani Sand między innemi chwile nadzwyczajnego nerwowego podniecenia, jakie towarzyszyło nieraz twórczym wizjom i wysiłkom Chopina, któremu „ponury krzyk orła zgłodniałego na skałach Majorki, dzikie gwizdanie wiatru i opustoszenie górzystych krajobrazów, okrytych śniegiem, pozostawały nierównie dłużej w pamięci i przenikały głębiej do serca, niż cudna woń pomarańcz, wdzięk pnących się powojów i maurytańska pieśń rolników“ [44]).

W pamiętnikach George Sand znajdujemy wogóle z wielką dokładnością i barwnie opisaną kronikę owych czterech miesięcy, na wyspie spędzonych; drugim — co do wiarogodności jednak bezwzględnie najwierniejszym diarjuszem życia Chopina w tej „najpiękniejszej części świata“ — jak sam pisał — są jego kompozycje, wówczas powstałe.

I gdybyśmy nie mieli nawet tych opowieści pani Sand, — to, porównywając niejeden z utworów, wyczarowanych z fantazji tonów samotnej celi klasztoru Kartuzów, z trzema utworami, które były bezpośrednim wykładnikiem rozpaczliwego nastroju Chopina w Stuttgardzie na wieść o wzięciu Warszawy, — moglibyśmy bez trudu odtworzyć sobie stan psychiczny, jakiemu twórca w danej chwili podlegać musiał. „*Und wir würden schrekliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Enstehung sehen könnten*“ — że raz jeszcze pozwolę sobie zacytować zdanie Schumanna. Opisy pani Sand mogą tylko przybliżone dać wrażenie tych nastrojów, jakie przebywał artysta w chwilach, kiedy opanowany twórczym szałem przetapiał w tony dręczące go wizje, trwogi i tęsknoty. I rzecz dziwna przytem: życie w szczęściu pierwszych wielkiej miłości uniesień — krajobraz egzotyczny — palmy, pomarańcze — lazur nieba i morza — dźwięki gitary wśród księżycowych nocy — maurytańska pieśń rolników... na tle tych wrażeń powstają kompozycje nieraz tak odległe nastrojem, że zdawaćby się mogło, iż fantazja unosiła twórcę wraz z całą celą klasztorną setki mil — aż do łanów:

„pozłacanych pszenicą, posrebrzanych żytem!!...“



Autograf piosnki: „Życzenie“.

I wówczas to „pieśń maurytańska“ odbijała się w jego duszy echem piosenki: „Tam na błoniu błyszczy kwiecie“[45]), lub tak nawskróś polską nutą Preludjum A-dur — wśród bluszczów i ruin maurytańskiego klasztoru jemu się snuła ballada polska o „Świteziance“[46]), a duchy mnichów zamieniały się w orszak „kontuszowych postaci — dam w robronach i kornetach“[47]), którym do uroczystego pochodu brzmiały dźwięki najbardziej polskiego z polskich Poloneza „triumfalnego“ A-dur.

I są to tak charakterystyczne cechy nietylko twórczości, ale całej istoty — całej duszy Chopina — poety-wygnańca z epoki romantyzmu — który tę Polskę ukochaną, jej przeszłość, jej cierpienia — najsilniej, najpotężniej czuł i w sercu nosił wszędzie tak, jak jego wielki brat po duchu i genjuszu, Juljusz Słowacki, który, widząc Piramidy, nie myślał o Ramzesach, lecz pytał:

Piramidy, czy wy macie
Takie trumny, zbawicielki,
Aby naród cały, wielki,
Tak, na krzyżu, w majestacie
Wnieść, położyć, uśpić cały
I przechować na dzień chwały?

— któremu z nad grobu Agamemnona wyrywa się płomienny okrzyk:

„Niech ku północy z cichej się mogiły
Podniesie naród — i ludy przelęknie,
Że taki wielki posąg — z jednej bryły,
A tak hartowny, że w gromach nie pęknie,
Ale z piorunów ma ręce i wieniec —
Gardzący śmiercią wzrok — życia rumieniec!“

Owoce twórczości Chopina na wyspie Majorce to jeden z najlepszych, żywych dowodów subjektywizmu muzycznego jego natury artystycznej.

On nie był kompozytorem, piszącym etnograficznie ballady i rapsodje według zanotowanych lokalnych motywów — cały świat melodyj i harmonij rodził się wyłącznie w jego własnej duszy, nastrojonej jednak na ton indywidualnie polski — ton, jaki mu w duszy od dzieciństwa ryły melodje i rytmy pieśni i tańców ludu naszego — te rozwiane, jak babiego lata przędze po mazowieckich równinach żale, smutki i tęsknoty — oraz dawna świetność i cierpienia ojczyzny.

I jeżeli rację miała pani Sand, pisząc, że ponury krzyk orła i dzikie krajobrazy Majorki przenikały głębiej do jego serca, niż cudna woń pomarańcz i wdzięk pnących się powojów — to właśnie dlatego, że nastroje smutne i ponure trafiały najłatwiej do jego duszy — kołysanej tęsknotą i żalem — budząc w niej nieporównanej piękności melodje — niesłyszane przedtem harmonje — i „w akordów wiążąc je legjony“.

Są jednak między utworami, w Valdemozie tworzonemi, i takie, które powstawały pod bezpośredniem wrażeniem jakiegoś nastroju, niekoniecznie transponowane na nutę tęsknoty za krajem; do takich momentalnych zdjęć impresyj zaliczyć można większą część Preludjów[48]) — Scherzo Cis-mol, oraz Nokturny Op. 37.

Wiadomo, w jakich warunkach, z jaką żywiołową siłą powstały z tragicznego i rozpaczliwego nastroju w Stuttgardzie Preludja A-mol (Nr. 2) i D-mol (Nr. 24); dwa te utwory spoczywały w tece aż do czasu, kiedy takich bezpośrednich impresyj pod wpływem silnych wrażeń czy nastrojów nazbierało się więcej; dostarczył ich pobyt na Majorce i powstał zbiór 24 Preludjów, jedynych w swoim rodzaju o minjaturowej prawie formie kompozycyj, posiadających tyle głębokiej a nieraz wysoce dramatycznej treści, że wprost zadziwiają tym stosunkiem prostoty do głębokości. W utworach tych nie istnieje prawie zupełnie dla słuchacza cała formalna strona kompozycji, mimo, że są one w swych małych rozmiarach zupełną doskonałością i podobnie jako doskonałość koncepcyj robią wrażenie jak np. I-sza część V-tej Symfonji Beethovena, lub wstęp do „Trystana i Izoldy“. Należą do rodzaju tych dzieł (jest ich zresztą u Chopina więcej), które wydają się nie „sztuką“, nie czemś, stworzonem przez wysiłek ludzkiego mózgu i uczucia — lecz czemś, co istniało poza naszą świadomością zawsze — od początku bytu, istnienia i objawiło się naraz w całej doskonałości, jakąś potężną siłą wywołane z chaosu. I jak zdumiewającym przytem wydaje się ten, niewiadomo zresztą, czy *a priori* przez Chopina powzięty, plan pisania Preludjów tak, aby całość ich obejmowała kolejno wszystkie krzyżykowe i bemolowe — majorowe i minorowe tonacje; przykład zaczerpnięty bezwątpienia z *Wohltemperiertes Klavier* Jana Sebastjana Bacha. Mimo tego planu i systematycznego tonacjami układu Preludjów niepodobna wyobrazić sobie, aby Chopin tworzył je kolejno i przy każdem pojedyńczem Preludjum o takim układzie myślał; najlepszy dowód, że zaczął od tonacji A-mol i D-mol już w r. 1831. Bliższych też chronologicznych danych co do powstawania ich kolejno nie mamy. Gutman, uczeń Chopina, twierdził, że Preludja pisane były przed wyjazdem na południe — nie jest to jednak informacja dokładna, bo same listy Chopina i świadectwo pani Sand (tym razem prawdopodobnie wiarogodne) temu przeczą.

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

Jakiś piękny słoneczny poranek — szmer strumyka — śpiew ptaków, lub czar księżycowej nocy (w Preludjach Nr. 3, 7, 10, 13, 21, 23) — szum wichru i morza — rozpasanie żywiołów — burze i grzmoty (Nr. 8, 14, 15, 16, 18, 19) — widziadła duchów wśród opuszczonych klasztornych

murów — godziny niepokojów i tragicznych przeczuć (Nr. 4, 9, 20, 22) — wreszcie znany z opowiadania pani Sand ów Prelud (H-mol, Nr. 6) poczęty w chwili jakiegoś wizjonerskiego zahipnotyzowania jednostajnym odgłosem spadających kropli deszczu.

Wszystkie te chwile twórczości, które nieraz prawie jakby szałem ogarniały Chopina pod wpływem wrażeń, spotęgowanych przez chorobę i nerwową naturę, aż do jakichś fantastycznych wizyj, maluje pani Sand w następującym ustępie swych wspomnień:

„Dusza jego znosiła cierpienie z odwagą, ale imaginacja górowała nad wolą, wspaniałe ruiny, samotne klasztory dziwne robiły na nim wrażenie, przejmując trwogą i otaczając widmami; nie mówił mi tego, ale mogłam zgadywać. Nieraz, wracając z późnych przechadzek z mojemi dziećmi, znajdowałam go o dziesiątej wieczór siedzącym przy fortepianie z dziwną bladością na twarzy, z oczyma obłąkanemi i z włosami w nieładzie; potrzeba było kilku chwil, aby nas poznał. Wtenczas dopiero, czyniąc nad sobą wysiłek, poczynał śmiać się i grał nam cudne utwory, które przed chwilą skomponował, a raczej idee straszne i rozdzierające, które miotały nim mimo wiedzy i woli w tych godzinach samotności, smutku i obawy. Tam to on skomponował najpiękniejsze z tak nazwanych skromnie przez niego Preludyj; są to arcydzieła: w niektórych uprzytomnił on widma umarłych mnichów i pogrzebowe śpiewy, które on słyszał w wyobraźni. Są między niemi i słodsze i łagodniej melancholiczne; takie przychodziły mu przy śmiechu dzieci pod oknem, przy dalekim dźwięku gitary, przy śpiewie ptasząt na zroszonych gałązkach; inne znów mają dziwną i ukrytą tęskność, czarują ucho, a ranią serce. Jedno z takich Preludjów przyszło mu do myśli podczas ponurego deszczu, który zwykł rzucać w duszę jakieś dziwne zniechęcenie. Wyszłam właśnie tego dnia z Maurycym dla różnych sprawunków, zostawiając go zupełnie zdrowym. Nagle nadszedł deszcz, woda płynęła potokami, potrzeba nam było sześciu godzin, aby przebyć trzy maleńkie mile, brodząc w wodzie, i przybyliśmy w nocy boso, opuszczeni przez naszego przewodnika, wśród niezmiernych niebezpieczeństw. Szliśmy prędko, przewidując niespokojność naszego chorego — i była ona w istocie niezmierną, straszną, wkońcu zaś przeszła w spokojną rozpacz; i wówczas to utworzył swoje cudne Preludjum. Kiedyśmy weszli, wydał okrzyk zadziwienia, a potem rzekł do nas tonem dziwnym i obłąkanym: „Ah! ja wiedziałem dobrze, żeście umarli". Kiedy przyszedł do siebie i zobaczył, w jakim stanie byliśmy, zachorował z samego wyobrażenia sobie naszych niebezpieczeństw, a następnie wyznał mi, iż w długiem swojem oczekiwaniu widział to wszystko, jakby we śnie, a nie mogąc już rozróżnić tego snu od rzeczywistości, uciszył się niejako i uśpił wśród grania, z najzupełniejszem przekonaniem, że był sam umarły. Zdawało mu się, że zatonął

w jeziorze, ciężkie i zimne krople spadały mu zwolna na piersi, a kiedy zwróciłam jego uwagę, że istotnie takie krople spadały na dach, zapewniał mię, że ich nie słyszał i gniewał się nawet, że śmiałam użyć wyrazu harmonja naśladownicza, którą upatrywałam w jego utworze. I miał słuszność, bo czyż genjusz potrzebuje naśladować? On sam był pełen tych tajemniczych harmonij natury, które wyraził w cudnych dźwiękach, pocóż mu było szukać wzorów gdzieindziej! Preludjum jego jednak z tego wieczoru pełne było kropel deszczu, które odbijały się na dachówkach metalowych klasztoru, ale one przyszły do jego wyobraźni i przeszły w śpiew przez łzy, spadające wprost z nieba w jego serce".

Wszystkie te nastroje i wrażenia nie wywoływały w jego duszy tęsknoty lub jakichś wspomnień z ojczyzną związanych, na tle których rozwijałaby się dopiero jego fantazja muzyczna, lecz pobudzały twórczość jego bezpośrednio.

Prawdopodobnie też dlatego nie przybierały owe muzyczne utwory żadnej charakterystycznej formy — nie układały się w jakimś rytmie „z nad Wisły" — tylko w najprostszej, kilkunastotaktowej nieraz melodji krystalizowały odbierane wrażenia i nastroje doraźnie i z bezwzględną szczerością.

Preludja Chopina, to najczystszej wody i w najszlachetniejszem pojęciu odczuty nowoczesny impressjonizm muzyczny — to prawdziwy „krzyk nagiej duszy..."

Bezpośredniość i żywiołowość tworzenia możemy zresztą obserwować już w owych pierwszych, w 1831-ym roku napisanych Preludjach, które chociaż poczęte pod wpływem tragicznych wieści z kraju — stały się tak nagłym wybuchem uczucia, zamienionego w tony, że o nadawaniu im jakiegoś specjalnego „narodowego" charakteru nie mogło być mowy; mają one swój czysto specyficzny Chopinowski, czyli już przez to samo bardzo polski, charakter — ale nie mają nic wspólnego z innym typem jego utworów, wyraźnie na narodowych rytmach, lub z użyciem polskiej tanecznej formy pisanych.

Schumann, jedyny ze współczesnych, który w swoich: *Nachstückach, Traumeswirren* etc. — miewał podobne Chopinowi chwile bezpośredniej żywiołowej twórczości, pisze[49]) o Preludjach, że są to „szkice — początki etiud, lub jak kto chce — ruiny — pojedyncze orle skrzydła — wszystko pomieszane w chaosie jedno przez drugie. Ale w każdym ustępie można czytać drobnemi perełkowemi literami: „pisał Fryderyk Chopin"; w pauzach poznać go po potężnym oddechu. Jest on i zostanie najśmielszym i najdumniejszym duchem poetycznym doby obecnej".

Nieubłagany dla wszystkiego, co płaskie i pospolite — entuzjasta wobec wszystkiego, co w sztuce szczere i głębokie, pisze dalej Schumann: „Jest też w tym zeszycie coś chorobliwego, gorączkowego i odpy-

chającego; niech jednak każdy sobie szuka, co mu najlepiej odpowiada, tylko zdaleka niech zostanie filister". I, cytując ową znaną apostrofę do znienawidzonego filistra, który jest:

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

kończy pięknie do Chopina zastosowanym wyjątkiem z Schillera:

Jenes Gesetz, dass mit ehernem Stab den Sträubenden lenket,
Dir nicht gilt's. Was du thust, was dir gefällt, ist Gesetz.

I istotnie: to, co on uczynił, co się jemu podobało — stało się później i jest dzisiaj estetycznie obowiązującem prawem.

Scherzo Cis-mol (Op. 39) i Nokturny (G-mol i G-dur) są również echami wrażeń z czasu pobytu w Valdemozie — nie mają jednak mimo olbrzymiej artystycznej wartości i siły natchnienia, tej żywiołowej cechy Preludjów. Dziwna szarpanina i niepokój harmonji rytmów, tak kontrastujące z nazwą „Scherzo" — przerwane poważnemi organowemi głosami chorału, któremu towarzyszą subtelne odgłosy, jakby poruszonych przez powiew wiatru strun arfy eolskiej — stanowi podstawę nastroju dominującego w całym utworze, którego budowa mimo sporych rozmiarów tylko na kolejnem kilkakrotnem zestawianiu tych dwóch sprzecznych motywów polega. Odgłosy chorału spotykamy również w Nokturnie G-mol (Op. 37) — widoczne odzwierciedlenie nastrojów, jakie wytwarzały samotne, klasztorne mury dawnej siedziby Kartuzów.



Sławni pianiści. Według współczesnej litografji.

VI.

Gdyby ktoś nie zajmował się muzyką i chciał odgadnąć Chopina z pozostałych po nim listów z owego czasu, napróżnoby szukał śladu tych wszystkich stanów duszy, o jakich była mowa powyżej. Oprócz dość zwięźle wyrażonych zachwytów nad egzotyczną naturą wyspy — obserwacji w rodzaju takich jak: „Pomarańcze darmo, a guzik do portek sumy bajońskie..." — listy (do Fontany zwłaszcza) z Majorki i z Marsylji, gdzie się w powrotnej drodze blisko 2 miesiące zatrzymano, pisane, przepełnione są pedantycznemi instrukcjami co do załatwiania spraw wydawniczych, oraz interesów pieniężnych. Cała ekspanzywność wrażliwości natury Chopina objawiała się tylko muzyką; pozatem umiał wielki artysta na zewnątrz pilnować doskonale swoich interesów — targował się z wydawcami nieustępnie — wymyślał im niejednokrotnie, choć oczywiście nie wprost, od „parszywych żydów" — i nie szczędził innych tym podobnych dosadnych wyrażeń, które stylowi jego nadawały jakieś szlachecko-mazurskie zacięcie, kontrastujące z wykwintem i elegancją dłoni,

co je kreśliła — z owemi *doigts de velours,* jak je nazywała pani Sand. Ta zewnętrzna do pewnego stopnia strona charakteru Chopina była jednak doskonałem dopełnieniem jego całej istoty jako człowieka-artysty i była w gruncie rzeczy nie sztucznie udaną, lecz prawdziwą jego natury cechą.

Kobieca bowiem wrażliwość i uczuciowość, jaką posiadał, które płynęły po części z rozwijającej się z czasem u każdego tworzącego artysty nerwowości, po części z choroby, rozpościerającej już wcześnie swą niszczącą organizm władzę — były raczej cechami nabytemi i dały się odczuwać dopiero z wiekiem, zwłaszcza, kiedy do nich przyłączyła się żłobiąca duszę tęsknota i smutek za utraconą i cierpiącą ojczyzną. Z natury, tak, jak go od najmłodszych lat obserwować możemy, był Chopin organizacją zdrową o dziarskim temperamencie, bez śladów jakiegoś wrodzonego pessymizmu i chorobliwości duszy; cierpienia i zgrzyty, jakie mimo to we wcześniejszych nawet jego dziełach się pokazują, owe chwile tęsknoty i bolesnej zadumy, te „melancholje serdeczne", były tylko koniecznością czującej duszy — nie miały nic wspólnego z chorobliwością lub tkliwością kobiecą, o jaką się go powszechnie do dziś dnia pomawia. I to pomawia głównie dlatego, że kilka smętnych, o zapożyczanej nieco od Fielda słodyczy i gładkości Nokturnów, z pierwszego okresu twórczego, dzięki swej przystępności technicznej i duchowej, największą sobie zyskało popularność...

W sztuce swej aż do samego końca był Chopin potężnym i męskim [50]) — mimo, że organizm, nękany cierpieniami fizycznemi i duchowemi, podupadł zupełnie; był to duch silny w słabem ciele.

I ma rację L. Enault, kiedy pisze: *Il était né pour être fort et il était faible. Quand on prenait sa main, qui semblait petite, on était surpris des résistances osseuses que l'on rencontrait tout d'abord. C'était le squelette d'un soldat recouvert des muscles d'une femme* [51]).

„Szkielet żołnierza, pokryty mięśniami kobiety" — to anatomiczne zestawienie doskonale wyobraża istotę rzeczy. To też kiedy pani Sand bardzo inteligentnie — choć pod względem zawodowym pozostawiając wiele do życzenia — pisze o twórczości Chopina, że: „jeden Mozart go przewyższa, bo Mozart ma nadto jeszcze swobodę zdrowia, a zatem pełność życia" — popełnia szablonowy błąd, pokutujący niestety do dziś dnia w różnych estetycznych teorjach, jakoby prostota stylu, współczesnego Mozartowi i Haydnowi, mogła stanowić o „zdrowiu" w zastosowaniu do artystycznej twórczości i wogóle być miarą talentu autorów epoki romantycznej, lub jakiejkolwiek innej.

Jest pewnikiem niewątpliwym, że prostota wyrażenia stanowi cechę genjuszu; pojęcie jednak prostoty w muzyce jest bardzo względne i zależy wyłącznie od odpowiedniej stylowi epoki. Niema zaś takiego stylu, któryby był jakimś prawzorem czy miarą innych stylów; to, że w pojęciu

pani Sand i wielu osób — do dziś dnia jeszcze — typ muzyki z epoki Mozarta, charakterystyczny przez swą łatwą melodyjność i proste harmonje, stał się synonimem „zdrowej" twórczości, wszelkie zaś przejścia chromatyczne i enharmoniczne, oraz śmiałe używanie dyssonansów uważa się za chorobliwość kompozytora, jest tylko z fałszywych wyobrażeń wysnutym przesądem — w rzeczy samej zaś jest owa przemiana stylu postępem naprzód w rozwoju sztuki, zdobyczą nowych środków wyrazu.

Bo nie dlatego muzyka Mozarta jest melodyjnie i harmonijnie prostą, że on był pełnym zdrowia twórczym genjuszem — lecz dlatego, że muzyka epoki, w której żył, dawała mu tylko te właśnie proste środki do rozporządzenia; genjalność jego leżała w tem, że tych środków nietylko z mistrzowstwem użyć potrafił, ale nadto, że szablonową współczesną formę rozwinął, pogłębił i tchnął w nią skarby głębokiej poezji i uczucia.

Gdyby Mozart istotnie nie był pogodną naturą — to nawet w najbardziej „chorobliwym" stanie nie mógłby stworzyć kompozycji takiego rodzaju, jak 2-gie Preludjum Chopina jedynie z braku możności operowania tak skombinowanemi harmonjami; dyssonanse, jakich tam Chopin używa, wydawałyby się jego uchu wprost antimuzykalnemi — tak samo, jak prawdopodobnie autor tegoż Preludjum ścierpiećby nie mógł kilku nawet taktów z „Salome" Ryszarda Straussa... Przeciwnie znów, gdyby Chopin chciał być prostym w sensie muzyki Mozarta — wydałby się samej pani Sand przestarzałym, naiwnym i dziecinnym.

To też z najzupełniejszą śmiałością twierdzić można, że nasz wielki mistrz, który zresztą do końca życia szczerze Mozarta uwielbiał, o którym mawiał, że „nie potrzebował doświadczenia, bo wiedza jego była zawsze na poziomie natchnienia" [52]) — jest mu jako genjusz w świecie tonów najzupełniej równym i o nim dosłownie to, co on o Mozarcie, powiedzieć można.

Zastanawiając się jeszcze nad tem szafowanem równie pospolicie jak niebacznie słowem „chorobliwość w sztuce" — nie trudno dostrzec, że tyczy ono najczęściej nowych, rzadko spotykanych pomysłów; publiczność, nie mniej jak ciasna i nie obejmująca szerszych horyzontów krytyka, lubi rzeczom, których odrazu zrozumieć nie jest w stanie, dawać miano „dziwactwa", „chorobliwości" i t. p.

Lesueur po wysłuchaniu V-tej Symfonji Beethovena twierdził, że takiej muzyki nie powinno się wogóle pisać — wiadomo, ile i jak zjadliwych w tym samym sensie krytyk przetrwać musiały dzieła Wagnera — Berlioza — Cezara Francka...

Wszak Berlioza nawet sam Chopin ścierpieć nie mógł, jak to już na innem miejscu wspominałem; sądy jednak Chopina — równie zresztą jak wszystkich subjektywnych i silną indywidualnością obdarzonych twórców — należy brać zupełnie inną miarą, niż przeciętne sądy krytyków

i publiczności. Niechęć i nieprzyjazne stanowisko Chopina wobec muzyki Berlioza — to nie była płytka krytyka — to był naturalny wynik zetknięcia się dwóch obcych sobie światów sztuki; i prędzej jeszcze mógł autor „Fantastycznej Symfonji", zmuszony poniekąd jako fachowy krytyk muzyczny, do rozważania i oceniania dzieł sztuki z możliwie objektywnego stanowiska uznawać, a nawet uwielbiać Chopina — ten jednak, wpatrzony w swój ideał muzyczny i pochłonięty własną twórczością — poza granice, jej świat obejmujące, wychodzić zupełnie nie chciał, a może i nie mógł.

*

Od czasu powrotu z podróży na Majorkę zdrowie Chopina poprawiło się znacznie i życie jego biegło torem dość spokojnym. Całe lato, czasem aż do końca października, przebywał w latach od 1840 do 1845 w Nohant — zimę zaś spędzał w Paryżu, dzieląc swój czas na dawanie lekcyj i życie w wielkim świecie, oraz w swojem, a raczej pani Sand, domowem zaciszu.

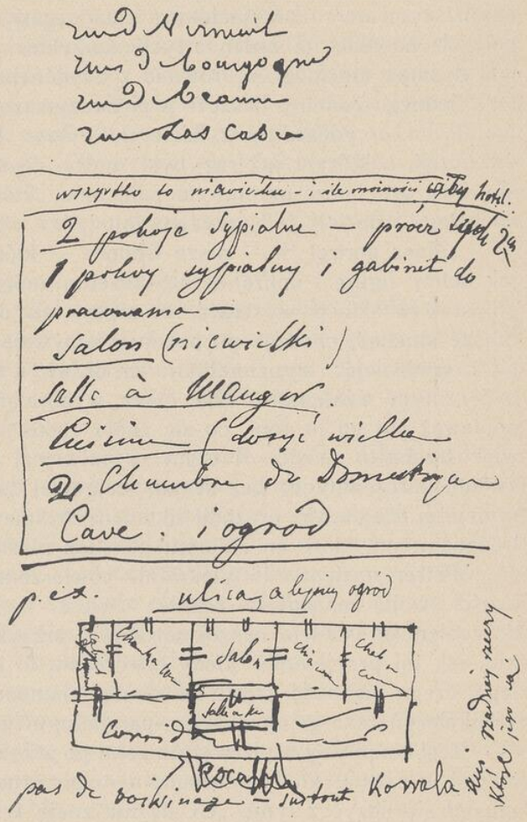
Kwestja obierania mieszkania tak dla siebie, jak dla pani Sand, była zawsze traktowana przez niego z wielką drobiazgowością. Kiedy chodziło o najęcie mieszkania, siadał choćby dzień po dniu do listu, opisując zajmującemu się najczęściej temi sprawami Fontanie najdrobniejsze wymagania, rysując plany, przepisując kolory tapetów, odwołując się wreszcie w wyborze wszystkiego do „wąchalitatis" swego przyjaciela... Zresztą waga, jaką do tego przywiązywał, była zupełnie naturalnym objawem jego potrzeb zewnętrznego komfortu i wygody.

W pierwszych latach pożycia z panią Sand był zresztą Chopin — mimo pozornie bujnego zewnętrznego życia — więcej niż kiedykolwiek odciętym od świata i w sobie zamkniętym. Czasami trapiło go widocznie to uczucie — nie dawania siebie — kiedy jeszcze w czasie owego dwumiesięcznego pobytu w Marsylji, gdzie „drzwi trzymał szczelnie zamknięte dla wszystkich amatorów muzyki i literatury",[53]) pisał do Fontany: „Nie moja wina, że podobny jestem do grzyba, co truje, jak go z ziemi wygrzebiesz i posmakujesz. Wiem, żem się nikomu nigdy na nic nie przydał, ale też i sobie nie na wiele..."[54]).

Te chwile pesymizmu co do siebie, były pewno spowodowane uczuciem zbytniego poświęcania się swojemu osobistemu szczęściu, które wówczas rozkwitało w całej pełni.

Musiał też Chopin żałować w owym czasie, że jako czynny (od r. 1833) członek Towarzystwa historyczno-literackiego — zaznaczający wobec cudzoziemców z naciskiem swoje patrjotyczne obowiązki i uczucia — nie mógł być na uroczystem otwarciu Bibljoteki Polskiej w Paryżu, które miało miejsce 24-go marca 1839-go roku i zgromadziło wszystkie najprzedniejsze siły i najwybitniejsze osobistości emigracji z sędziwym Niemcewiczem na czele.

Śladów jednak interesowania się tym faktem w znanej korespondencji Chopina niema; obfity zbiór listów z tego czasu (t. j. wiosny i lata 1839 roku, spędzonego w Nohant, prawie że wyłącznie do Fontany pisanych — pełen jest tylko, jak to już wspomniałem, drobiazgowych interesów osobistych: najęcia mieszkania, obstalunków krawieckich, oraz spraw wydawniczych; wszystko utrzymane w tonie dobrego, choć często ironizującego humoru i w owym charakterystycznym zamaszystym stylu. Jedyne, jakie się w nich znajdują zwroty do polskich przyjaciół czy stosunków, przepełnione są sarkazmem:



Fragment listu Chopina do Fontany z planem mieszkania.

„długi płacić — tego w Polsce niema zwyczaju. Więc też Ciebie Raciborski tak wysoko ceni, że nie masz polskich zwyczajów. Polskich notabene, nie tych polskich, co ty wiesz, a ja rozumiem".

Powodów zresztą do podobnych uwag musiało być dość, sądząc z następnego jeszcze w liście ustępu i z istotnych zresztą wiadomości, jak szeroką dla potrzebujących rodaków była kieszeń Chopina.

Musiały też przyjść chwile zniecierpliwienia, które w tajemnicy dla świata przed swym przyjacielem wyjawiał:

„Dobrze, że się Domaradzki żeni, bo mi zapewne 80 fr. odda po weselu. Chciałbym też, żeby się Podczaski ożenił, żeby Nakwaska poszła

zamąż i Antoś [55]) się ożenił. Niech to pomiędzy tym papierem, mną i Tobą zostanie".

Nie miał szczęścia Chopin do rodaków-muzyków, którzy krótszy lub dłuższy czas w Paryżu bawili i którym zawsze okazywał całą usłużność i życzliwość, odsłaniając prawdziwe wobec nich uczucia tylko przed najbliższymi sercu przyjaciółmi; cała negatywna strona tych stosunków polegała na tem, że żaden z tych muzyków artystycznie nawet na daleki dystans nie mógł się równać z Chopinem.

Jednego z nich — jeszcze w pierwszym roku przybycia do Paryża — maluje on arcydosadnie w liście do Tytusa Woyciechowskiego; jest to ów uczeń, o którym już raz była mowa, co to „pięć minut na jednym klawiszu gruchocze ogromnym paluchem, który gdzieś tam na Ukrainie do batoga i do lejc był przyzwyczajony".

„Masz portret S. — pisze Chopin — który innego merytu niema, jak dobrą figurę i dobre serce. Jeżelim mógł sobie szarlatanizm albo głupstwo w sztuce wystawić, to nigdy tak doskonale, jak teraz często muszę słuchać, chodząc po pokoju i umywając się tymczasem. Uszy mi się czerwienieją; wypchnąłbym za drzwi, a muszę menażować, nawet być czułym wzajemnie. Nie masz wyobraźni o czemś podobnem, ale ponieważ oni go tu (oni, co się znają tylko na krawacie) za coś mają, więc trzeba to znosić. A czem ci najwięcej krwi napsuje, to zbiorem swoich karczemnych, bez sensu, najgorzej harmonizowanych, bez najmniejszej znajomości prozodji układanych śpiewek, z zakończeniami kontredansowemi, które on zbiorem polskich pieśni nazywa".

Pisząc następnie te tylokrotnie powtarzane i w zastosowaniu do twórczości swojej zasadnicze zdanie: „wiesz, ile chciałem czuć i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki" — dodaje: „zatem miarkuj, jak mi przyjemnie, kiedy on czasem to tu, to tam złapie coś mojego, czego piękność często na akompaniamencie zależy, i z karczemnym szenkatarynarsko-gainguetowsko-parafialnym gustem zagra".

List ten pisany w pierwszym roku po przybyciu Chopina do Paryża — to jest w czasie, kiedy nieznany i rozpoczynający swą karjerę artysta, musiał się liczyć z tymi, „co się nie znają tylko na krawacie", piętnuje dostatecznie tę *quasi* polską muzykę, która nietylko wtedy, ale długie lata po śmierci wielkiego naszego mistrza uchodziła za „narodową", a jak to już w innem miejscu zaznaczyłem, brała z dzieł Chopina trochę zewnętrznych cech rytmu i melodji — przy dyletanckim prostactwie i niekulturalności.

Ciekawą a również współczesnej muzyki dotyczącą uwagą, jest zdanie o ustępach, których „piękność często na akompaniamencie zależy"; dla wykonawców Chopina jest w tem znakomita wskazówka.

O innych muzykach-rodakach czytamy w liście z roku 1839, wcale nie dwuznaczną o wartości ich talentów kompozytorskich oraz dzieł opinję:

„Siódme Impromptu, może liche, jeszcze sam nie wiem, bo za świeże. Ale dobrze, żeby niebardzo Orłowskie, albo Zimermanowskie, albo Karsko-Końskie albo Sowińskie, albo inne zwierzęce było"...

Dla znanego zresztą z nazwiska muzyka Orłowskiego, który w owych latach był nauczycielem fortepianu w Rouen — okazywał Chopin dużo koleżeńskiej życzliwości; dał też raz nawet na jego benefis koncert w Rouen (23 marca 1838), o którym pisał entuzjastycznie Legouvé w *Gazette musicale*.

Nowakowskiego, autora „Szkoły fortepianowej", który bawił w Paryżu około 847 roku, przyjmował Chopin również gościnnie i serdecznie, nie mogąc jednak powstrzymać się w jednym z listów od dość stanowczej oceny swego „kolegi": „Poczciwy, ale jakiż cymbał, niech Pan Bóg broni!"

Do tego samego rzędu uwag należy zaliczyć i to o pieśniach Kolberga cytowane [56]) zdanie:

„Dobre chęci, za wąskie plecy".

Oczywiście zdanie to w stosunku do swego kolegi szkolnego i przyjaciela, tyczyło wyłącznie jego pieśni, komponowanych na tle ludowych motywów, które i drukiem publikowane były, a nie stosowało się do cennej etnograficznej pracy zbioru pieśni ludowych, która zresztą wówczas w zawiązku samym być musiała.

W kołach muzyków, a właściwie artystów wogóle, Chopin przyjaciół — w prawdziwem tego słowa znaczeniu — nie posiadał, a jeszcze trafniej określając, nikogo z nich swoją przyjaźnią nie darzył. Do niego garnęło się wielu — uwielbiali go z entuzjazmem niektórzy; on to przyjmował, ale prócz zewnętrznej serdeczności i wytwornej uprzejmości nic więcej nie dawał — i duszy swej nie otwierał nigdy.

Jego jedynymi przyjaciółmi byli zawsze tylko owi koledzy z ławy szkolnej: Matuszyński — Woyciechowski — Fontana...

Najbliższy może z pomiędzy wszystkich artystycznych — stosunek z Lisztem, zczasem ochłodzony znacznie, nie miał też cechy prawdziwej przyjaźni; zwłaszcza Chopin, mimo niekłamanych oznak zrozumienia i uwielbienia ze strony Liszta, podejrzewał niejednokrotnie „drażliwego Węgra" [57]) o nieszczerość wobec siebie.

Doskonale charakteryzującą owo usposobienie Chopina względem Liszta jest autentyczna historja, która zdarzyła się na koncercie Fryderyka w r. 1841-ym (26 kwietnia).

Ernestowi Legouvé — wielbicielowi Chopina i referentowi muzycznemu z *Gazette musicale* — zaproponował Liszt, że sam napisze recenzję o koncercie. W przekonaniu, że recenzja ta będzie ożywiona zapałem i entuzjazmem dla wielkiego twórcy, doniósł o tem Chopinowi sam Legouvé, zapewniając: *Il vous fera un beau royaume* — na co usłyszał pełną nieukontentowania i ironji odpowiedź: *Oui, dans son empire.*

Do rzeczywistego oziębienia osobistych stosunków z Lisztem przyszło z powodów czysto towarzyskich; subtelna i drażliwa natura Chopina nie mogła ścierpieć najmniejszych niedelikatności wobec drugich i siebie — a taką dotkliwą niedelikatność popełnił podobno Liszt, rozporządzając się mieszkaniem Chopina podczas jego nieobecności. Z wyjazdem Liszta, który w r. 1847 został nadwornym kapelmistrzem w Wejmarze, stosunki osobiste rozeszły się prawie zupełnie, co jednak nie przeszkodziło wielkiemu węgierskiemu artyście zachować szczere uwielbienie dla Chopina, którego wyraz pozostawił w swej książce, najpierwszej, jaka się ukazała, monografji naszego twórcy.

Bliższe węzły artystycznej przyjaźni — oprócz z Hillerem[58]), który już w roku 1835-tym Paryż opuścił — zawiązał Chopin wkrótce po powrocie z Majorki ze znanym pianistą Moschelesem; wprawdzie na krótko jeszcze przed wyjazdem z Marsylji do Paryża pisał do Fontany: „Moschelesowi każ dać enemę z oratorjów Neukomma, przyprawianych Berlioza Cellinim i koncertem Döhlera“, poznanie się jednak, które w kilka tygodni po przyjeździe nastąpiło — wymiana myśli — wreszcie wspólne triumfy na dworze Ludwika Filipa — zbliżyły do siebie obu artystów. Produkcje muzyczne na salonach tuileryjskich odbywały się w ścisłem kółku rodziny królewskiej i obejmowały kolejne popisy obu artystów, zakończone Sonatą Moschelesa, odegraną na cztery ręce, i na żądanie powtórzoną, jak to sam Moscheles opowiada w swoich pamiętnikach.

Moscheles, muzyk wytrawny, ale starszej daty, wychowany w szkole ścisłego klasycyzmu, jaki reprezentował jego profesor Albrechtsberger — swego czasu nauczyciel jeszcze Beethovena — nie mógł oczywiście zrozumieć w zupełności i przejąć się romantycznym genjuszem Chopina; sąd jego jednak o nim, a zwłaszcza o jego grze, jest charakterystycznym i cechującym dobrą wolę i chęć oddania sprawiedliwości swemu młodszemu koledze. „Jego gra *ad libitum* — pisał w owym czasie do żony — która u wielu jego naśladowców przechodzi w beztaktowość, u Chopina jest tylko jedną z więcej miłych oryginalności wykonania“. Wspominając dalej o dyletancko twardych modulacjach (!) kompozycyj jego, których swem klasycznem uchem nie mógł wprost ocenić, pisze: „porywa cię on niby śpiewak, nie troszczący się o akompanjament, a posłuszny jedynie własnemu uczuciu. Jednem słowem jest on unikatem pomiędzy pianistami całego świata“.

*

W bezpośrednim związku z genjuszem wirtuozowskim, a raczej wykonawczym Chopina jako pianisty, stoi jego tak często wspominany talent improwizatorski.

Sztuka improwizowania, dzisiaj obowiązująca jedynie, i to w sposób bardzo swobodny, organistów, była w dawnych czasach lat temu dwieście

(za czasów Bacha), a nawet jeszcze sto, umiejętnością, ściśle prawidłami określoną i niezbędnie wymaganą od każdego wykształconego muzyka; umieć improwizować na dany temat należało do jego obowiązków.

Te tradycje posiadał jeszcze Chopin, dla którego zresztą świat tonów był od dzieciństwa czemś tak istotnem i swojem, że obracanie się w nim dowolne, najmniejszej mu nie sprawiało trudności, a więc i improwizowanie na wszelaki sposób, o ile duchowy nastrój pozwalał, materjalnie z największą przychodziło łatwością. Od najmłodszych też lat słyszymy o jego improwizacjach — nieraz żartobliwych (jak owa, którą uśpił całe grono rozbawionej młodzieży razem z guwernerem, aby ich następnie głośnym akordem obudzić) — lub genjalnie na dane tematy fantazjowanych.

W Wiedniu nie waha się Chopin publicznie na własnym koncercie improwizować na zadany przez kogoś z publiczności temat — dodając od siebie nad program napoczekaniu wyfantazjowane, Warjacje na temat „Chmiela“ — które wielkiem się cieszyły powodzeniem. W salonach paryskich improwizuje Chopin często, zyskując sobie sławę niedoścignionego w tym talencie mistrza; to potrafi w bajecznie wykwintny sposób charakteryzować muzycznie napoczekaniu obecne damy z towarzystwa[59]) — to porwany szałem natchnienia unosi wraz z sobą słuchaczów w nadziemskie sfery czarów i baśni.

Przyjaciel i wielbiciel Chopina, Eugenjusz Delacroix, w jednym z listów, już po jego śmierci, bo w roku 1852-im pisanym, powołuje się na zdanie Alberta Grzymały — jednego z dozgonnych przyjaciół naszego twórcy — że „improwizacje Chopina były daleko śmielsze niż jego kompozycje skończone“. Przenosząc zaś określenie na teren malarski, przyrównywuje — usprawiedliwiając zarazem logicznie zdanie Grzymały — improwizacje do szkicu, mającego często daleko więcej siły, rozmachu i śmiałości, niż wykończone już obrazy. Istota tej siły polegała przy improwizacjach Chopina zapewne na nadzwyczajnem skoncentrowaniu twórczego napięcia, które musiało wywoływać nastrój hipnotyzujący wprost słuchaczów; śmiałość zaś wyrażania się — nie krępowana, jak przy opracowywaniu kompozycyj, refleksją — wrażenie jeszcze potęgowała.

Tradycje, zaczerpnięte z współczesnych mniej lub więcej wiarogodnych opowiadań, przechowują do dziś dnia niektóre poszczególne wspomnienia improwizacyj Chopinowskich. W czasach paryskich nie były to już owe, jak za najmłodszych lat lub na koncertach w Wiedniu grywane, fantazje na dane tematy z ulubionych i najmodniejszych operowych aryj; z tego, co o nich do naszej wiadomości doszło, wynika, że bywały to najczęściej chwile wybuchów serdecznego żalu, który zawsze krwawił jego serce, lub tęsknoty za tą „daleką kochanką“ — za ojczyzną; w takich to improwizacjach mogła muzyka jego „straszliwem zwątpieniem ogarniać duszę“ — jak pisze pani Sand w „Historji swego życia“;

nie była też pewno inną wspomniana u Enaulta improwizacja: „Pożegnanie ułana“, również jak w jego książce opowiedziana, jeżeli w szczegółach nie zupełnie prawdziwa, to bardzo charakterystyczna, historja następująca:

„Jednego wieczoru opowiadała (pani George Sand) o uroku i piękności wsi; przed oczyma słuchaczów roztaczała obrazy pełne harmonij czując je, jak artystka, malując, jak poetka.

„Ach, jak to pięknie mówione!“ — odezwał się naiwnie Chopin.

„W istocie?“ — zapytała. „Jeżeli tak, to proszę mi to przełożyć na muzykę“.

Chopin usiadł do fortepianu i zaimprowizował istotną pastoralną Symfonję... Ona zaś podniosła się i kładąc rękę na jego ramieniu, rzekła:

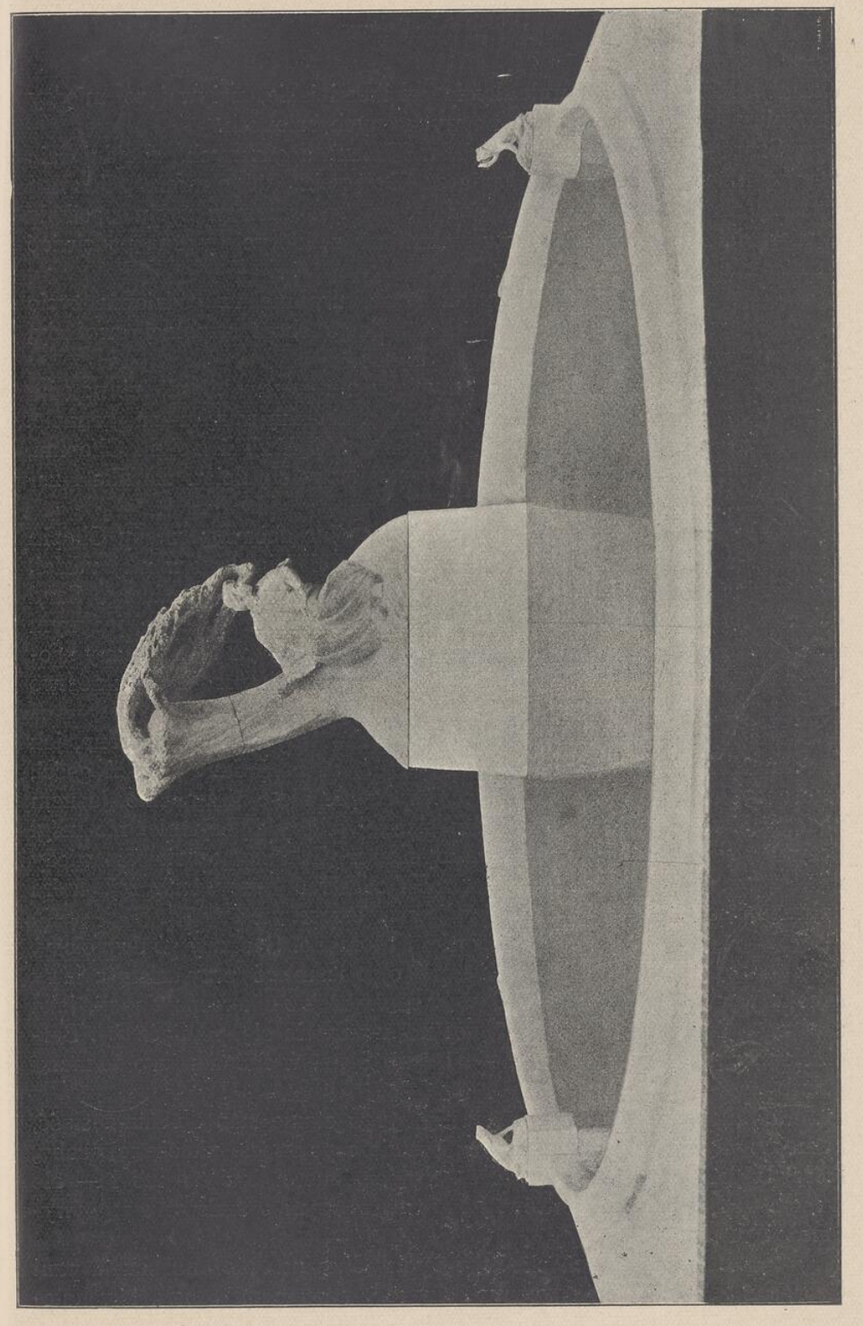
„Odwagi, odwagi, moje aksamitne palce!“

Bez względu na wiarogodność tego opowiadania, trochę na sztuczne wyglądającego, możemy sobie łatwo wyobrazić, iż fakt taki mógł mieć miejsce; fantazja Chopina, podniecona artystycznemi obrazami wsi — łatwo mogła wywołać w jego duszy całą skalę wzruszeń, ze wspomnieniami dziecinnych lat i polskiej wsi złączonych, którym dać bezpośrednio wyraz muzyką, mogło się było stać fizyczną wprost potrzebą. Charakterystycznym w tym wypadku byłby i ten fakt, że na wyobraźnię Chopina silniej, i to prawdopodobnie zawsze, działał świat fantazji, a więc jakieś poetyczne opowiadanie o wsi — o pięknej naturze, niż natura sama.

O jego miłości przyrody, o tem, jak go wieś wesoło usposabiała, wspomina wprawdzie Liszt w swojej książce — z drugiej jednak strony mało mamy dowodów głębszego zamiłowania Chopina do bezpośredniego życia z naturą — wchłaniania w siebie wrażeń, jakie daje, tej potrzeby ciągłego z nią obcowania, jakie charakteryzowało naprzykład Beethovena, dla którego była niezbędną prawie podnietą w twórczości. Nigdzie we wspomnieniach o Chopinie nie słychać o jakichś chwilach, samotnie na łonie natury spędzanych — mało gdzie w listach czyta się o jakichś wrażeniach, spowodowanych pogodnym czy ponurym krajobrazem — pogodą czy burzą — pięknem czy grozą przyrody.

Zapewne, że jako chłopiec młody kochał wieś i przyrodę, jako synonimy wolności i swobody — i kochał je potem zawsze, jako te wspomnienia „lat sielskich, anielskich“...

Pani George Sand opowiada, że wprawdzie z nastaniem lata zawsze się bardzo na pobyt w Nohant cieszył, ale radość ta trwała kilka dni zaledwie, po których już zwykle do swego paryskiego życia wzdychać zaczynał; czas pobytu swego na wsi obracał głównie na komponowanie i przeważna ilość utworów między rokiem 1840—1846-tym w Nohant powstała. Nie można jednak tego właśnie zjawiska przypisywać podnieceniu twórczości przez wrażenia przyrody — wyjaśnia je swoboda pracy



W. Szymanowski: Projekt pomnika Chopina. (Odznaczony pierwszą nagrodą na konkursie warszawskim).

i czasu, których nie dawało życie wielkomiejskie, upływające między dawaniem lekcyj a bywaniem na wytwornych salonach.

Szczegóły z miesięcy letnich, w Nohant spędzanych, znajdują się między innemi w listach Eugenjusza Delacroix, który uważał Chopina za „najprawdziwszego artystę, jakiego kiedykolwiek w życiu spotkał“ i twierdził, że jest on jednym „z tych niewielu, których można podziwiać i szanować zarazem“...

W roku 1842 w lecie opisywał znakomity malarz codzienne życie gości[60]), licznych zazwyczaj w Nohant, dając obraz zupełnej swobody, jakiej używali w domu pani George Sand:

„Jeżeli nie jesteśmy razem przy jedzeniu, grze w bilard, lub na spacerze — siedzi każdy w swoim pokoju z książką w ręku na kanapie. Od czasu do czasu wiatr przynosi przez ogród dźwięki z okna Chopina, który pracuje w swoim pokoju; z tonami łączy się śpiew słowika i zapach róż...“

Od czasu do czasu bywały jakieś wspólne zabawy; wtedy Chopin porzucał swą pracę i z wrodzoną sobie wesołością brał w niej udział, nie żałując nawet swego improwizatorskiego talentu. Pani George Sand opowiada o pantominie, granej i tańczonej przez młodzież, której jedynym właściwie *spiritus movens* był Chopin, improwizujący w niezrównany sposób za kulisami; w innym liście donosi, że „Chopin przegrywa mnóstwo partytur z panią Pauliną (Viardot)...“

Nie zawsze jednak towarzystwo w Nohant bywało tak dobrane, jak w roku 1842 — często dwór, a raczej *château*, pani Sand mieścił gości, wnoszących nietylko krzykliwemi dysputami, ale i niezupełnie jasnem zachowaniem się wobec pani domu nastrój, który bynajmniej nie mógł licować z usposobieniem i naturą Chopina; artyście nie pozostawało wtedy nic innego, jak milcząco się usuwać i oddawać pracy twórczej, która najwspanialsze w owych latach wydawała owoce.

Rok 1844 był dla Chopina ciężkim moralnie. Spotkały go dwa ciosy, które odczuł bardzo głęboko. Śmierć ojca i śmierć przyjaciela z ławy szkolnej, Jana Matuszyńskiego. Wspominałem już o korespondencji, jaka z powodu śmierci p. Mikołaja Chopina nawiązała się pomiędzy p. Barcińskim, szwagrem Fryderyka — a panią Sand, w imieniu jego do matki piszącą.

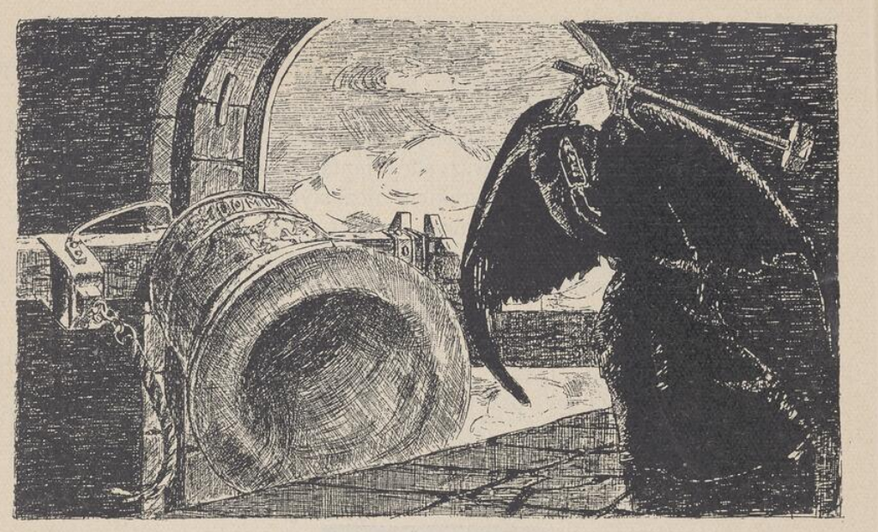
Usposobienie Chopina, który nie był w stanie sam do listu zasiąść, tłumaczy się nietylko rozpacznym smutkiem po stracie ukochanej osoby, której lat tyle nie widział i nawet przy jej śmierci być nie mógł — ale samem podrażnieniem nerwów, jakie wogóle myśl o śmierci w jego wyobraźni powodowała.

Wspominając o tych chwilach życia Chopina, nie omieszkała pani George Sand snuć fantastycznych wywodów na temat „dogmatów katolickich“ i „słowiańskich przesądów“; stan podniecenia wyobraźni u artysty, tak łatwo dającego się unieść wrażeniom, zwłaszcza tak silnym i wstrząsającym, jak śmierć ojca i bliskiego przyjaciela, nie potrzebował chyba aż tak wyszukanych komentarzy, jak te, które czytamy w jej pamiętniku:

„Dogmat katolicki wiąże ze śmiercią straszliwe obrazy. On (t. j. Chopin) z wyobraźnią o śmierci łączył wszystkie fantastyczne przesądy słowiańskiej poezji. Jako Polak żył pod urokiem ojczystych legend. Duchy wołały na niego, chwytały go, a on zamiast widzieć ojca i przyjaciela, uśmiechających się z promiennego nieba — jak to przedstawia religja luterańska — wyobrażał sobie ich kościotrupy koło łóżka i chciał uciekać z ich lodowatych uścisków, tak, że byłam zmuszona niejedną noc czuwać w sąsiednim pokoju, ciągle w pogotowiu przerwania mej pracy, aby rozproszyć te widma, jakie mu się snuły we śnie i na jawie“.



Pomnik Chopina w Krakowie.



Marsz żałobny Chopina. Rysunek z konkursu „Sztuki".

VII.

W liście Chopina, jeszcze w r. 1839 z Nohant do Fontany pisanym, znajdujemy następującą wiadomość:

„Ja tu komponuję Sonatę *si bemol minore*... Marsz żałobny, którego masz już egzemplarz... i Finałek nie długi, może ze trzy stronice. Lewa ręka *unisono* z prawą, ogadują po marszu"...

Sonata B-mol rozpoczęła do pewnego stopnia najwspanialszy okres twórczości Chopina — nie dlatego, aby przedtem nie stworzył już wielu dzieł nieśmiertelnie wielkich i nieśmiertelnie pięknych — ale dlatego, że w okresie tym nagromadziło się w przeciągu czasu dość krótkim, bo od 1839 do 1846 r., kilka dzieł najwyższej siły i największej formy. W latach tych bowiem powstały: obie Sonaty — Polonezy A-dur, C-mol, Fis-mol i Asdur — Polonez-Fantazja — dwie Ballady (3-cia i 4-ta) — Fantazja F-mol, nie licząc mnóstwa drobniejszych, nie mniej jako natchnienie potężnych, utworów.

Dzięki tradycji, sięgającej jeszcze czasów Schumanna i Liszta, utarło się przekonanie, któremu starał się do pewnego stopnia zaprzeczyć Niecks w swej książce o Chopinie — jakoby największe formą dzieła jego, zwłaszcza Sonaty (B-mol i H-mol), nie stały na wysokości innych, drobniejszych rozmiarami utworów. Na tę opinję powołuje się również Stanisław hr. Tarnowski w swoim szkicu, pisząc:

„Wogóle przeważa między muzykami zdanie, że talent ten nietylko swobodny, ale samowładny w mniejszych i ciaśniejszych formach muzykalnych, nie był w zupełności panem form największych i mistrzem w takich formach, i cenią w przecięciu jego koncerty, jego Sonaty niżej — aniżeli mazurki i nokturny, preludja i etiudy, ballady i polonezy...

— — — — — — — — — — — — — — — —

Tłumaczą nam to muzycy na przykładach i mówią, że, jak Byron nie byłby potrafił napisać „Pana Tadeusza", albo Słowacki *Wallensteina*, tak Chopin nie mógł równie dobrze skomponować Sonaty, jak komponował utwory, mniejsze rozmiarem i tonem"...

Jeżeli mowa o Koncertach Chopina — jeszcze w Warszawie w pierwszym okresie twórczości komponowanych — trudno nie zgodzić się na to, że budowanie ich formy, wzorowanej przeważnie na koncertach Hummla, musiało artyście przychodzić z pewnym trudem i poza wspaniałemi momentami szczerego natchnienia nie są te dzieła doskonałością formy. Co się tyczy dwóch Sonat wspomnianych, to doprawdy, tylko nie wgłębiwszy się w ich ducha, można wydać ten stereotypowy, jedynie za echem tradycji powtarzany sąd o niedoskonałości ich formy i wogóle niejednolitości lub niższości pomysłów.

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

Dziwnem jest, że nawet Niecks — oddający sprawiedliwość Sonacie B-mol, którą gigantyczną nazywa — waha się jednak, czy te „pełne siły, oryginalności i interesujące cztery części, razem wzięte, sonatą nazwać można" — idzie tu do pewnego stopnia za Schumannem, nie umiejącym zupełnie zorjentować się w tem dziele Chopina.

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

W poważnem dziele Anglika Huneckera o Chopinie spotykamy w ustępie o jego Sonatach podobny brak trafności w ocenie tych dzieł. Wychodzi Hunecker z założenia, które zdawałoby się rzuci należyte światło na kwestję „niesonatowości" Sonat Chopina — cytuje bowiem retoryczne pytanie Maupassanta: „jaką właściwie ma być forma powieści?" Jeżeli nią jest równie „Don Quichote" jak „Madame Bovary", równie „Nędznicy"

jak „Là-bas“ Huysmansa?“ — Mimo jednak doskonale uchwyconego problemu, wykazującego paradoksalność zbyt jednostronnych pojęć o formach w sztuce, Hunecker dochodzi wkońcu swej analizy do konkluzji, iż... Sonaty Chopina wcale nie są Sonatami! Dlaczegoż więc było cytować zdanie Maupassanta o powieści? kiedy wszak tak doskonale już nie w pytającej, lecz twierdzącej formie można je było przystosować do pojęcia Sonaty, wyjaśniając przytem, że Sonata nie musi być pisaną w stylu Beethovena lub Brahmsa, aby być mimo to Sonatą, tak jak są niemi właśnie te utwory Chopina i tak jak są niemi Sonaty F. E. Bacha, Scarlattiego, Webera i... Debussyego. Trudnem również do wytłumaczenia jest daltonizm D'Indyego (Cours de composition musicale), który nie dostrzega reformatorskiej celowości w opuszczaniu pierwszego tematu Sonaty przy powtarzaniu ekspozycji i przypisuje ten objaw brakom technicznego wykształcenia Chopina!



B. Biegas: Chopin.

Chopin wziął od Beethovena zasadniczą formę, którą, jak świadczą obie Sonaty, według własnych intencyj zmodyfikował[61]), pozostając najzupełniej w jej ramach; nie brał zaś stylu, ponieważ posiadał swój własny i czuł, że formę Sonaty do niego śmiało przystosować może.

Niezrozumiałymi przytem wydają mi się — przedewszystkiem przez Schumanna, a przez wielu innych potem czynione — zarzuty niejednolitości owych czterech części Sonaty; Leichtentritt — ostatni, który w Niemczech o Chopinie pisał — twierdzi: *Die einzelnen Sätze gehören nicht notwendig zusammen; sie sind mehr wie vier Einzelnstücke, als wie ein Werk in 4 Abteilungen.* A przecież tylko wgłębienia się w dzieło i zrozumienia go potrzeba, aby wyczuć to pokrewieństwo, to stopniowanie nastrojów, zmierzających ku punktowi kulminacyjnemu Sonaty, jakim jest Marsz żałobny, który istniał przed powstaniem całości i był prawdopodobnie owem jądrem idei, podstawę dzieła całego stanowiącej.

Enigmatyczny wstęp *(Grave)*, pełen niepokoju, urywany charakter pierwszego tematu, groźnemi rytmami tętniące Scherzo, z tą niby powiewną i lekką, a jednak beznadziejnym smutkiem tchnącą kantyleną środkowej części, która jakby wizja przedzgonna w samym końcu się jeszcze powtarza, to wszystko nastrojem swym i muzyczną treścią wiąże się bezpośrednio z Marszem żałobnym — jest jego naturalnym i logicznym wstępem, jest przygotowaniem do tej chwili, która była założeniem i początkiem samej Sonaty — chwili, która poczęła w świętem natchnieniu ponure, żałobne dźwięki, tak pięknie określone przez Liszta: „wszystko, coby było uroczystego w orszaku żałobnym całego narodu, patrzącego na swój własny pogrzeb, to się słyszy w głosie tych dzwonów...“

Aż wreszcie po ostatnich żałobnych jękach Marsza, to dziwne, jako *unicum* w literaturze fortepianowej uważane, finale — to „ogadywanie po marszu“ jak je nazwał sam Chopin, a w istocie jakaś rozpaczna plątanina myśli, której wątku prawie uchwycić niepodobna, komentowana w najrozmaitszy sposób, od Schumanna[62]) począwszy, jest genjalnem i w najwyższym stopniu indywidualnem dopełnieniem Sonaty, jako niezmiernie w swym nastroju jednolitego dzieła.

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

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

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

I druga — z wielkich Chopina — Sonata H-mol w dotychczasowej ocenie doznawała zarzutu niejednolitości — tak od Niecksa, jak od sta-

wiającego ją zresztą bardzo wysoko między utworami Chopina Leichtentritta. Faktem jest, że część jej pierwsza posiada poza momentami (zwłaszcza w tematach) pierwszorzędnej piękności i siły natchnienia, ustępy, nie tłumaczące się zbyt jasno, robiące wrażenie jakiegoś zapamiętałego zagłębiania się w metafizycznych ideach, do których klucz odnaleźć nam trudno — na czemby jednak niejednolitość wszystkich czterech części względem siebie polegać miała — dopatrzeć a raczej dosłuchać się niepodobna. I tak, jak słusznie Niecks nie godzi się na zdanie Liszta, ogólnikowo pod adresem większych formą utworów Chopina podane: *plus de volonté, que d'inspiration,* tak samo niesłuszną jest parafraza tego zdania przez Niecksa: *plus de volontè, que de savoir-faire.*

Zapewne, że Chopin nie umiał „robić" kompozycji, bo wogóle dla niego „składanie tonów", jako pojęcie muzyki, było rzeczą najzupełniej obcą; u niego pomysły tematów były owocem żywiołowego natchnienia — nie miały w sobie nic z mozajkowej refleksyjnej roboty; opracowywanie utworów, któremu, jak wiadomo, bardzo dużo czasu i niesłychanie wiele krytycyzmu poświęcał, wpływało tylko na zmianę lub usubtelnianie szczegółów i było prostym wynikiem jego artystycznej sumienności — nie było jednak tą „robotą", bez której muzycy pewnego typu nie umieją sobie wyobrazić twórczości symfonicznej lub sonatowej, zapominając, że największy jej przedstawiciel, Beethoven, najwspanialsze ze swoich symfonij i sonat też „tworzył", ale nie „robił"; to znaczy: używał danych tematów w najrozmaitszych ich przemianach, jako środków do wyrażenia swych uczuć, swego natchnienia, a nie jako celu samego w sobie, aby muzyczną — zapomocą mózgowych kombinacyj zbudowaną — utworzyć formę.

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

Uprzytomniając sobie wrażenie, jakie wywierać musi „Fantazja nad fantazjami" — Fantazja F-mol, mimowoli przychodzą na myśl słowa Przybyszewskiego[63]): „trzeba pamiętać o tem, że każdy ton Chopina, to nie oderwany symbol muzyczny, ale obnażone serce, bijące, żywe z piersi wyrwane..."

Każdy ton tego utworu, fantazującego na temat jakiegoś programu psychologicznego, którego literackie zrozumienie zupełnie nas nie obchodzi — idzie wprost z serca do serca, każe istotnie odczuwać „muzykę poza muzyką: odczuwać metamuzycznie[64]).

Toteż zupełnie nieuzasadnione są zarzuty, stawiane przez Leichtentritta o niedoskonałości formy w tej Fantazji, która tak wspaniale i jasno myśli i budowę swoją tłumaczy ciągłem dążeniem do kulminacyjnego punktu i późniejszem stopniowem uspakajaniem podnieconych jakiemiś fantastycznemi wizjami zmysłów.

Tańce polskie, przedewszystkiem Polonezy, były pierwszą formą muzyczną, która poruszyła drzemiące w młodziutkiej duszy kilkonastoletniego chłopca popędy twórczości muzycznej. Już w jedenastym roku życia pisze „Frycek" Poloneza (As-dur), dedykując go swemu profesorowi Żywnemu; w szeregu następnych lat (do 1829 r.) powstawało ich pewno, czy to w formie szkicu czy improwizacji wiele więcej — ale dochowało się do naszych czasów tylko kilka: tęgich, zamaszystych Polonezów, któreby mogły być ozdobą twórczości Orłowskiego lub Nowakowskiego; dla Chopina były to tylko próby, preludja polonezów. Nawet „Grande Polonaise précedée d'un Andante spianato", należący do grupy fortepianowych utworów Chopina z orkiestrą (a napisany być może na wzór podobnie ułożonego Poloneza Hummla) nie posiada mimo wybitnych już cech szopenowskich głębszej, ciekawszej treści.



L. Michalek. Chopin.

Dopiero Polonezy Cis-mol i Es-mol Op. 26, wydane w r. 1836-ym, rozpoczynają szereg tych wielkich kompozycyj, które osnute na rytmice tańca polskiego podobało się Chopinowi nazwać poprostu Polonezami.

Do tego najwspanialszego okresu twórczości Chopina należą też najlepsze z jego Polonezów: Fis-mol, A-dur, C-mol, As-dur i Polonez-Fantazja.

Ostatnie zaś Polonezy Chopina to już nie forma tańca — to poematy, opowiadane rytmiką poloneza; z wyjątkiem klasycznego, uroczystego

pochodu, jaki w ścisłej swej formie przedstawia Polonez A-dur, wszystkie inne wychodzą tak daleko poza taneczną formę, że stały się właściwie nowym typem kompozycji, której nazwa pozostała tylko, jako tradycyjne określenie zasadniczego rytmu kompozycji.

Rytm ten, odpowiednio zresztą do swej natury, pobudzał zawsze fantazję Chopina w kierunku siły, energji, wspaniałych pochodów, czy zapasów na śmierć i życie; nawet w smutku i przygnębieniu (Polonez C-mol) jest stalowy jakiś hart duszy i potęga grozy; a kiedy (Polonez Fis-mol) melancholja ogarnia go taka, że serca na wodzy utrzymać nie potrafi, to wojowniczy polonez przetapia się w miękki potoczysty rytm mazurka, jakby rycerz od płaczu wstrzymać się nie mógł i z pod przyłbicy na stalową zbroję popłynęły łzy przejrzyste...



Z fotografji, znajdującej się w zbiorach sekcji im. Chopina.

Polonez As-dur, jako siła i jednolitość natchnienia jedna z najpotężniejszych kompozycyj w wszechświatowej muzycznej literaturze — jest obrazem wspaniałej mocy ducha Chopinowskiego i jest najżywszem zaprzeczeniem jakiejś chorobliwości duszy i osłabienia jego twórczości w tym właśnie okresie między 1840 a 1843 rokiem.

Bardzo różnorodnie, najczęściej nielogicznie brzmią sądy o ostatnim polonezie Chopina, około roku 1845 napisanym: Polonezie-Fantazji. Liszt widzi w nim „elegijny smutek, przerywany jakiemiś burzliwemi poruszeniami, uśmiechem melancholijnym, nieoczekiwanemi zboczeniami“ — odczuwa podniecenie „podobne do działania cypryjskiego wina, które zaostrza w niesłychanie silny sposób wrażenia i wywołuje stan, graniczący z obłędem...“

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

Stanisław hr. Tarnowski pisze: „Jest to, jak żeby szereg obrazów coraz nowych, zmieniających się „jak w scenach widzenia“ Snu Byrona: a wszystkie te obrazy, jak żeby miały podobieństwo ze sławną muzyką Jankla, podobieństwo ducha, a nawet układu: Zrazu brzęczenie ciche,

jak kilka much, gdy z siatki wyrwą się pajęczej, to coś jak szepty, jak zmowy, jak jakieś tajemnicze przygotowania, potem rozpierzchnięte tony „łączą się i w akordów wiążą się legjony“; tylko to, co grają, to nie smutna pieśń o żołnierzu tułaczu, ale potężna i twarda pieśń bitwy, złej? dobrej? Kończy się ona przejściem przytłumionem, smutnem i łzawem, jak pogrzeb. Ale wkońcu wraca znów pierwszy motyw, tylko jak w początku grał się cicho i tajemniczo, tak w końcu odzywa się on fortissimo: „że struny dzwonią, jak trąby mosiężne“. Jankiel także takim triumfem kończy swoją muzykę, a choć w zakończeniu Chopina melodja nie jest ta, która zamyka koncert cymbalisty, to myśl, znaczenie tego zakończenia jest to samo“.

Niecks zupełnie odwrotnie, niż Tarnowski, jakby ignorując zupełnie zakończenie Poloneza-Fantazji, twierdzi: „Co za niewymowny, niezgłębiony ból duszy przemawia z tych tonów! Gdzie spojrzeć, bezgraniczny smutek. Te skargi i zwątpienia — te dziwne, pełne niepokoju błąkania myśli budzą w nas współczucie. Wprawdzie czasem zjawią się myśli słodkiej rezygnacji, które jednak w swej beznadziejności jeszcze smutniejszemi się wydają. Odgłosy wojny, wyzwania, tryumfu, tak często słyszane w innych Polonezach, tutaj milkną“.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

„I dzieło to, zawierające pomysły nietylko dorównywujące, ale przewyższające pod względem piękności i potęgi wszystko, co Chopin stworzył — ze względu na swą treść patologiczną stoi poza sferą sztuki“.

Zaiste, trudno o bardziej patologiczną konkluzję!

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

Reasumując te różnorodne wrażenia, pobudzone Polonezem-Fantazją, czujemy przedewszystkiem, że chodzi tu o dzieło wysoce niepospolite, którego wartość nie łatwo było określić.

Pomijając niezrozumiały zupełnie daltonizm Niecksa na bohaterski i triumfalny ton w zakończeniu Poloneza, trzeba przyznać, że on najbardziej może zdał sobie sprawę z nadzwyczajności tego arcydzieła, o którem głosi legenda, że miało przedstawiać przeszłość i przyszłość Polski.

Czy program ten, o którym wspomina Kleczyński, a na swój sposób (przytoczony powyżej) parafrazuje St. hr. Tarnowski, istniał rzeczywiście, jest rzeczą najzupełniej podrzędną; w formie — pokawałkowanej nieco, jak to słusznie zarzucają niemieccy przedewszystkiem krytycy — jest mimo to wyraźnie i jasno przeprowadzone stopniowanie — od owej, przez Liszta trafnie nazwanej *tristesse élegiaque*, do bohaterskiego, triumfalnym hymnem brzmiącego, końcowego ustępu; co jednak przedewszystkiem



W. Szymanowski: Chopin.
(Fragment z odznaczonego pierwszą nagrodą projektu na pomnik warszawski).

jest cechą Poloneza-Fantazji i co mu nadaje tę przeczuwaną przez wszystkich prawie, ale nie dość jasno określaną wartość — to jego czysto muzyczna strona — nie pod względem formy, ale poszczególnych elementów muzycznych. To, co Kleczyński nazywa: „gubieniem się w komplikacjach, dla muzy Chopina mniej właściwych", jest właśnie nietylko najoryginalniejszą, ale najistotniejszą tego utworu charakterystyką; dążący ciągle naprzód w swym rozwoju genjusz muzyczny Chopina dał w Polonezie-Fantazji niejako objawienie nowego stylu — rzucił takie bogactwo nowych środków ekspresji muzycznej, że starczyć one mogły za podnietę nietylko

największym twórcom ubiegłego stulecia, ale do dziś dnia jeszcze są żywym wzorem dla nowoczesnej twórczości muzycznej.

Wpływ Chopina na wiele najpiękniejszych pomysłów Wagnera komentuje niejednokrotnie Leichtentritt, używając jednak prawie zawsze dość przewrotnego wyrażenia, że: „Chopin przeczuwał Wagnera"; w Polonezie-Fantazji nietrudno dopatrzeć się źródła najprzeróżniejszych, na własny zresztą sposób przez Wagnera użytych, ale niechybnie od wielkiego naszego twórcy zaczerpniętych pomysłów.

Cały wstęp zwłaszcza Poloneza, którego echa znajdujemy w tetralogji: Pierścienia Nibelungów[65]) Wagnera, jest czemś dla stylu Chopina nowem i śmiało można twierdzić, że, gdyby nie śmierć, która tak długo czaiła się na młody organizm i wreszcie przedwcześnie go zniszczyła — twórczość naszego wielkiego kompozytora szłaby, nie obniżając lotu, coraz to nowszymi szlakami, które były postępem, a nie żadnem chorobliwem zamgleniem, o jakie się tak często obwinia ostatnie jego utwory.

Są jeszcze dwie po Polonezie-Fantazji napisane kompozycje (Mazurki), które noszą na sobie wybitne piętno nowego stylu z jednej, a tragicznie smutnego nastroju twórcy z drugiej strony; z tego też czasu datuje się wpisana do stambucha p. Delfiny Potockiej „Melodja" do słów Krasińskiego: „Z gór, skąd dźwigali ciężkich krzyżów brzemię..." Jest to raczej szkic pieśni — o akompanjamencie prawie tylko naznaczonym — a jaka przejmująca głębia w tych boleśnie wijących się melizmatach melodji — jaka wyrazistość deklamacji muzycznej, w ówczesnem pieśniarstwie polskiem zupełnie jeszcze nieznanej!

Dwa Mazurki — jeden z 1846-go (Op. 67 Nr. 4) — drugi z 1849 (Op. 68 Nr. 4), do którego przywiązaną jest — niewiadomo zresztą, dlaczego przez Leichtentritta w wątpliwość podana — legenda, że był on wyrazem ostatniego natchnienia Chopina, utworem, którego złożony chorobą autor już nie miał siły przegrać.

Smutek Chopina bezbrzeżny, beznadziejny, który od lat najmłodszych napełniał jego duszę i od czasu do czasu, wezbrany gwałtownie, przelewał się w tony muzyczne — smutek ten — ten żal, o którym wspomina Liszt — wcielał się w chwilach jego natchnienia z upodobaniem w rytm mazurkowy.

Poza wszelkiemi jednak kombinacjami rytmicznemi, które u Chopina z jakiegoś niewyczerpanego zdały się płynąć źródła — wyraz ekspresji, jaki dawał swoim mazurkom, musiał wciąż nowych szukać środków, jakimi były do największej wytwornej subtelności doprowadzone kombinacje harmoniczne.

Aby sobie z tego zdać sprawę, łatwo zestawić np. Mazurki z r. 1827-go i 1846-go (Nr. 2-gi z Opus 68 i 4-ty z Opus 67), i przekonać się o róż-

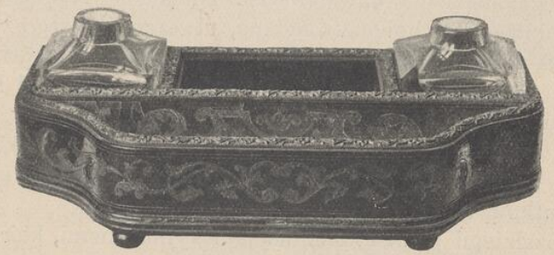
nicy w wyzyskiwaniu jednej i tej samej tonacji A-mol. A cóż dopiero powiedzieć o subtelnościach — tej „ostatniej inspiracji“ Chopina — Mazurku F-mol, o tych zwierzeniach bolesnych przez łzy pisanych, któreby można nazwać poufnym testamentem wielkiego cierpiącego artysty — utworem, którego nastrój tak licuje z tem wylaniem łez kryształowych Juljusza Słowackiego, z rezygnacją i nadzieją razem, zawartemi w „Testamencie“:

„Żyłem z wami, cierpiałem i płakałem z wami —
Nigdy mi, kto szlachetny, nie był obojętny;
Dziś was rzucam i dalej idę w cień — z duchami —
A — jak gdyby tu szczęście było — idę smętny.

Nie zostawiłem tutaj żadnego dziedzica
Ani dla mojej lutni, ani dla imienia:
Imię moje tak przeszło, jako błyskawica,
I będzie, jak dźwięk pusty, trwać przez pokolenia.
— — — — — — — — — — — — —

Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna,
Co mi — żywemu — na nic... tylko czoło zdobi;
Lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna,
Aż was, zjadacze chleba — w aniołów przerobi“.

Najpiękniejsze efekty nowoczesnej harmonizacji — subtelne frazy Trystana i Izoldy — są w tym Mazurku niejako zapowiedziane — przekazane testamentem przyszłym pokoleniom...



Kałamarz Chopina. (W Muzeum Narodowem w Krakowie).



Calder house w Szkocji, miejsce pobytu Chopina w r. 1848.

VIII.

Tak, jak chwile szczęścia osobistego mało odbiły się w twórczości Chopina — podobnie i tragedja lat ostatnich jego życia, zerwanie ostateczne z panią George Sand, nie pozostawiły jakichś specjalnych śladów w jego sztuce. Nazewnątrz nawet starał się być Chopin spokojnym — listy, pisywane w tym czasie do rodziny i przyjaciół, pełne są najrozmaitszych potocznych wiadomości, nawet lokalnych paryskich ploteczek i dowcipów. Czas upływał na dawaniu lekcyj (nieraz aż do 7 godzin dziennie), bywaniu, jak zwykle, w wielkim świecie — i czuwaniu nad zdrowiem, które powoli, ale stale się pogarszało. Od czasu do czasu ukazuje się tylko w jakimś liście wzmianka lub wspomnienie o pani Sand — jak to już w cytatach wyżej przytoczonych było widocznem. Praca nad ostatniemi kompozycjami postępuje z trudem — i nie mniejszym krytycyzmem [66]).

W początku lutego 1848-go roku pisze do domu:

„Najukochańsi!

Dawno do Was nie pisałem, bo to tak: im więcej się spóźni, tem więcej się rzeczy do pisania nawali — i tyle i tyle, że z ogromu na niczem się kończy. Tak też dziś piszę Wam tylko parę słów, żebyście wiedzieli, żem zdrów, żem wasz list dostał. Miałem *grippę*, jak cały świat tutejszy — i jeżeli Wam krótko dziś piszę, to dlatego, żem myślą zajęty moim koncertem, który ma być 16-tego miesiąca. Przyjaciele moi przyszli jednego rana i powiedzieli mi, że muszę dać koncert, że o nic się nie mam turbować, tylko usiąść i zagrać. Od tygodnia już biletów niema (a bilety

wszystkie są po 20 fr.). Publiczność zapisuje się na drugi (o którym nie myślę)...“

Zapowiedziany koncert odbył się istotnie dnia 16-go lutego w sali Pleyela i był ostatnim występem Chopina w Paryżu, który zresztą zadokumentował jego ówczesne wysokie stanowisko w świecie artystycznym stolicy Francji. Król, królowa, książę Orleański, książę de Montpensier zapisali się na liście — na 10 biletów każdy — zresztą niewielka sala Pleyela ledwo pomieścić zdołała tłumy prawdziwych wielbicieli mistrza.



A. Kolberg: Chopin. Portret z r. 1848.

Chopin grał szereg swoich kompozycyj — Nokturny — Berceuse — Barcarollę — Etiudy, oraz trzy części Sonaty wiolonczelowej (z Franchommem) — nastrój zaś entuzjastyczny, jaki panował w sali, konieczny do pewnego stopnia dla nerwowego usposobienia artysty — odzwierciedlił doskonale artykuł, pomieszczony w kilka dni po koncercie w *Gazette musicale*:

„Koncert Arjela pianistów jest wydarzeniem zbyt rzadkiem, aby, jak na każdym innym koncercie, drzwi stały otworem dla wszystkich tych, co przyjść sobie życzą. Sporządzono listę, na której każdy mógł wpisać swe nazwisko — niekoniecznie jednak musiał być pewien, że otrzyma kosztowną kartę wstępu; trzeba było protekcji, aby być dopuszczonym do owego *Sanctissimum*, aby dostąpić łaski w możności złożenia ofiary, która jednak luidora wynosiła; któżby jednak nie miał luidora zawiele w swym woreczku, jeżeli chodziło o usłyszenie Chopina?

„Rzecz prosta, że w ubiegłą środę salę Pleyela wypełniło najdystyngowańsze towarzystwo dam wysokiej arystokracji — wspaniałe tualety; była obecna również arystokracja artystyczna i przyjaciele sztuki — szczęśliwi, że mogli tego muzycznego Sylfa ujrzeć w locie, że dozwolił im zbliżyć się, zobaczyć i usłyszeć jakby przypadkiem — i to przez parę godzin.

„A oczekiwania Sylf wypełnił wszystkie — i to z jakiem powodzeniem, z jakim zapałem był przyjmowany! Łatwiej jest opisać, jak przyjmowano artystę — opowiedzieć o zachwycie, jaki wzbudził — niż umieć zgłębić tajemnice sztuki, która w naszej ziemskiej sferze nie ma równej sobie.

— — — — — — — — — — — — — — — —

„Do zrozumienia Chopina można dojść tylko przez niego samego, wszyscy obecni na środowym koncercie są o tem tak dobrze, jak my, przeświadczeni“.

— — — — — — — — — — — — — — — —

W tym tonie utrzymane sprawozdanie z koncertu daje dostateczny obraz stanowiska, jakie sobie wyrobił w owe czasy Chopin w Paryżu.

Zapowiadanemu w liście do rodziny drugiemu koncertowi stanęła na przeszkodzie rewolucja lutowa; pobyt w Paryżu stał się wogóle uciążliwym — przyjaciele, a zwłaszcza dwie przyjaciółki i uczenice: panna Stirling i M-me Erskine, zapronowały wyjazd do Anglji. W końcu kwietnia Chopin opuścił Paryż...

I rozpoczęło się kilka miesięcy triumfów, zachwytów, przyjęć wspaniałych, zaprawionych zniechęceniem, beznadziejnym smutkiem i umęczeniem fizycznem bez granic, które sprawiała rozwijająca się z coraz większą gwałtownością choroba.

W listach, których z owego kilkomiesięcznego okresu zachowało się sporo, przebija ciągle ta nuta beznadziejności:

„Ja już się smucić, ani cieszyć nieumiem; wyczułem się zupełnie, tylko wegetuję i czekam, żeby się prędzej wszystko skończyło...“ [67]).

Oto przykład usposobienia, które towarzyszy ciągle i wszędzie zewnętrznej świetności wspaniałych przyjęć Chopina-artysty na angielskiej ziemi. Na tle tego usposobienia rysują się od czasu do czasu wspomnienia pani Sand — obserwacje miejscowe — polityczne nawet — a zewnętrznie dokucza znalezienie się między obcymi ludźmi — brak Paryża, do którego tak się bardzo przyzwyczaił.

Z pewną satysfakcją konstatuje skutki rewolucyjnego usposobienia pani Sand, która swemi proklamacjami miała się przyczynić do wybuchu wojny domowej: „Chłopy (w Nohant) źle ją przyjęli, bo się do wszystkich złych rzeczy mięszała...“

Sam zaś zaświadcza swoje bardzo legitymistyczne usposobienie uwagą: „Imponująca rzecz widzieć ten wzgląd i uszanowanie istotne dla tronu, dla prawa i porządku...“

Wogóle jednak nie entuzjazmuje się dla Anglików:

„Ci Anglicy tcay różni od Francuzów, do których, jak do swoich, przylgnąłem; tak wszystko tylko na funty biorą, sztuki dlatego lubią, że to *lux;* poczciwe serca, ale takie oryginały, że rozumiem, jak można samemu tutaj zesztywnieć, albo się w machinę obrócić". I zaraz odzywa się w nim na swój sposób pesymistyczna, ironizująca nuta: „Żebym był młodszy, tobym się może i na machinę puścił, dawałbym koncerta po wszystkich kątach i wygrywał najbezgustowniejsze awantury (byle za pieniądze!); ale teraz już trudno zaczynać z siebie machinę robić".

„Poczciwych serc" znalazł tu istotnie dużo — przedewszytkiem w swoich „Szkotkach", t. j. wspomnianych już uczenicach, pannie Stirling i pani Erskine, których jednak uprzejmość zbytnia męczyła go i denerwowała nieraz: „jak się gdzieś już trochę przyzwyczaję, to znowu gdzieindziej jechać trzeba, bo moje Szkotki pokoju mi nie dają, tylko albo po mnie przyjeżdżają, albo mnie po familji wożą. One mnie przez dobroć zaduszą, a ja im tego przez grzeczność nie odmówię"...

W najpiękniejszych zamkach Szkocji, wśród wytwornej etykiety lordów i wspaniałych przyjęć — czuje się osamotnionym, nieswoim, przemęczonym, zwłaszcza kiedy przyszła pora jesienna, mglista — pora, która mu nieraz może przywiodła na pamięć naszą polską jesień:

„Kiedy mgła się wznosi i roztapia się w mżącym dżdżu — o! to już za wiele — to tylko zwolna rozpływanie się czegoś, co było zgęszczonem, to tajanie jakiejś zadumy — a w duszy uwalnia się coś i skrapla się w długie perliste łzy i spada na dno duszy, jedna perła za drugą, coraz smutniej, coraz boleśniej. O Boże!" [68]).

Coraz smutniej, coraz boleśniej było Chopinowi w Anglji:

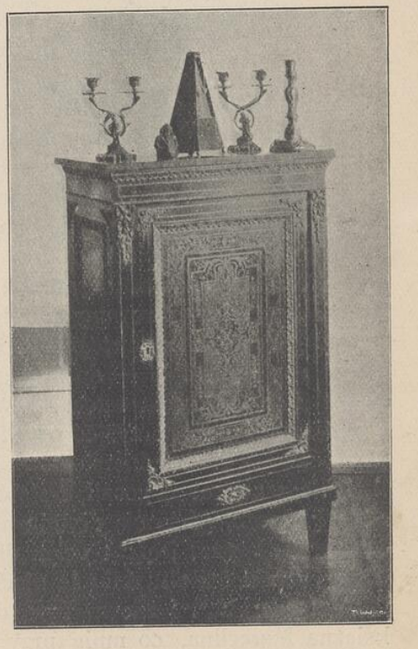
„Jeżeli ci jeremjad nie piszę [69]), to nie dlatego, że mnie nie pocieszysz, bo jeden jesteś, który wiesz wszystko moje, ale że, jak zacznę, tak końca niema, a zawsze jedno. Źle mówię „jedno", bo coraz gorzej ze mną pod względem przyszłości. Słabszy się czuję: nic nie mogę komponować, nie tyle dla braku chęci, jak dla fizycznych przeszkód, bo się tłukę co tydzień na innej gałęzi. A cóż mam robić? Zresztą oszczędza mi to trochę grosza na zimę".

Artystyczne sukcesy, które trzeba było zresztą od samego początku wywalczać, bo nazwisko Chopina w Anglji nieznanem było powszechnie — nie dawały mu pełnego zadowolenia, a w rzeczy samej gra jego nadzwyczaj subtelna, duchowa i bajecznie artystyczna i indywidualna, nie imponująca jednak siłą i brawurą, nie mogła porywać tłumów wielkiej sali koncertowej.

Takie wrażenia odnieść można ze wszystkich sprawozdań koncertów, w Anglji i Szkocji dawanych; nie powiększał, widać, efektu gry nawet cudowny ton specjalnie dla Chopina zrobionego i jemu ofiarowanego fortepianu Broadwooda — jednej z najstarszych, bo jeszcze w 1732 roku założonej firmy.

Prócz rodziny panny Stirling i różnych wybitnych osobistości w Londynie, do których miał Chopin listy polecające [70]) — osobami, które najwięcej nim się zajmowały i otaczały opieką, był rodak dr. Liszyński z żoną w Edynburgu, u którego artysta nawet jakiś czas mieszkał, i dr. Mallan w Londynie, który go „tak wysztyftował, że mógł grać na polskim koncercie i balu, co był bardzo świetny", a odbył się w październiku 1848 roku. Koncert ów polski był to ostatni publiczny występ Chopina, który bezwątpienia bardzo smutno i przygnębiająco musiał go usposobić, choć może sam tego i przyznawać nie chciał. Faktem jest — przez Niecksa dokładnie zbadanym — że w sprawozdaniach o owym koncercie i balu nawet nazwisko Chopina wymienionem nie było, co dowodzi, jak mało ten występ interesował i jak niewielkie na tłumach, zajętych zresztą pewno przedewszystkiem zabawą balową, wywarła wrażenie gra wielkiego artysty, który ostatnie siły swego gasnącego życia poświęcał, aby zagrać na korzyść rodaków.

Postacią, której przyjaźń, dobroć i oddanie były jaśniejszym promieniem w smutnem życiu dwóch lat ostatnich artysty, była księżna Marcelina Czartoryska, „sama dobroć", jak ją Chopin nazywa w listach.



Pamiątki po Chopinie.

Ta wytworna pani o poświęcenia pełnej, a artystycznej duszy, o której pisze Stanisław hr. Tarnowski [71]), że: „nie było pewno nigdy takiego chirurga, któryby lepiej od niej umiał „miękką rękę składać na chorującem ciele i sercu", musiała szlachetnością swej natury i odczuciem subtelnem sztuki przywiązać do siebie nieszczęśliwego, cierpiącego mistrza. Z jaką przyjemnością wspomina w liście do Grzymały z Keir Perthshire (1-go października 1848), rozpoczynającym się od smutnego westchnienia: „Ani poczta, ani kolej żelazna, ani żaden powóz (nawet na spacer), ani żadna łódź — ani na psa nawet gwizdnąć!" o przyjeździe księstwa Czartoryskich do Edynburga, jak miło mu było spędzić z księżną

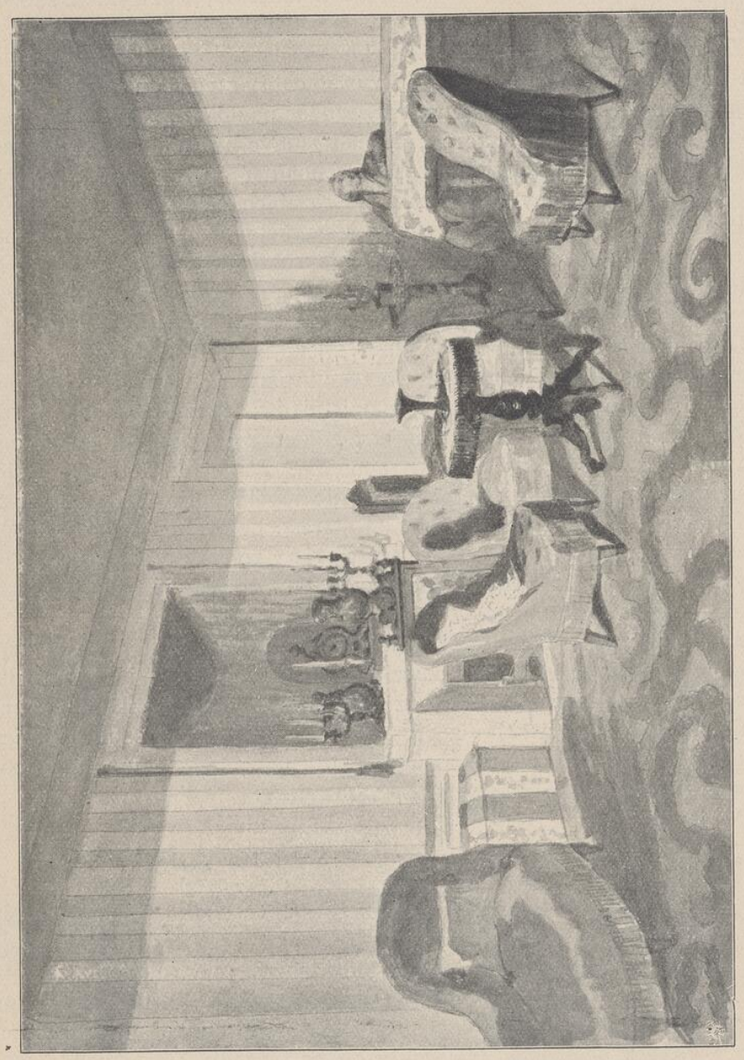
Marceliną dzień cały po koncercie razem. Zwłaszcza, że trzeba było przyjąć zaproszenie jednego z lordów do Johnstone Castle (pod Glasgowem); a on tak się czuł obcym w tem bardzo grzecznem zresztą i arcydystyngowanem towarzystwie — ze swojem niezdrowiem i smutkiem w sercu: „Całe rano — pisał w tym samym liście — jestem do niczego, a potem, jak się ubiorę, dyszę do obiadu, po którym dwie godziny trzeba siedzieć z mężczyznami u stołu i patrzeć, co mówią, a słuchać, jak piją. Znudzony na śmierć, myśląc o czem innem jak oni, idę do salonu, gdzie trzeba całej siły duszy, żeby siebie ożywić, bo wtenczas ciekawi mnie słyszeć. Potem odnosi mnie po schodach mój poczciwy Daniel do sypialnego pokoju, rozbiera, kładzie, zostawia świecę i wolno mi dyszeć i marzyć aż do rana, póki się znowu to samo nie zacznie...“

Zdrowie więc niedopisywało ciągle; po owym polskim koncercie i balu w Londynie musiało się widocznie pogorszyć, kiedy jeszcze do końca stycznia 1849-go roku w znienawidzonym sobie Londynie pozostał, nie mając właściwie żadnych artystycznych celów na widoku.

Ostatnie dni przed wyjazdem leży w łóżku — a zdaje mu się, że zwarjuje, jeżeli jeszcze dzień na angielskiej ziemi pozostanie.

Przejmowały go w tych czasach polityczne konstelacje, a czasem jak męczące widma powstawały wspomnienia dawnej miłości: „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[72]) mi wieczna szkoda!“ A potem refleksje polityczne: „Świat idzie nie po bosku teraz. Arago z orłem na piersiach reprezentuje Francję!!! Louis Blanc tutaj nie zwraca na siebie niczyjej uwagi. Caussidiera wypchnęli gwardziści narodowi z hotelu de la Sablonnière (Leicester Square), gdzie przyszedł na *table d'hôte*, wołając: *Vous n'êtes pas français* i kułakami wypędzili“.

Przed wyjazdem, jak zwykle, myśli o szczegółach urządzenia mieszkania, jest zdenerwowany nie do zniesienia: „We czwartek wyjeżdżam z tego psiego Londynu; mam prócz zwyczajnych rzeczy newralgję“. Prosi, aby Grzymała — do którego list pisany — przekonał się, czy poduszki i prześcieradła suche, każe palić w piecu, zająć się dywanami i portjerami, oraz przysłać od Pleyela fortepian: „Każ go przykryć — pisze dalej — i każ bukiet fiołkowy kupić, żeby w salonie pachniało; niech mam jeszcze trochę poezji u siebie, wracając i przechodząc przez pokój do sypialnego, gdzie się pewnie na długo położę. Więc w piątek wieczór jestem w Paryżu; jeszcze dzień dłużej tutaj, a zwarjuję, nie — zdechnę. Moje Szkotki takie nudne, że niech ręka boska broni; jak się przypięły, tak ani oderwać“. I znowu zwrot do swej przyjaciółki i opiekunki: „jedna księżna Marcelina, co mnie przy życiu trzyma, jej rodzina i poczciwy Szulczewski. Każ palić, grzać, okurzyć, może przyjdę jeszcze do siebie...“



Salon Chopina w ostatniem jego mieszkaniu na placu Vendôme. (Według akwareli Kwiatkowskiego).

Nareszcie w styczniu powraca Chopin do Paryża i tu rozpoczyna si okres ostatnich dziewięciu miesięcy życia — chwile agonji, przerywane na dziejami powrotu do zdrowia — do życia, w połączeniu, jak zwykle u suchot ników, z najrozmaitszemi projektami wyjazdów, dalszych kuracyj i t. p

Za nadejściem wiosny stan zdrowia był istotnie o tyle lepszym — nawet mimo przygnębienia, jakie odczuwał chory z powodu straty swego ulubionego doktora Molin — że mógł wyjeżdżać na spacery; 22-go kwietnia „powlókł się nawet na premjerę „Proroka" Mayerbeera"[73]) — usposobie nie ogólne jednak, jak opowiada często z Chopinem widujący się w owych czasach E. Delacroix, bywało nieraz przerażająco smutne.

Pod datą 14-go kwietnia czytamy w pamiętnikach francuskiego ma larza: „mówił (Chopin), że nuda jest najokrutniejszą jego męczarnią.. przedtem zawsze umiał się czemś zająć; zajęcie najmniejszej wagi wy pełnia chwile i odpędza te opary; inaczej ze zgryzotami..."

O pani George Sand wspominał spokojnie — w innem bowiem miejscu notuje znakomity malarz wrażenia rozmowy „o tej mięszaninie zalet i wad. Było to z powodu jej pamiętników. Powiedział mi, że on nie mógłby ich napisać. Ona o tem wszystkiem zapomniała; miewa ona błyskawice wrażliwości, ale prędko zapomina. Zapłakała nad swym sta rym przyjacielem Pierretem i już o nim nie myśli. Mówiłem mu — pisze dalej Delacroix — że przewiduję, iż jej starość będzie nieszczęśliwa. On tak nie sądzi. Sumienie nie czyni jej tych wyrzutów, które robią je przyjaciele. Ma ona zdrowie mocne i wytrwałe. Jednoby ją tylko dotknęło głęboko — strata Maurycego..."

W stosunku do rodziny swojej, za którą zresztą tęsknił bardzo, stara się Chopin utrzymać swój pełen dowcipnej werwy humor — i kiedy za nadejściem lata projektuje przeprowadzenie się na *rue Chaillot* (które istotnie nastąpiło w końcu czerwca) — zaprasza swoją ukochaną siostrę Ludwikę (Jędrzejowiczową) listem, przypominającym najlepszego humoru czasy, nie pozbawionym błysków nadziei wyzdrowienia:

„Poniedziałek 25/VI 1848.

Moje życie!

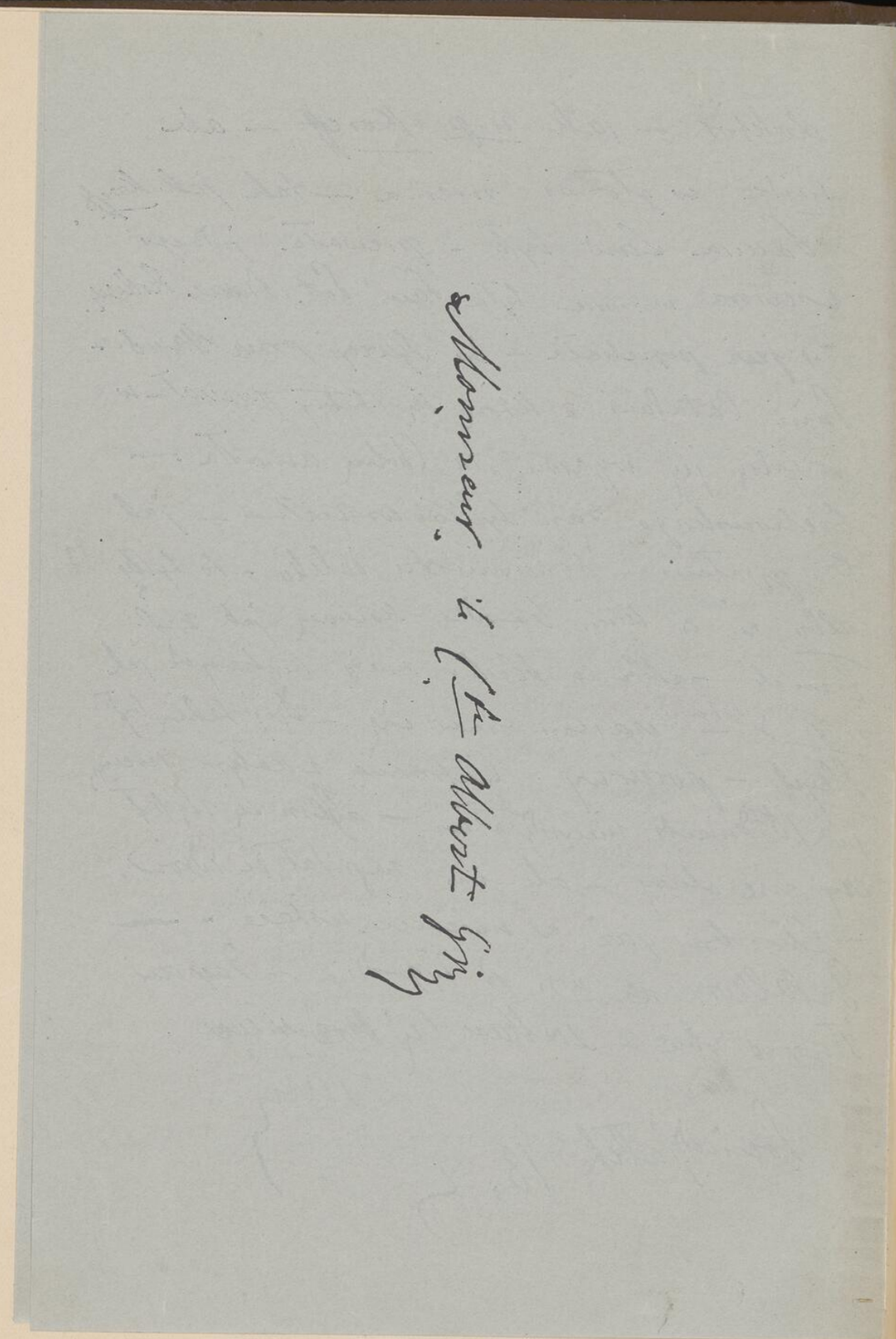
Jeżeli możecie, to przyjedźcie. Słaby jestem i żadne doktory mi tak, jak wy nie pomogą. Jeżeli pieniędzy wam brak, to pożyczcie, jeżeli będę lepiej, to łatwo zarobię i oddam temu, kto wam pożyczy, ale teraz za goły jestem, żeby wam posłać. Moje mieszkanie tutaj w Chaillot jest dosyć duże, żeby was oboje z dwojgiem dzieci przyjąć. Ludka mała sprofitowałaby z wszech względów. Kalasanty ojciec biegałby cały dzień — wystawa płodów obok — słowem miałby więcej, jak dawniej wolnego czasu. bom słabszy i więcej z Ludwiką w domu siedzieć będę. Moi przyjaciel i dobrze życzące mi osoby znajdują najlepszem dla mnie lekarstwem

Byt i Xcie i pytał się o Ciebie —
nieviem czyś komu karat powiedział
zij a wód ale nieuważając o tem powiedział
mu zij na wsi - a on mu powiedział że mu
mówili zij a wód — Kalkbrenner umarł
Syn starszy Dfa Kochan w Wersalu umarł —
Franchomowi stuzica dobra bardo umarła
w Lowr d'Oolsaus nabyto stuiver tylko mały
Etienne chorował śmiertelnie - W ten moment
przyjechały Szkotki — między nowinami mówiły
o Koalicie że gdzieś czy — na co ja że król Ch. Albert
w Lisbonie umarł — One mnie zadaszą zudem
Moje uszczęście opuszczam z końcem września
wracam do Zgnam bo niemogę inaczej —
Cochet wrócił — Mój Dr Frankel ani się od
tiego dowiedzieć czy gdzie do wód albo we
prywatnem jechał — Swoje tyczenie znów odłożył
dał inne lekarstwo znów go mieli — a gdy
się o hygienę pytam powiada że mu regulamin
życie niepotrzebne — Słowem do czubków głowa
Lart na stronę dobry bardo. Żmoję Konsulta
czyny

doktor — jak u.p. Koreff — ale
suite w głowie mniema — tak jak Koreff.
Sama Lina była — spiewała jednego
wieczora a zmarła Sam Sot. Boew. Rotkirch.
— i jeźdź pojechała — do Szwecyi przez Hamb —
Sami Catalani z którą się tutaj poznała w
wigilię jej wyjazdu na Cholerę umarła —
Cichowskiego raz tylko widziałem — jak
co powiatowi — do ministra daleko — to tylko
albo ci a tutaj bardo kochają jak u.p.
Franch. — albo co bliżej mają kochanych jak
u.p. X^tan — cała ma nadzieję. — Dij tabiebt
Sleyd. — powiedzmy. Gutmana z całym sercem
po 16^to dniach uniewinniałem — ażem się zląkł
czy nie chory — ale mi napisał że zdrów. —
— Choroba już w miescu ustaje — —
Dr Salvrox ma wyjść od tygodnia. — Daj mi
Twoje o sobie — całuje Cię Hrabia.

Turyn

Sobota 18. 5



przybycie tutaj Ludwiki, jak to z listu pani Ob(reskoff) zapewne Ludwika się dowie. Więc starajcie się o paszport, więc przywieźcie, matko Ludwiko i córko Ludwiko, naparstek i druty, dam Wam chustki do znaczenia i pończochy do robienia i spędzicie tu na świeżem powietrzu parę miesięcy ze starym bratem i wujem. Teraz też podróż łatwiejsza. Dużo pakietów nie trzeba. Tutaj się jak będziemy mogli tanio obywali. Mieszkanie i jedzenie znajdziecie.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Nie wiem sam, dlaczego mi się tak Ludwiki chce... Zaręczam, że dla niej także to dobrze będzie. Mam nadzieję, że konsyljum familijne mi ją przyśle; kto wie, czy jej nie odprowadzę, jeżeli pozdrowieję. Dopierobyśmy się wszyscy uścisnęli, jak to już pisałem, tylko jeszcze bez peruk i z zębami. Zawsze to żona mężowi posłuszeństwo winna, więc to męża trzeba prosić o to, żeby żonę przywiózł.

Więc ja go bardzo o to proszę, a jeżeli rozważy, to pewnie ani jej, ani mnie większej nie zrobi przyjemności i użyteczności, nawet dzieciom, jeżeli które przywiezie (o córeczce ani wątpię). Pieniądze się ekspensują, to prawda, ale nie można lepiej użyć, ani też taniej wojażować. Raz na miejscu znajdzie się dach...

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Dziś piękna pogoda, siedzę w salonie i admiruję mój widok na cały Paryż: wieżę, Tulerję, Izbę, St. Germ(ain) l'Aux(errois), St. Etienne du Mont, Notre Dame, Panthéon, St. Sulpice, Val de Grâce, Inwalidy z 5 cm. okien i same ogrody między nami. Zobaczycie, jak przyjedziecie. Teraz o paszport i o pieniądze ruszcie się prędko a powoli. Napiszcie mi zaraz słowo. Wszakże i cyprysy mają swe kaprysy: mój kaprys dziś jest: Was tu widzieć. Może P. Bóg pozwoli, że będzie dobrze, a jeżeli P. Bóg nie da, to przynajmniej róbcie, jakżeby P. Bóg miał pozwolić. Dobrej nadziei jestem, bo rzadko wiele żądam i od tego byłbym się wstrzymał, gdybym nie był p u s o w a n y przez wszystkich, którzy mi dobrze życzą. Rusz się, panie Kalasanty, to Ci dam doskonałe cygaro d u ż e za to; znam kogoś, co sławne pali, nb. w ogrodzie. Mam nadzieję, że mój list na Imieniny Mameczki doszedł i mnie nie brakowało. Nie chce mi się myśleć o tem wszystkiem, bo to aż gorączka bierze; a nie mam gorączki z łaski P. Boga, co wszystkich zwyczajnych doktorów derutuje i gniewa.

Wasz brat przywiązany, ale słaby
Ch.

26 czerwca.

Lekcyj nie mógł już oczywiście dawać Chopin w tych czasach — oszczędności niewielkie, jakie zapowiadał, że przywiezie z Anglji, wyczerpały się prędko i przyzwyczajonemu do zupełnego nieliczenia się z wydatkami, zagroziło smutne położenie finansowe. Ale najbliżsi przy-

jaciele zaradzili złemu — pani Obreskoff zapłaciła połowę czynszu za wynajęcie domu na *rue Chaillot* — a panna Stirling, zawsze do wszystkich usług chętna i gotowa, przesłała swemu ubóstwianemu mistrzowi anonimowo 25.000 franków[74]); był to oczywiście jedyny sposób, aby Chopin, narzekający zresztą bardzo wobec swych najbliższych przyjaciół na brak środków materjalnych — tego rodzaju zapomogę przyjął. Nim jednak owe pieniądze panny Stirling doszły do miejsca przeznaczenia, o mało co nie uwięzły w loży portjera, którego żona, spodziewając się pewno rychłej śmierci Chopina, zatrzymała je u siebie i dopiero interwencja słynnego w owym czasie „jasnowidzącego" Alexisa czy Alexandre'a umożliwiła wydobycie zza zegara — niby zapomnianej kosztownej przesyłki.

Na gorące prośby brata przybyła do Paryża pani Ludwika Jędrzejowiczowa z córką i ona opiekowała się wraz z gronem najbliższych, z księżną Marceliną na czele, ostatniemi chwilami wielkiego artysty.

A od przeprowadzenia się z domu Nr. 74 na *rue Chaillot*, ulicy, która w owych czasach leżała tak za miastem, że mogła być uważaną za letnie mieszkanie — na *place Vendôme* Nr. 12, nie było wątpliwości, że ostatnie chwile nadejdą niebawem, choć chory nie zupełnie się poddawał rezygnacji.

„Z tego mieszkania wuj już nie wyjeżdżał — pisze pani Ludwika z Jędrzejewiczów Ciechomska, która z matką swą ostatnie miesiące przy chorym wuju spędziła — ale się jeszcze podnosił, chodził po pokojach i przyjmował znajomych prawie do końca, ponieważ codzień nieomal bywało po kilka godzin, w ciągu których czuł się lepiej; .... nie domyślał się długo swego stanu i projektował nawet, że zimę spędzi na południu, do czego też matkę moją i mnie przy sobie zatrzymał, abyśmy mu w tej podróży towarzyszyć mogły, kiedy tymczasem ojciec mój, Józef Jędrzejewicz, który z nami był także do Paryża przyjechał, powrócił do kraju. W ostatnich dopiero chwilach domyślał się, że jest źle, mówiąc: „Niedługo się to skończy!" Przy chorym bezustannie czuwała matka moja, nie opuszczając go ani na chwilę; byłyśmy nieodstępne przy nim, a księżna Marcelina Czartoryska wszystkie wolne chwile wraz z nami spędzała przy wuju".

Brakowało Chopinowi w tych chwilach jednej duszy bratniej, przyjaciela ze szkolnej ławy, Tytusa Woyciechowskiego; w ostatnim liście, jaki pisał dnia 12-go września 1849, donosi o staraniach wyrobienia 'la niego w ambasadzie rosyjskiej pozwolenia na przejazd — gdyby się czuł trochę lepiej, samby do granicy belgijskiej pojechał, aby go zobaczyć... Były to oczywiście plany, które dojść do skutku nie miały nigdy — przyjaciele lat dziecinnych nie mogli „odnowić dawnych wspomnień" razem.

Tęsknił też nieraz wielki artysta w czasie swej choroby do muzyki — to też, kiedy jego wielka przyjaciółka i wielbicielka, pani Delfina Potocka,

na wiadomość o złym stanie zdrowia przybyła do Paryża i chorego odwiedzać zaczęła, pragnął usłyszeć jej piękny głos, pełen uczucia. O szczegółach tego faktu, najrozmaiciej opowiadanego, informuje nas również najwiarygodniej pani Ciechomska, zastrzegając, że „w godzinę śmierci", jak to nieraz się słyszy, nikt Chopinowi nie śpiewał; uczyniła to pani Delfina Potocka na kilka dni przed śmiercią, na własne jego żądanie, a to — jak pisze siostrzenica artysty — z następującego powodu:

„Jeszcze na letniem mieszkaniu odwiedziła raz była Chopina sławna śpiewaczka, pani Sartorius, która na prośby wuja dla mej matki zaśpiewała jedną z aryj Belliniego — jaką, nie pamiętam, a że Chopin, osłabiony tego dnia, nie mógł jej akompanjować, śpiewała bez fortepianu, siedząc na krześle na środku salonu. Po jej odejściu Chopin odezwał się do mej matki, zachwyconej śpiewem pani Sartorius: „Jaka szkoda, że niema tu Delfiny Potockiej, chciałbym, żebyś słyszała, jak ona to śpiewa". Wolał bowiem śpiew pełen uczucia pani Delfiny. Gdy go więc pani Potocka odwiedziła, powróciwszy do Paryża, żałował, że leży tego dnia, bo prosiłby ją o zaśpiewanie dla mej matki tej samej arji, którą Sartorius śpiewała.. Zaradzono temu, przysuwając fortepian do drzwi sypialni, w czem pomagał Teofil Kwiatkowski, malarz, będący wtedy u Chopina, a pani Potocka, akompanjując sama, zaśpiewała nie tylko żądaną arję, ale i kilka innych, poczem fortepian napowrót przesunięto. Śpiew nie zmęczył chorego, ale jakby pokrzepił i resztę dnia spędził, nieźle się czując".



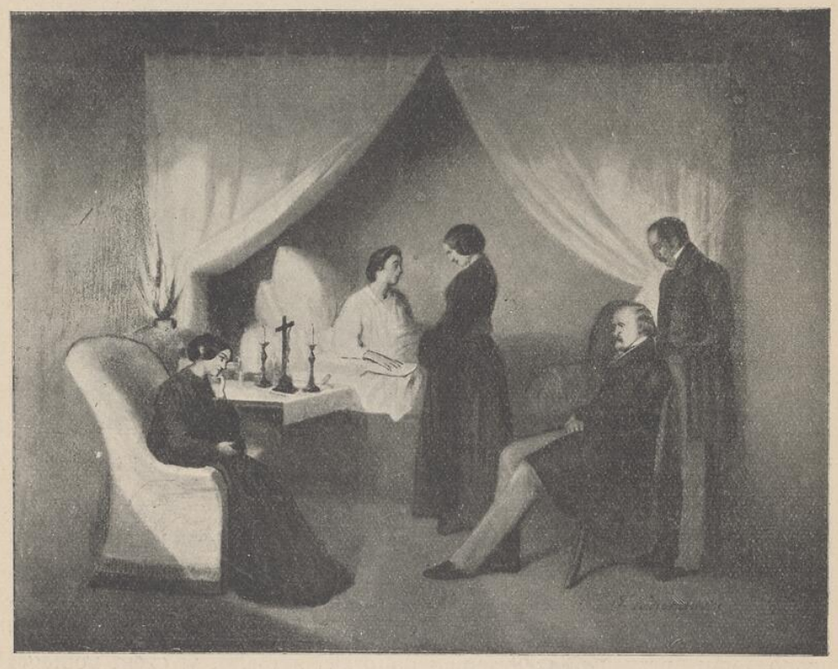
Pamiątki po Chopinie.

Kres zbliżał się powoli, ale niewątpliwie. Chopin, szanujący religję i księży, ale zupełnie niepraktykujący, „podszyty Wolterjanizmem"[75]), jak pisze F. Hösick — choć według Liszta „w dysputach na temat wiary niechętnie udział biorący" — na kilka dni przed śmiercią za namową ks. Jełowickiego wyspowiadał się i z rąk jego przyjął ostatnie Sakramenty.

W ciągle rosnącem osłabieniu, nie tracąc zupełnie przytomności, jak to stwierdza pani Ciechomska — widocznie w obawie letargu, napisał drżącą ręką prośbę, ogromnie przejmującą swą realistyczną wyobraźnią u człowieka żyjącego:

Comme cette toux m'etouffera je vous conjure de fair ouvrire mon corps pour que je suis pas enterré vif...

„Kiedy mnie ten kaszel udusi, błagam Was, każcie otworzyć moje ciało, abym nie był żywcem pochowany"...



Ostatnie chwile Chopina. Obraz olejny T. Kwiatkowskiego (własność Sekcji Im. Chopina).

Drugie polecenie, ustne, tyczyło przewiezienia serca do kraju...

W nocy z dnia 16-go na 17-ty października o godzinie wpół do drugiej, jakby powoli zasypiając, bez żadnych zresztą cierpień, ze słowami: „Matka, moja biedna matka" — zamknął Chopin oczy na wieki.

Nieodstępny towarzysz ostatnich miesięcy choroby jego, malarz Teofil Kwiatkowski — skoro tylko świt nastał, wziął się do pracy nad wizerunkiem tak charakterystycznego znanego profilu; poczem — mąż kochanej Soli — rzeźbiarz Clésinger zdjął maskę pośmiertną.



J. Clésinger: Chopin.
(Biust marmurowy w muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie).

Na drugi dzień pokój, w którym leżały zwłoki, tonął cały w kwiatach, zwłaszcza w fiołkach, które za życia najwięcej lubił wielki artysta.

Opis uroczystości pogrzebowych umieścił w jednym z numerów *Kraju* z r. 1899 — w 50-tą rocznicę zgonu Chopina — według dokładnie zbadanych źródeł Ferdynand Hösick. Powtarzam go tutaj w całości.

„W chwili, gdy wszystkie dzienniki paryskie szeroko rozpisywały się o przedwcześnie zgasłym „Arjelu fortepianu", a trumna z jego śmiertelnemi szczątkami, za specjalnem pozwoleniem ks. Deguerry, spoczywała w podziemiach kościoła św. Magdaleny, komitet, złożony z najbliższych przyjaciół, uczniów i uczenic mistrza, z Gerardem (ojcem) na czele, krzątał się około przygotowań do uroczystego pogrzebu. Obmyślano szczegóły programu, rozsyłano zaproszenia, a przedewszystkiem czyniono starania, ażeby się stało zadość życzeniu nieboszczyka, mianowicie, aby mozartowskie *Requiem* mogło być odśpiewane w czasie nabożeństwa. Z artystami nie było trudno: wszyscy bez wyjątku, zarówno śpiewacy i śpiewaczki opery włoskiej, jak i członkowie orkiestry z konserwatorjum, przyrzekli swój współudział w tej żałobnej uroczystości, gdyż wszyscy chcieli w ten sposób wyrazić swe uwielbienie dla wielkiego artysty; ale o mało co nie rozbiło się wszystko o opozycję ze strony władz duchownych, które w żaden sposób nie chciały zgodzić się na to, aby i kobiety miały śpiewać w kościele. Na pierwszą prośbę w tej sprawie arcybiskup Paryża oburzył się żywo, oświadczając stanowczo, że nigdy nie da pozwolenia na coś podobnego. Ale przezwyciężono i tę trudność, człowiekiem zaś, który wpłynął na przełamanie uporu arcybiskupa, był ks. Deguerry, proboszcz kościoła św. Magdaleny, a Chopina gorący wielbiciel. Jemu trzeba zawdzięczać, że dwie najświetniejsze gwiazdy ówczesnej opery, panie Castellane i Viardot-Garcia mogły odśpiewać swe partje. Zaczęto odbywać próby, a że te wymagały pewnego czasu, więc pogrzeb naznaczono na wtorek 30 października... Na dwa dni przedtem, w niedzielę podczas zwykłego nabożeństwa w kościele św. Magdaleny, ks. Deguerry wygłosił kazanie, w którem między innemi, w słowach, które wzruszyły wszystkich, opowiedział o ostatnich chwilach Chopina, podnosząc jego wzniosłą chrześcijańską rezygnację, z jaką umierał...

Wkońcu nadszedł dzień 30 października. Już od samego rana panował przed kościołem św. Magdaleny, na obszernym ogrodzonym placu przed grecką kolumnadą świątyni, nadzwyczaj ożywiony ruch, który po niejakim czasie zamienił się w jedno pstre i gwarne morze głów ludzkich, zalewające całą przestrzeń między domami. Nad głównem wejściem, pośrodku frontonu, z pod żałobnej draperji, na której obok różnych insygnij srebrzyły się wielkie litery „F. C." zwieszała się czarna kotara, świadcząca, że ma się odbyć jakiś wielki, nadzwyczajny pogrzeb. Począwszy od godz. 11-tej, tj. od godziny, gdy otwarto drzwi świątyni, do której

wnętrza wpuszczano tylko za biletami, ze wszystkich stron zaczęło się zjeżdżać nieprzejrzane mnóstwo powozów. Powiada E. Guinot, że, gdy się patrzyło na ten zewnętrzny przepych, panujący dokoła, na ten niezwykły napływ pojazdów i liberyj, zwłaszcza zaś, gdy się nie posiadało tego przywileju, który tylko wybranym umożliwił wstęp do kościoła, nie było się bynajmniej zdziwionym, gdy wśród gawiedzi, tłoczącej się na placu przed głównem wejściem, dawały się słyszeć pytania: „Cóż to za wielkiego pana będą chowali?" W tych, co wjeżdżali przed bramę,



Chopin na łożu śmierci.
Litografja Podczaszyńskiego według rys. T. Kwiatkowskiego. (Bibljoteka Warszawska 1849 r.).

a mieli zaproszenia, każdy z łatwością poznawał najwybitniejszych przedstawicieli paryskiej arystokracji, paryskiej *haute finance*, paryskich sfer artystycznych, nie wyłączając i wybitnych cudzoziemców. Jakkolwiek takich uprzywilejowanych, co posiadali bilety wstępu, było około 3 tys. osób, to jednak takich, którzy ich nie mieli, znalazł się cały legjon. Stąd niezadowolenie i szemranie, których echo nawet się odbiło na szpaltach dzienników.

W kościele tymczasem po wybiciu godz. 11-tej, szybko zapełniały się wszystkie miejsca, zarówno na dole, w środkowych i bocznych nawach, za kolumnami, jak i na galerjach, a rozglądając się wśród tego wytwornego zgromadzenia, było się skłonnym do podzielenia opinji Teofila Gautier, którego zdaniem „niektóre tualety damskie mieniły się tak jaskra-

wemi barwami, że aż raziły wśród największej liczby strojów czarnych". Istotnie nie brakło takich dam, które na ten pogrzeb wystroiły się, jak na koncert.

Pozatem jednak, mówi Gautier, wszystko miało wygląd uroczysty, wszystkie umysły były nastrojone poważnie, nie brakło ani jednego przyjaciela, ani jednego z gorących wielbicieli zmarłego. W tłumie przedstawicieli dyplomacji, polityki, nauk, literatury i sztuk pięknych, polacy-emigranci także byli bardzo licznie reprezentowani... Sam kościół, żałobnie udekorowany, przedstawiał odmienny, niż zazwyczaj, a imponujący widok. Pośrodku wznosiło się olbrzymie mauzoleum, obwieszone czarnemi, srebrem przetykanemi, draperjami, ze srebrnemi literami „F. C." na całunie. Wewnątrz tego mauzoleum, w otoczeniu kwiatów, wieńców i świec w wysokich lichtarzach, stał katafalk, oczekujący na trumnę...

Wielka półokrągła nisza, znajdująca się za stopniami wielkiego ołtarza, była przysłonięta czarną kotarą, która rozchylając się w środku, pozwalała widzieć orkiestrę i męską część chórów... Kobiety stały w ukryciu niewidzialne. Dyrygować miał słynny kapelmistrz Girard. Orkiestra umieściła się nie w zwykły sposób, t. j. na pochyłości, wznoszącej się od przodu ku tyłowi, lecz na równej płaszczyźnie posadzki, co trochę zdziwiło a nawet zaniepokoiło fachowych muzyków, przejmując obawą, iż takie rozmieszczenie może głuszyć dźwięk instrumentów. Na szczęście obawa okazała się płonną...

Tymczasem punktualnie o godz. 12-tej w południe rozpoczęła się uroczystość: „W samo południe — powiada Teofil Gautier — posępni tragarze zjawili się w drzwiach świątyni, niosąc trumnę z ciałem wielkiego artysty". W tejże chwili z przeciwnej strony kościoła odezwały się dźwięki orkiestry, zaczęły rozbrzmiewać głuche, ponure, przerażające akordy Chopinowskiego marsza żałobnego, umyślnie w tym celu instrumentowanego przez Rebera [76]). Śmiertelny dreszcz przebiegł po całem zgromadzeniu i nie było nikogo, coby się nie czuł przejętym i wzruszonym do szpiku kości, jakiekolwiek obojętne i światowe myśli żywił był przed chwilą...

Skoro przebrzmiały tragiczne tony Chopinowskiej kompozycji, a trumnę tymczasem ustawiono przed baldachimem, przyszła kolej na *Requiem*, które tem większe budziło zainteresowanie, że od roku 1840, gdy było wykonane podczas uroczystości przeniesienia prochów Napoleona do kościoła Inwalidów, nie słyszano go w Paryżu. Wiedziano nadto, że partje solowe mieli odśpiewać: sopranową pani Castellane, kontraltową pani Viardot-Garcia, tenorową Alexis Dupont, a basową Lablache.

„Wobec takiego, jedynego i niedoścignionego kompletu śpiewaków, mających być wykonawcami tej boskiej muzyki", nie było dziwnem, gdy na chwilę przed jej rozpoczęciem niewypowiedziana cisza zaległa nawę kościelną. Wkońcu zaczęło się wspaniałe *Dies irae*. Odśpiewali je na tle

orkiestry i chórów Lablache i Dupont, oraz panie Castellane i Viardot-Garcia, „Wypowiedzieć — pisze sprawozdawca z *Chronique Musicale* — ile w tej kompozycji brzmi rezygnacji i uniesienia skupionej boleści i powagi, nie jest w ludzkiej mocy". Po *Dies irae*, odśpiewanem wśród natężonej uwagi całego audytorjum, zdało się wielu osobom, że znów słyszą jakieś natchnione dzieło Mozarta. Złudzenia tego doznawano wówczas, gdy organy — jak powiada *Le Pays* — z potęgą fal oceanu, przelewających się na piaszczystem wybrzeżu, zabrzmiały pierwszemi tonami jakiejś muzyki, która odrazu zdała się tak uroczystą, tak podniosłą i szeroką, jakby pochodziła z niebios, a nie z ziemi. „Tylko wielki mistrz mógł znać tajemnicę tych piorunowych dźwięków, co chwila zakłócających spokój tego jednolitego dzieła. Utwór ten, wykonany przez p. Lefebure, organistę przy kościele św. Magdaleny, był najpiękniejszą mową pogrzebową, głoszącą sławę Chopina. Były to dwa jego ostatnie *Preludja*". Przyjaciel zmarłego, Franchomme, uważał je za tak potężne uczuciem, że je chciał ułożyć na wiolonczelę. Nadmienić wypada, że nigdy doskonalsze wykonanie nie nadało konkretnych kształtów cudniejszemu dziełu. Preludja te zagrane były zamiast *Offertorium* Mozarta.

Z kolei wykonano *Agnus Dei*, a choć jest to jedno z najpodnioślejszych części *Requiem*, to jednak wszyscy zgodzili się na zdanie sprawozdawcy z *Le Pays*, iż nadzwyczajną piękność tego hymnu potęgowały jeszcze nieporównane głosy artystów, cała namiętność, którą płonęła dusza Mozarta, zdawała się przenikać piersi śpiewaków. „Niewątpliwie autor *Don Juana* rzucił promień swegu genjuszu na tych nieporównanych wirtuozów; wszystko, co tylko sztuka może w sobie kryć wielkości i prawdziwej potęgi, oni uwydatnili w swej cudownej interpretacji".

Szczególniej Lablache zabłysnął w całej swej wielkości. Gdy śpiewał potężne *Tuba mirum spargens sonum*, które niegdyś wykonał także na pogrzebie Beethovena, „śpiew jego pełen dramatycznej ekspresji, poprostu budził grozę, a potężny dźwięk jego niezrównanego głosu, w ciągu wykonania tej części *Requiem*, czynił wrażenie organów, ani na chwilę nie dając się zagłuszyć orkiestrze i innym głosom. I gdy całość zlewała się w ponurą harmonję, pełną jakiegoś niewysłowionego tragizmu, rozpaczy, przepyszny bas Lablache'a, rozlegając się na tle tego żałobnego wtóru, brzmiał, jak modlitwa konającego tytana"...

Niemniej wspaniale wyszły dwie następne części, śpiewane na cztery głosy: najprzód pełne błagalnej prośby *Recordare Jesu pie*, a następnie słodkie i spokojne *Benedictus*, *qui venit*.

„Odśpiewano je z takiem mistrzowstwem, że dopiero tego dnia, po raz pierwszy może zrozumiano, co to jest *Requiem* Mozarta! Jego natchnione melodje są jakby żałosnemi wynurzeniami duszy, która już prawie nie jest z tego świata, tak czuje się bliską tych zagadkowych sfer,

do których droga prowadzi przez świeżo wykopany grób". *De Profundis*, odśpiewane w całej czystości swego rzymskiego stylu, tak, jak je niegdyś musiano śpiewać za dobrych czasów kaplicy Sykstyńskiej, było wysłuchane w pobożnem skupieniu, z uczuciem jakiejś tajemniczej grozy. Cóż to za rozdzierający krzyk zbolałego serca! Ileż naiwnego przyznania się do ludzkiej słabości, a więc uznanie swej niemocy, wyczuwa się z tej pokornej prośby istoty śmiertelnej, istoty, która wzdrygając się przed swą nicością, błagalnie wyciąga ręce ku Bogu miłosierdzia! Ile prostoty, a zarazem ile prawdziwego uczucia religijnego i łez znajduje się w tym hymnie zwątpienia!... Alexis Dupont, któremu tu przypadła partja solowa, okazał się, jako nawskróś uczuciowy artysta, godnym tłumaczem wielkich scen ewangelicznych; to też triumf, jaki w dniu tym osiągnął, należał do najświetniejszych i do najbardziej zasłużonych w ciągu jego karjery. Wielka fuga wokalna, którą się zaczyna i kończy *Requiem*, była pełną majestatycznej wielkości. „Dusza Mozarta, zmarłego zaledwo w 38 roku życia, zdawała się krążyć ponad głowami tłumu i płakać nad młodą duszą, w której poznawała swoją siostrzycę, i opowiadać nam poemat o swoich długich cierpieniach!" — Zdaniem kronikarza z *Revue et Gazette de Théâtre*", dawno już arcydzieło twórcy „Jowisza" nie było słyszane w okolicznościach równie uroczystych. „To też nigdy może nie było lepiej odczute i wykonane". Podczas *Offertorium* wystąpili księża, a gdy potem, po skończonej mszy, zaczęto się krzątać około zdjęcia trumny, Lefebure-Vély tymczasem, fantazjując na różne Chopinowskie tematy, raz jeszcze wywołał niesłychane wzruszenie wśród zgromadzonych czcicieli mistrza.

Jednocześnie zaczęto cisnąć się ku wyjściom... Gdy wreszcie trumna znalazła się za szybami francuskiego karawanu, całkiem przykrytego wieńcami ze świeżych kwiatów, ruszono zprzed kościoła. Na czele orszaku postępowali: sędziwy książę Adam Czartoryski, jako reprezentant emigracji, i Meyerbeer, przedstawiciel sfer muzycznych. Przy karawanie, trzymając końce całunu, kroczyli najserdeczniejsi przyjaciele zmarłego: Franchomme, Ignacy Pleyel, Delacroix i Aleksander Czartoryski (mąż księżnej Marceliny). Za karawanem szli Jędrzejowicze i liczne grono przyjaciół, uczenic, oraz wszyscy wybitniejsi muzycy paryscy *(tout l'état — major de virtuoses de Paris)*, nie mówiąc już o Polakach, którzy, jak jeden mąż, stawili się na ten pogrzeb. Nie brakło też i wychodźców włoskich i węgierskich. Za tym tłumem pieszych, wśród których najwięcej się słyszało polskiej mowy, ciągnął się nieskończony sznur powozów i karet prywatnych i żałobnych, t. zw. *voitures de deuil*. Przeciągnąwszy przez wielkie bulwary, kondukt zwrócił się ku cmentarzowi *Père Lachaise*, wrażenie zaś, jakie czynił na tych, co w nim uczestniczyli, było niezmiernie głębokie. *C'était une royauté qui s'en va* wyraził się jeden z publicystów francuskich. Wkońcu zatrzymano się nad świeżo wykopanym grobem

w jednej z mniej dostępnych alei cmentarza, w sąsiedztwie nagrobków Cherubiniego, Belliniego, Boïeldieu, Paëra, Kreutzera i rodziny Erardów. Po modlitwach księży, po bolesnem *Requiescat in pace,* wysypano na spuszczoną już do dołu trumnę garść ziemi (tę samą, którą przed dwudziestu laty wyjeżdżającemu Chopinowi ofiarowali w srebrnej czarze żegnający się z nim przyjaciele), zaczem posypały się grudki mogilnego piasku i kwiaty. Choć dokoła cisnął się olbrzymi tłum ludzi, dziwnie żałobnie czerniejący na tle jesiennego krajobrazu, było tak cicho, jak w kościele. Bo tylko wiatr szeleścił pomiędzy drzewami, strącając z nich resztę pożółkłych liści...
Wśród podobnej ciszy, której nie zakłóciła żadna patetyczna mowa pogrzebowa, rozpoczęła się smutna czynność grabarzy..."



Wazon, ofiarowany Chopinowi przez królowę francuską.
(W muzeum książąt Czartoryskich w Krakowie).

IX.

Wieść o śmierci Chopina bolesnym się w kraju odbiła echem. Strata ta, przedewszystkiem odczuwana sercem narodu, objawiła się w artykułach i poematach przejętych głębokim żalem. Mało kto jednak zdawał sobie dostateczną sprawę z istotnej wielkości Chopina. Z pomiędzy muzyków oceniał ją Moniuszko — bezwzględny wielbiciel, który w parę lat po śmierci twórcy Polonezów, napisał w jednym z listów: „Że ktoś jest tyle głupi, ażeby się mną po stracie Szopena mógł pocieszać, to nie moja wina, i nigdy siebie nie stawiałem obok jakiejkolwiekbądź uprawnionej znakomitości europejskiej, cóż mówić o Szopenie, dla którego uwielbienia nie znam granic!!“ Ważkie słowa dla przeciętnej muzykalnej publiczności naszej, która do dziś dnia nie orjentuje się częstokroć w walorach artystycznych, jakie ci dwaj kompozytorowie w naszej sztuce muzycznej reprezentują. Zpośród piszących u nas w owej dobie o muzyce — nie licząc pokaźnej liczby mało powołanych amatorów — jeden był tylko człowiek, który swem piórem mógł godnie uczcić Chopina i istotnie to uczynił. Był nim Józef Sikorski, jedyny — w owej epoce — pisarz muzyczny i teoretyk wielkiej miary, obok którego zjawił się dopiero później — nie dorównując mu jednak wszechstronnością umysłu — Maurycy Karasowski. Już w grudniowym zeszycie *Bibljoteki Warszawskiej* z roku 1849 — a więc świeżo pod wrażeniem wiadomości nadeszłej z Paryża — napisał Sikorski: „*Wspomnienie Szopena*“. Nie był to bynajmniej ulotny feljeton, lecz przemyślana — choć oczywiście szkicowo ujęta rozprawa objętości przeszło trzech arkuszy druku. Wprost dziwnem się wydaje, jak mogli wszyscy nieomal, piszący dotychczas o Chopinie (nie wyłączając autora niniejszej książki), tak mało zwracać uwagi na to „Wspomnienie“ Sikorskiego*), które przez swój wysoki ton i swą wnikli-

*) Wyjątek z tego wspomnienia użył F. Hoesick jako motto do swego dzieła o Chopinie.

wość estetyczną było i jest do dziś dnia niepospolitym dokumentem odczucia ówczesnego polskiego muzyka na genjusz Chopina. Przyzwyczaiwszy się do zbyt nieraz kwiecistego i zawiłego stylu Sikorskiego, możemy dzisiaj odczytywać jego wspomnienie o Chopinie z zainteresowaniem i nieomal podziwem dla trafności sądów i przewidywań. Myśli rzucone przez Sikorskiego mogą nam również uprzytomnić ogólny nastrój polskiej publiczności wobec bolesnej straty. Oto uwagi ze wstępu do wspomnienia: „Snać Szopen przyszedł w szczęśliwym dla siebie i swej sztuki czasie, skoro go powszechnie uznano; snać zastał ją już dosyć ukształconą, aby za jej pomocą mógł cuda opowiadać ludziom, i snać za jego sprawą mocno się rozrosła, gdy niedoścignionym został, choć go tylu naśladuje. Że z naszego narodu łona wyniósł wszystko, czem świetniał; że połowę swego żywota z nami przepędził, połowę, w której wszystko wzrasta, co na przyszły składa się owoc; że w tym owocu płód własnej ziemi poznajemy: Jest nam chlubą i pobudką do łez tem obfitszych. Ale nie jest on naszym wyłącznie: bo genjusz jest całego świata własnością i jakkolwiek narodowy będzie, wszystkich narodów ludzie, jak w zwierciedle przejrzeć w nim się mogą; dlatego po Szopenie wszyscy dziś żałobę w sercach noszą...“ „Niewygasłej pamięci wielkiego ziomka składając tu kilka wyrazów, czujemy niezmierną trudność przedsięwzięcia. Trudność ta leży w miłości rodzinnej, w wielkości człowieka, i niepodobieństwie wytłumaczenia zwyczajnym językiem boskiej mowy, którą Szopen serca porywał.“

„Zanadto wielką dla nas Polaków jest świeża strata, którąśmy przez zgon jego ponieśli, i to, czem był, zbyt mocno nas jako ludzi dotyka, byśmy podwójnej miłości wpływom, dla narodowych rzeczy i sztuki, obronić się z łatwością mogli. Lękać się należy, żeby łzy, które po nim do ogólnej łez wylewamy krynicy, nie przyćmiły nam badawczego spojrzenia... Nie, zaiste! Raczej narazić się na zarzut zbytniego przywiązania się do wszystkiego, co do Szopena należy, boć to i nasze, niż pozbawiać się tak dzielnego, jak serce przewodnika... Szopen, jako wielki wypadek dla muzyki bieżącej i przyszłej, stanowiąc epokę w historji tej sztuki w Polsce i Europie, tem trudniejszy jest do ocenienia w czasie, który sam jeszcze do historji nie należy, bo go jeszcze nowa warstwa nie pokryła. Wielkość historyczna, tylko w rozległe dziejów ramy ujęta, przedstawić się może dokładnie. I z drugiej strony, podstawa do sądu o czasach bieżących gdzież się znajduje, gdy dziś na polu estetyki dawne mniemania uwiędły, a nowe niewiadomo czy dojrzeją? gdy pomysły nowe nawet chwieją sobą wzajemnie? A jakże bez tych dwóch podstaw: estetyki i historji, mówić o człowieku, który pierwszą rozszerza, a drugą dalej prowadzi?... zmuszeni co do historji oprzeć się na tem, co już wiemy, i tylko rozumowaniem a przeczuciem sięgać w przyszłość, rozświecaną

niekiedy błyskawicami, jakie sunąca się w nią teraźniejszość na zwiady wysyła“...

Rozdziały, poświęcone życiorysowi Chopina, posiadają tę atmosferę bliskości epoki, jaką oczywiście trudniej wyczuć z pisanych później biografij. Zwłaszcza tło Warszawy z czasów młodości Chopina, które sam Sikorski młodszy zaledwie o pięć lat od „Frycka“ mógł jeszcze dobrze pamiętać, daje nam wrażenie doskonale zachowanej współczesnej ryciny. Jakże znakomicie ujętym został stosunek Elsnera jako pedagoga, do Chopina jako ucznia. W słowach: „Być uczniem Elsnera, było to mieć pewność, że się nic nie opuści, co istotę nauki stanowi; być nauczycielem Szopena, jest to posiąść prawo do pamięci historji, równe niemal innym, które imię Elsnera na jej kartach zapisały“. Albo jak miłem a tem milszem, że przez autentycznego świadka t. j. samego Sikorskiego opowiedzianem, jest wspomnienie zdarzenia, które on sam jako „legendę o genjalnym ziomku przechować pragnął“ [77]).

Należałoby istotnie stronica po stronicy notować spostrzeżenia i uwagi Sikorskiego, aby dać wyobrażenie o ich trafności; nie mogąc tego uczynić, dla uzupełnienia choćby obrazu przytoczyć należy ustęp, charakteryzujący niezwykły zmysł syntetyczny autora „Wspomnienia“: ... „myli się, kto mniema, że genjusze, jak Beethoven i Szopen, wszelkie przepisy skruszyli; nie przepisy to były, ale przywidzenia, do innych potrzeb swe tyrańskie rozciągające. Oni tylko z wyczerpanej już roli, sztukę usychającą, na nowe, dziewicze wprowadzili łany, które odkryli jak Kolumb Amerykę, parci przekonaniem o ich bytności, i wedle kompasu uczuć lepiej pojętych. Kto wie? może i te nowe łany zczasem zjałowieją, wycieńczy je głód ludzkości i chciwość bogatych plonów; wtenczas za przewodem późniejszych genjuszów, znów ludzkość nowe, nietknięte wynajdzie obszary: bo natura więcej ma, niż rozdała. Ale nim do jej hojności uciec się będzie potrzeba, jeszcze długie urodzaju lata obfitym zbiorem, błogosławieństwo dla Szopena powtarzać będą“.

Zdanie podobne, przewidujące tak dalekie horyzonty estetycznej ewolucji, wypowiedziane lat temu zgórą siedmdziesiąt, zasługuje na uwagę złączoną z podziwem dla jej autora. W dalszym ciągu swego artykułu, potrąca autor również kwestje nowatorstwa techniki i kolorystyki fortepianowej u Chopina, mówiąc naprzykład w sposób wysoce interesujący i do dziś dnia aktualny o roli powierzonej przez Chopina pedałowi: „Co się tyczy ogólnego środka, jakim Szopen ducha swych kompozycyj urzeczywistniał, jaki do wszystkich stosował, mniemamy, że się nie mylimy, spostrzegając go w użyciu pedału, podnoszącego tłumiki. Szopen pierwszy udarował go zastosowaniem tak bogatem, że go przez całe kompozycje do nieustannego działania wzywa, a w niektórych ustępach co nuta prawie zmieniać go każe, wedle zmian harmonji. To oswobodzenie, że

tak powiemy, pedału, dowodzi, że odgadł naturę instrumentu... i korzysta z niej dla oddania swych pomysłów. ..... „Rola, jaką odgrywa (pedał) w dziełach Szopena, tak jest ważną: pomoc, jaką pokrywa niedostateczność instrumentu, tak znakomita, że po odrzuceniu jego współdziałania, duch muzyki staje się podobny do blado narysowanego obrazu“... Słowa Sikorskiego czynią nam należycie dosadnem wyobrażenie, czem dla ówczesnej techniki fortepianowej stał się pedał w tem znaczeniu, jakiem go chciał mieć Chopin.

Ostatni rozdział wspomnienia poświęcił Sikorski zestawieniu Chopina... z Malczewskim, dopatrując się ideowego pokrewieństwa obydwu tych poetów. „Mniemamy“ — pisze — „że gdyby Szopen poezję swoją w wyrazach zamieścił, a Malczewski muzyką się tłumaczył, podobieństwo zostałoby toż samo, i tylko możeby stosunek rozwinięcia obydwu się zmienił“. W chwili, kiedy pisał te słowa Sikorski — twórczość Słowackiego zbyt była jeszcze obcą jego pokoleniu, aby mogła przyjść na myśl — jako bliższe jeszcze może niż z Malczewskim porównanie. Pełną smutku ewokacją kończy Sikorski swój artykuł: „O! bodajby głos jego zawsze napełniał nasze dusze wzniosłością, równą boleści, jaką po jego stracie serce nasze przepełnia!“

Tenże sam numer *Bibljoteki Warszawskiej* zamieścił obok pięknej litografji Podczaszyńskiego, zrobionej według rysunku T. Kwiatkowskiego, wiersz Seweryna Kaplińskiego — prosty lecz miły szczerością swego uczucia:

NA ŚMIERĆ SZOPENA

przez Seweryna Kaplińskiego.

Umarł Szopen! z nim razem wstąpił do mogiły
Władca tonów, co wstrząsał sercami naszemi;
Ludzie wieszcza, niebiosa kapłana straciły,
Co o lepszej krainie rozpowiadał ziemi!

Szopenie! tyś nieznaną śmiertelnym potęgą,
Podsłuchał śpiewy niebios, archaniołów chóry;
Tyś się zbratał z serc naszych tajemniczą księgą,
Tyś z niej wyczytał skryte tajniki natury.

Żegnamy was melodje, któremi tak błogo
Pieścił serca; napróżno serce dzisiaj słucha:
Mogą nas inni zdziwić — zachwycać nie mogą,
Boś ty jeden przemawiał do naszego ducha.

Jego natchnienie, jakby magicznemi słowy
Rzuca w krainę wspomnień: młodości, tęsknoty!
I czujesz uścisk matki, ojczyste pieszczoty,
I uśmiech przyjaciela, i z lubą rozmowy.
To znowu, jakby wiarę obudzi z kolei,
Wiarę naszą dziecięcą, tak prostą, tak jasną;
Zmilknie rozum, zwątpienia płomienie przygasną,
Czujemy pełność szczęścia w pełności nadziei.
I gdyby taką wiarę chować można długo,
Wiara byłaby zmysłem, jak dziś jest zasługą!

Z Kopernikiem cię łączy kolebka i sława;
On, siłą swojej myśli prawa słońcom pisał:
Tyś duszą dla dusz bratnich słodkie kreślił prawa,
Któremiś wzruszał, rozrzewniał, kołysał.
On czuje gwiazd harmonję, lecz cyframi zięb:
Ty, harmonję niebieską wlewasz do serc głębi.
Twój genjusz, jego bratem: on wziął wiedzę w podział,
By nieskończoną prawdę, stawić nam przed oczy:
Tyś piękność nieskończoną w boskie formy odział.
Od obydwóch genjuszów, bije blask uroczy:
Ty sercom, on rozumom, jak słońce przyświeca.

Bez chwały poprzednika, bez sławy dziedzica,
Hołd wam wielcy mężowie — jednej matki syny!
Nieśmiertelność was obu, na swe skrzydła wzięła;
Dla obu ludzkość cała przynosi wawrzyny,
Podziwia święty ogień, wielbi wasze dzieła.

*

Z drugim wierszowanym hołdem pośmiertnym, prawie że zupełnie dzisiaj zapomnianym, wystąpił w styczniowym zeszycie *Bibljoteki Warszawskiej* z 1850 r. Włodzimierz Wolski, autor libretta „Halki" Moniuszki, która wówczas jeszcze Warszawie znaną nie była. Poemat Wolskiego — pod względem formy niejednokrotnie pozostawiający do życzenia — jest niemniej bardzo charakterystycznym dokumentem epoki; dla nas czyni go specjalnie interesującym rodzaj ujęcia charakterystyki utworów Chopina, które to ujęcie, nie mogąc się oczywiście równać ani zrozumieniem Chopina, ani siłą fantazji i natchnienia, przecież ideologicznie zbliżonem jest do słynnego arcydzieła najnowszej literatury Chopinowskiej: *Mowy I. J. Paderewskiego, wygłoszonej we Lwowie w r. 1910.*

FRYDERYK SZOPEN

Fantazja Włodzimierza Wolskiego.

A kiedy się rozśmieję, to jak na pokulę,
A kiedy będę śpiewał, to na smutną nutę.
Malczewski.

I. Czy słyszycie z pod dłoni kobiety namiętnej,
Pieśni jego rozkoszne i dziwne uroki?
Czy widzicie w jej oczach ten ogień głęboki,
Jakby obłęd palący, a jak wiara smętny?

Czujecie, jak w tej nagłej i mistrzowskiej nucie,
Nietylko tonów przemoc duszę jej podbiła,
Lecz inne, nowe jakieś powstaje uczucie,
Jak krzywda bolejące, głuche, jak mogiła?

II. A tony się plączą; jak siecią pajęczą
Dokoła nas wiążą wrażenia nitkami:
I śmieją się, płaczą, i tęsknią i dźwięczą,
Drżą w uchu, lśnią w oczach, i nikną nad nami.

Lecz w sercu zostają. Uśmiechem proroctwa
Daleką gdzieś palmę wskazują w pustyni;
A potem, jak w oczach namiętnej mistrzyni,
Drżą żalem tęsknoty, wrą bólem sieroctwa.

III. Ból! sieroctwo! — To nie krzyki,
To wnikliwszej dźwięki mowy!
To jak oddźwięk tej muzyki,
Cichy, martwy, pogrzebowy.

Ból! sieroctwo! — To nie krzyki,
To jest prawdy dźwięk niemylny!
Tak, jak oddźwięk tej muzyki,
Dziwny, smutny – ale silny.

IV. Lecz cóż śpiewać wyrazami,
Gdy muzyka na pamięci,
Tak wonnemi myśl wieńcami
Opasuje — i tak smęci!...

Od mazurków wieńca zacznę,
Co to wrzkomo bałamutne,
Świetne, lekkie i dziwaczne,
A tak smutne, a tak smutne...

„Jak to dziewcze, co to brata
Wciąż z wojenki się spodziewa,
I ze łzami warkocz splata,
I ze łzami piosnki śpiewa.

W taniec proszą rówiennice,
Choć do tańca jest ochota,
Dziewczę smutno skłania lice,
Bo gdzież tańczyć ma sierota?

Na bułanym wtem ktoś jedzie...
Dziewczę biegnie, klaszcze w ręce,
Obcy człowiek konia wiedzie,
A brat zginął na wojence“ *).

Smutne, smutne to mazurki!
Jak ta matka, co dla córki,
Na wesele przystrajała
Białą suknię. — Lecz martwica
Wnet poczuła — i zatruła
Tchem śmiertelnym córki lica.
Matka białą suknię szyła,
To też w białą przystroiła
Córki zwłoki — pochowała:
Śpij, śpij cicho — liljo biała!

V. Teraz brzmi ów tańca dźwięk,
Co i w czapkach go tańczono;
Co na zwrocie w szablę szczęk,
Pas podjęto, wąs kręcono!

„Już się snują pary tłumne,
Wygolone głowy dumne.
Wąs sumiasty, lub ze szwedzka,
Ale mina tak szlachecka,
Że kto nawet i z kielicha
Jej nie pozna — to zje licha!
A tu przy nich tanecznice
Tak urodne,
Tak rzewnością tchnące lice,
Choć w robronach, tak swobodne!“

*) Z pieśni gminnej.

Polonezów jednak tony,
Czasem tworzy dziwaczniejsze;
Mazur smutny, rozżalony,
Te bolesne posępniejsze.
Jakby dworek modrzewiowy,
Niski, stary, pochylony;
A na ganku od ogrodu
Siedzi starzec pogarbiony,
Z szramą podłuż łysej głowy,
Patrzy w krwawy blask zachodu.

A tam — tam, ku zachodowi,
Wiejski kościół, słomą kryty,
Dalej cmentarz i krzyż wbity
Tu i ówdzie. A starcowi
Czoło marszczy się powoli,
Gdy zachodu barwy chyże
Zrumieniły czarne krzyże:
Jakby mówił: „Jam sierota!
Krzywda losu człeka boli.
W te-m cmentarza — proste wrota,
Zawiózł syna mego zwłoki.
Drugi gdzieś tam w świat szeroki
Pierzchł i zniknął; zginął trzeci.
Starzec! krzywdę mam bez dzieci“.

Jeszcze jakby z ust sędziwych,
Wyszło kilka skarg za żywych,
Ale w niebo spojrzał stary
I zapłakał — pełen wiary.
Wtem chłopczyna z jasnym włosem,
I z oczyma niebieskiemi
Wbiegł, i zaczął srebrnym głosem
Nucić piosnkę. — Starzec z ziemi
Znowu podniósł wzrok ku niebu;
I tak słuchał piosnki wnuka,
Jak rozrywki to się szuka,
Kiedy wróci się z pogrzebu.

VI. Teraz taniec ten niemiecki,
Niby wesół — a tak mglisty,
Tak powolny — a ognisty,
Tak przelotny i zdradziecki.

W jakieś barwy kształtne, świetne,
Nowe rzadkie i szlachetne,
Dziwne pieśni te ustroił!

Jakby dumał, jakby roił,
O mazurkach, krakowiakach,
Kołomyjkach, kujawiakach,
Wśród Webera tęsknych czarów,
Jakby dumkę ktoś zanucił
Śród Czarnego Lasu jarów,
A niedawno Dniepr porzucił.

VII. A słyszycie Marsz żałobny? —
Dzwony dźwięczą śpiew przedgrobny,
I karawan zwolna sunie,
Ten, co go to dają biedzie.

Na nim trumna, a na trumnie
Pałasz z czapką w krzyż złożone,
A za trumną nikt nie idzie. —
Niebo szare, zachmurzone.

Ani trąba nie uderza
Wojennego marszu dźwięki,
Ani matki, braci jęki,
Nie zatęsknią na mogile
Sieroty — żołnierza.

Przecie nagle — ktoś na chwilę
Wyjrzał z okien pałacowych:
Jakaś twarz kobiety blada,
Oczu szarych, włosów płowych,
I łza po łzie jej opada.

Czy sieroctwa współcierpienie?
Znała-ż tego, co chowają?
Dawnych marzeń, łez wspomnienie?
Dość że płacze... Dzwony grają.

VIII. Lecz ziemi już dosyć!
Teraz trzeba lot wznosić!
I na Tatrów trza szczytach
Słuchać dźwięków potoku,
Gdy po siwych granitach
Pędzi fale — o mroku.

Trzeba słuchać, jak w borze
Jodły szepczą tak zcicha;
Trzeba słuchać, jak morze
Rozburzone oddycha.

Harmonję letniej nocy,
Melodję dziwną mroku,
Tęskną groźbę północy
I poza-świat uroku

Trzeba słuchem muzyka
Pojąć, ująć i stworzyć;
Trzeba drzwi te otworzyć,
Które genjusz odmyka.

Tęczowych marzeń trzeba,
Odblaski pojąć lśniące,
Kiedy płyną do nieba,
Fantazjami tęskniące.

Albo dusza, gdy chmurna,
Pół boleje, pół śpiewa,
I w ustępy nokturna,
Żalów boleść wylewa.

Trzeba pojąć śpiewaka,
Gdy dla siebie śpiewa,
I lotem króla-ptaka,
Nad te góry i drzewa,
Nad ludzi skrzydła wzbił.
A świat pierzcha daleko,
Jak mgła ranna nad rzeką,
Jak pył!

I czasem się zatrzyma,
Gdzieś nad wioską płonącą.
Dym kłębami się wzdyma.
Matki z twarzą cierpiącą
Do piersi tulą dzieci.
Płomień bucha czerwony,
On w niebieskie swe strony
Leci.

Trzeba wpoić się w żale,
W młodej duszy rozczary

I zrozumieć, że w chwale
Najpiękniejsza korona
Ta, co łzami zroszona
Ofiary.

IX. Bo nie wszystkim jest dane,
Umieć siebie wynucić,
I marzenia rozwiane
Wstęgą chwały obrzucić.

I nie wszystkim też dane,
Pojąć chwały tej blaski,
I najdroższe klejnoty,
Z tej kosztownej przepaski,
Spoić w jeden strój złoty.

X. Bo genjusz choć z wszystkiemi,
Sam przez życie przechodzi;
Tylu wiedzie na ziemi,
Ale sam chodzi.

Sam tylko jeden śród ludzi wielu,
Których tak różna robota,
Łączy ją, wznosi do swego celu —
Sam tylko jeden — sierota.

XI. Ból, sieroctwo i wiary promieniące koło
Przędzę pieśni, w żałobnych kwiatów wieńczę zwoje...
Tworząc postać z tych pieśni, ubrałbym jej czoło
W gwiazdy wiary, a w oczy wlałbym smutku zdroje.

Jednakże, by w nich świecił ten blask przenikliwy,
Ta moc cierpień, uniesień, co uświęca wzrok;
Usta ubrałbym w uśmiech tęskny i cierpliwy,
Dniem za nią, przed nią świecił — a wkoło niej mrok.

XII. Bo to mroku był śpiewak, tak cichy i łzawy,
Jak od listka akacji drżący cień na ścianie;
A czasem tak posępny — lecz mało jaskrawy,
Jak zachodu nad rzeką powolne konanie.

On swemi marzeniami, on swemi pieśniami
Wszak o szarej godzinie najmilej nas pieści;
On tęsknoty dźwiękami, i tęsknoty łzami,
Wyśpiewał chwilę żalu, siły i boleści.

O! to mroku był śpiewak! Dzień za nim daleki,
Przypominał mu słońca swojego odbłyski;
I łudził go, i nęcił, że świtania bliski,
Lecz mrok wieszcza swojego omroczył na wieki.

XIII. I losy skrzywdziły słowiańską ziemicę,
Że smutku śpiewaka tak nagle zabrały;
I dzieciom jej licznym zsępiło się lice,
Że o jednego znów osierociały!

Ale ty blady, uroczy cieniu!
Już wynuciłeś, co nucić miałeś;
Ty na melodji srebrnym promieniu
Leć, leć w te strony, którym śpiewałeś.

Pieśni twych tęskne, świetne przędziwo,
Już się wieczystym snuć będzie ciągiem.
Ty w sercach naszych, co biją żywo,
Choć bez posągu — będziesz posągiem.

Leć, leć śpiewaku! To dzień twój świta!
Leć bracie do braci swojej!
Tam stary Bojan ciebie powita
I gęśl rodzinną nastroi.

Wzleć, wzleć wysoko z nad ziemi szlaku,
Tam Mozart ujrzeć cię żąda,
Tam Weber tęskni, tam cię, śpiewaku!
Wielki Beethoven wygląda.

Leć, leć śpiewaku! To dzień twój świta!
Leć bracie do braci swojej!
Tam cię z nich każdy pieśnią powita,
I czoło blaskiem ustroi.

XIV. Był ongi zwyczaj, że gdy chowali
Zasłużonego rycerza w boju:
Pili na stypie — pieśni śpiewali,
By wędrowała dusza w spokoju.

Ty, śpiewak, w obcym usnąłeś kraju,
Obcy ci piasek w oczy się sypie:
Ja, według przodków naszych zwyczaju, —
Choć pieśń żałoby nucę na stypie.



Maska pośmiertna Chopina. (Ze zbiorów ks. Czartoryskich w Krakowie).

X.

Pisze Liszt w swojej książce o Chopinie, że udziałem artysty jest *le don de changer un passé incorrect, incomplet, fautif, brisé, en un avenir de glorification sans fin — pouvant durer tant que l'humanité dure.*

Mimo zdobytego za życia uznania — pełne duchowych i fizycznych cierpień życie Chopina dopiero po śmierci stało się epoką *de glorification sans fin*... Dzieła, które zostawił po sobie, będą „trwały tak długo, jak ludzkość", dzięki indywidualnej piękności i poezji w nich zawartej, stawiającej je ponad epoki i style; będą trwały żywe, jak wszyskie dzieła twórcze, przez genjuszów poczęte. Zanim ogólnym rzutem oka obejmiemy całokształt twórczości Chopina, uprzytomnijmy sobie raz jeszcze jego postać, którą tak za życia, jak i po śmierci rysowało, malowało i rzeźbiło tylu artystów.

Wzrostu średniego, wątłej, ale nadzwyczaj sprężystej budowy ciała, miał delikatne, choć wcale nie o długich palcach, ręce, bardzo małe nogi; cerę bladą, przejrzystą; długie, jedwabiste, jasnokasztanowate włosy; oczy piwne, z więcej inteligentnym niż marzycielskim wyrazem, nos orli, miły ukryty uśmiech w ustach; przy ruchach dosyć ożywionych maniery wykwintne, które sprawiały, że *involontairement on le traitait en prince*... jak pisze Liszt.

W szczegółach tualety do najwyższego stopnia staranny i wymagający, niemal pedantyczny, ubierał się u najpierwszych krawców, przyczem komisami, tyczącemi garderoby, obarczał swych przyjaciół, skoro na jesieni ze wsi do Paryża miał wracać, aby za przyjazdem zastać wszystko gotowe.

Ze swego talentu aktorskiego, zwłaszcza w naśladowaniu czy karykaturowaniu różnych typów, był słynnym; istnieje na ten temat dużo opowiadań współczesnych — Balzak zaś w *Un homme d'affaire* pisze: *il est doué du même talent que Chopin le pianiste possède à un si haut degré pour contrefaire les gens, il représenta le personnage à l'instant avec une effrayante vérité.*

Było w Chopinie wogóle dwóch ludzi; dla świata: pełen uprzejmości, humoru i elegancji artysta, potrzebujący komfortu i wrażliwego, sympatycznego otoczenia; dla siebie: dusza głucha na wszystkie owe światowe echa, uczucie, nie zdradzające nigdy najgłębszych swych tajni, objawiające się tylko muzyką... Z Chopina eleganckiego, wytwornego *viveura* — światowca pozostały tylko wspomnienia; Chopin-dusza, Chopin-uczucie żyje między nami w swej sztuce; dzięki temu, co słusznie zauważył Enault, że „w muzykę swoją kładł to, czego nie chciał mówić słowami", posiadamy go trwale i na zawsze.

Ewolucja twórczości Chopina przedstawia się zupełnie jasno. Faza zdobywania środków przeszła u niego nadzwyczaj szybko. Wpływy widoczne Fielda, Hummla przemijają już w kompozycjach, za przybyciem do Paryża pisanych; pewne przeładowanie fiorituramі, pochodzące z zamiłowania do ówczesnej włoskiej operowej muzyki, zczasem ustępuje zupełnie, śpiewność jednak i potoczystość włoskiej kantyleny (w najszlachetniejszem znaczeniu) zostaje zawsze, a przytem rozwija się pod wpływem ciągłego obcowania z muzyką Bacha zmysł subtelności kontrapunktycznych i śmiałości harmonji, które w latach między 1840—1845 rokiem doprowadzają jego twórczość do zenitu.

Najpierwsze swe młodociane kompozycje rozpoczął Chopin nietylko od utworów o prostej formie tanecznej, lecz również od rozpowszechnionej wówczas bardzo formy Ronda. Rondo staje się ulubioną jego kompozycją (Rondo c-mol 1825, Rondo à la Mazur 1828), a zczasem staje się prototypem, z którego genjalna intuicja stwarza szereg nieznanych przedtem, a urozmaiceniem i odmianą Ronda będących form: Ballady i Scherza. Równocześnie jednak powstają i dzieła o większej i szerzej rozwiniętej formie: Sonata fortepianowa c-mol (skomponowana 1828, wydana w 1851 r.) oraz Koncerty e-mol i f-mol. Są to wszystko, jak również słynne, przez Schumanna entuzjastycznie powitane Warjacje na temat z Don Juana Mozarta op. 2, kompozycje z okresu szkolnej nauki, w których młody genjalny uczeń próbował sił swoich w dopiero co wyuczonych formach.

Forma ta, z początku najprostsza, w utworach tego rodzaju, jak Mazurki i Polonezy, nie wiele się różni od czysto tanecznej i nawet za taką jest uważana; mazurka op. 18 Nr. I. gra orkiestra w teatrze „Rozmaitości", również grają go u Zamoyskich na balu przez cały wieczór: „niezmiernie kontenci z niego byli do tańca" pisze Izabella Barcińska do brata. „Cóż ty na to, że Cię tak profanują, bo to właściwie więcej do słuchania jest mazurka. Ludwika grała go do tańca u Lebrunów. Mój drogi, powiedz i napisz, czyś Ty go w duchu do tańca napisał? Może my Ciebie źle zrozumiały?"

Z czasem znikają wątpliwości, mazurki Chopina zatracają swój czysto taneczny charakter i stają się formą poetyczną, w którą przyobleka najczęściej swoją tęsknotę za rodzinną ziemią, swoje smutki i melancholje — której powierza ostatnie omal swoje westchnienia.

Podobny typ rozwoju przedstawiają i Polonezy, o czem już na innem miejscu była mowa.

Formę walca, którą do literatury fortepianowej wprowadzili Schubert i Weber, polubił Chopin jeszcze w młodzieńczych latach; w posiadaniu rodziny Elsnera znajdowały się dwa walce Es-dur i As-dur, należące do bardzo wczesnych, chłopięcych jego utworów (wydane w r. 1904 przez Breitskopfa i Härtla w Lipsku, oraz Hösicka w Warszawie). Niecks podkreślił trafnie, że „uważając nazwę Scherza nie jako formę muzyczną, lecz pewien stan umysłu, moglibyśmy właściwie walce Chopina nazwać jego Scherzami".

I rzeczywiście mistrz nasz, nadając charakterowi walca wytworność i salonowość nieznaną przedtem (Schumann twierdził, że takie walce jedynie hrabianki powinny tańczyć), pogodne, wesołe, czasami wprost żartobliwe wyrażał w nich nastroje. Uczucia, które najgłębiej, najsilniej obejmowały jego duszę: tęsknota za ojczyzną i rozpacz po jej utracie — uczucia te nie pobudzały natchnienia Chopina w kierunku walcowych rytmów...

Zjawiskiem charakterystycznem jest, że nie wszystkie z najbardziej znanych i lubianych walców ukazały się za jego życia. Czy nie przykładał do tych kompozycyj większej wagi — czy też myślał jeszcze nad ich przerobieniem? — niewiadomo.

Typ kompozycji: Ballady fortepianowej był przed Chopinem zupełnie nieznany. Nie trzeba jednak twierdzić (jak to się często słyszy), aby Chopin stworzył tu jakąś nową muzyczną formę; wyłącznym jego pomysłem było przedewszystkiem szczęśliwe zastosowanie tytułu wziętego z poezji romantycznej (bezwątpienia od Mickiewicza), do rozszerzonej i fantastycznie urozmaiconej, czasami nawet na sonatową zakrawającej formy ronda, w której, jak to już wiemy, Chopin był mistrzem i bardzo chętnie się nią posługiwał. W myśl charakteru balladowego, opowieściowego, stosuje

Chopin w swych utworach bardzo szczęśliwie takt $^6/_4$ lub $^6/_8$, który muzycznie ten właśnie nastrój doskonale wyraża. Prócz tego mamy powody domyślania się, że Chopin muzykę swych Ballad łączył z jakiemiś programowemi podkładami; świadczy o tem choćby wiadomość, czerpana z ust autora przez Schumanna, „że pomysły do swych Ballad czerpał z Mickiewicza".

Z formy Scherza, którą szeroko rozwinął po raz pierwszy w symfonjach swoich Beethoven, zachował Chopin jedynie... takt na $^3/_4$ oraz ruch żywy, nieco kapryśny, fantastyczny; ale napróżnobyśmy tu szukali tej typowej w utartem pojęciu fantastyczności scherza-scherzanda, której tak świetnym przykładem jest scherzo ze „Snu nocy letniej" Mendelsohna. „Jak ma wyglądać powaga, skoro żart w tak ciemne szaty odziany" napisał Schumann z powodu pierwszego Scherza H-mol, charakteryzując doskonale to przeciwieństwo, jakie we wszystkich czterech pod tą nazwą wydanych utworach Chopina, zachodzi między tytułem a treścią wewnętrzną. Chopin w swoich Scherzach snuje dziwne, straszne czasami fantazje. To też, jeżelibyśmy mogli gdzie doszukać się wpływu Beethovena na Chopina, to jedynie w przejęciu się sposobem, w jaki traktuje Beethoven Scherzo swej V-tej Symfonji; nadanie tej części dramatycznego, niesamowitego charakteru mogło pobudzić w Chopinie ideę poważnego Scherza.

Typ budowy klasycznego Scherza, powstałego jak wiadomo na miejsce Menueta, charakterystyczny przez wyodrębnioną zupełnie część środkową, zwaną Trio, w Scherzach Chopina z trudnością odszukać się daje; znajdujemy wprawdzie we wszystkich jego czterech utworach część środkową, różniącą się celowo charakterem od pierwszej i ostatniej; sposób jednak, w jaki Chopin wprowadza owe nowe motywy, jak je kojarzy i obrabia (traktując je raczej jak Sonatę lub Rondo), sprawia, że utwory te posiadają zupełnie odrębną fizjognomję i świadczą raz jeszcze, że Chopin posiadał nietylko w wysokim stopniu zmysł większej formy (czemu przez długi czas starano się zaprzeczyć), ale i umiejętność w jej rozszerzaniu i rozwijaniu.

Utwory fortepianowe pod nazwą Impromptu wprowadził do literatury muzycznej F. Schubert, niewątpliwie więc Chopin, który zresztą muzą Schuberta specjalnie się nie zajmował, ale prawdopodobnie znał dobrze jego kompozycje, od niemieckiego pieśniarza zaczerpnął pomysł do swych czterech pod tym tytułem skomponowanych utworów. Pomysł ten — podobnie jak w innych analogicznych wypadkach — ograniczał się jednak głównie do tytułu; formę bowiem, a nawet charakter Impromptu Schuberta zrobił Chopin po swojemu. Odstąpił od prostej pieśniowej formy pierwowzoru i zamienił ją na formę nowego poniekąd typu, wprowadzając dwa kontrastujące ze sobą motywy. Jak słusznie zwraca uwagę

Leichtentritt, Impromptu Chopina jest odwróconą formą jego Nokturnu; w Nokturnach po pierwszym motywie wolnym, następuje zwykle w części środkowej szybszy, w Impromptu przeciwnie. Leichtentritt robi też z powodu tego interesujące zestawienie z formą włoskiej i francuskiej Uwertury XVIII-go w., które podobne wykazywały różnice.

Swoim kompozycjom pod nazwą Impromptu dał też Chopin tak specjalny charakter muzyczny, że Schumann, pisząc o pierwszej z nich (Impromptu As-dur), nie znajduje innych słów określenia jak te, iż „jest to właściwe Impromptu — ani więcej ani mniej“ („so ein eigentliches Impromptu, nichts mehr und nichts weniger...“). W tymże utworze rozwiązuje Chopin, podobnie jak w Etiudzie F-mol (op. 25) w przedziwny sposób problem ścisłej dwugłosowości, której rezultatem jest podziwienia godna pełnia dźwięku.

Formą, którą Chopin przejął od słynnego w pierwszej ćwierci XIX-go wieku pianisty i kompozytora Johna Fielda — były Nokturny. Było to zupełnie naturalne i była już o tem mowa, że dla młodego romantyka już w zaraniu jego twórczości musiała interesująca nazwa Nokturnu otwierać światy fantastycznych wizyj i natchnień; Field, w sposób zresztą dosyć prymitywny umiał utrafić pewną księżycowość nastroju, miejscami zbyt ckliwą i sentymentalną, na ogół dość płytką. Chopinowi wystarczało to jedno popchnięcie jego wyobraźni w rzeczonym kierunku, aby już dalej jego własna fantazja obrazy tworzyć poczęła; forma nie stanowiła w tym wypadku dla kilkunastoletniego nawet kompozytora żadnych trudności, Nokturny bowiem Fielda odpowiadały budową swoją dokładnie temu, czego Chopin u Elsnera, jako formy pieśni, się nauczył. Najbardziej oddziałała na naszego mistrza nazwa, dająca pole do śpiewania tym cudnym, tęsknym melodjom, które grały w jego duszy, które wypływały z pod jego palców w jasne, księżycowe noce...

Wszystkie też prawie o wolnem tempie kompozycje Chopina, czy to ustępy z koncertów, czy Etiudy, czy Preludja mają ten „nokturnowy“ charakter. Pierwszy Nokturn, jaki Chopin w 19-tym (mniej więcej) roku swego życia napisał, był dedykowany siostrze Ludwice „dla wprawy, nim się zabierze do mego drugiego koncertu“. Chodziło widocznie o przygotowanie do nokturnowych kantylen Larghetta z koncertu F-mol. Pierwszy ten Nokturn (wydany dopiero w r. 1899) oraz Trzy Nokturny op. 9, pisane przed wyjazdem do Paryża, wzorowane są bezpośrednio na utworach Fielda; znać to we wszystkich rysach: w rodzaju melodji, w figurach akompanjamentu, w formie, w fortepianowych ozdobnikach; mimo to indywidualne rysy Chopina stawiają te utwory wyżej, niż ich pierwowzory dzięki przedziwnej szlachetności pomysłów, oryginalności przejść harmonicznych, a przedewszystkiem poezji, która mdły nieco i akademicki sentymentalizm Fielda zamienia w żywem uczuciem drgający obraz.

Tylko dla tak konserwatywnego umysłu jak Rellstaba mogły Nokturny Chopina stać poniżej Fielda. Wszak znanem jest to wyrażenie się słynnego redaktora czasopisma „Iris“ w odniesieniu się do Nokturnów naszego mistrza: „Tam, gdzie Field wzdycha, Chopin... stęka“.

Specjalny typ formy nadał Chopin temu klejnocikowi swego natchnienia, któremu na imię: „Berceuse“. Spokój duszy, cisza, błogość stanowią tu podstawę nastroju, a muzyczna budowa polega na powtarzaniu jednego i tego samego tematu, a raczej uroczego czterotaktowego tematiku, który wyzyskany jest w najprzedziwniejszy sposób aż siedmnaście razy. Rozmaitości śpiewanego motywu, otulanego kolejno to w girlandy leciuchnych pasażów, to w gamy chromatyczne, to w przeróżne czarujące figurki fortepianowe, przeciwstawioną jest kołysząca się z nieubłaganą jednostajnością figura akompanjamentu, powtórzona w tej samej formie i tonacji aż 57 razy z rzędu. Bas ten stanowi podstawę jednolitości nastroju i charakteru Berceusy, utrzymując niejako w karbach te setki drobnych nutek, rozpryskujących się podobnie jak z cichym szmerem spadające kaskady wód, mieniących się opalem i szmaragdem.

Analogiczna w charakterze, ale pod względem formy w szerszym utrzymana stylu jest Barcarolla op. 60.

Obok Preludjów, o których już była mowa, specjalne miejsce w twórczości Chopina zajmują Etiudy; pisane częścią (op. 10) jeszcze za warszawskich czasów, częścią (op. 25) w pierwszych latach paryskiego pobytu, były w stosunku do współczesnych kompozycyj tego rodzaju, jak Etiudy Moschelesa, Cramera, Henselta — a i są do dziś dnia — czemś zupełnie nowem i odrębnem. Łączą bowiem w sobie nietylko przedziwną poezję muzycznej treści z pomysłami praktycznej fortepianowej techniki, ale zawierają równocześnie cały świat efektów kolorystycznych, czysto fortepianowych — za czasów Chopina nieznanych zupełnie.

Etiudy, wśród których znajdują się kompozycje o tak potężnej mocy natchnienia (Etiuda C-mol Nr. 13 op. 10, komponowana w Stuttgardzie, lub E-dur Nr. 3 op. 10 jedna z najpiękniejszych melodyj, jakie Chopin stworzył) — że nazwa Etiudy nie harmonizuje z ich przeznaczeniem i jest raczej zupełnie przypadkową — Etiudy te stały się niejako punktem wyjścia dla nowoczesnej fortepianowej kolorystyki. Studjując te przedziwne efekty — te nowe światy dźwiękowych kombinacyj, dochodzi się do przekonania, że w zakresie barwności fortepianowego dźwięku, Chopin zdziałał nieomal tyle, ile dla rozwoju kolorytu orkiestrowego Berlioz i Wagner razem.

Pisząc o kompozycjach Chopina, nie można pominąć jego pieśni, tem bardziej, że są one stale niedoceniane przez naszych śpiewaków i nasze śpiewaczki — a znaczenie ich tak dla współczesnej jak dla dzisiejszej epoki naszej twórczości jest większe, niżby się wydawać mogło.

Pierwsze piosenki Chopina, pisane przed wyjazdem z Warszawy, a więc przed 20-tym rokiem życia, są naiwne i proste, czasem zbyt naiwne, jak np. „Gdzie lubi“ (do słów Witwickiego), czasem mimo prostoty obrobienia, porywające fantazją i temperamentem (Hulanka). Trzeba zaś pamiętać, że jedynymi pierwowzorami były wówczas Chopinowi, prócz popularnych piosenek w rodzaju: „Już księżyc zaszedł, psy się uśpiły“ kompozycje wokalne Elsnera, Kurpińskiego i wiele podobnych, których typ przedstawiają najlepiej piosenki, dorabiane do pierwszego wydania „Śpiewów historycznych“ Niemcewicza. Są to po większej części utwory mdłe, banalne, bez cienia oryginalności, bez żadnego prawie artystycznego znaczenia. A przecież były one powszechnie lubiane i bardzo popularne; na nich w dziecinnych latach kształcił swój gust muzyczny Stanisław Moniuszko... Czy Chopin znał już za czasów warszawskich pieśni Schuberta, które mogłyby mieć na twórczość jego pewien wpływ decydujący, jak dotąd nie wiemy; to pewnem jest tylko, że w zbiorze siedmnastu pieśni Chopina, nielicznych w stosunku do płodności współczesnych romantyków, znajdują się utwory, które wnosiły w dziedzinę ówczesnego pieśniarstwa polskiego nietylko świeżość osobistej, genjalnej inwencji, ale i nowe pierwiastki w pojmowaniu pieśni. Wpisana do „sztambuchu“ pani Delfiny Potockiej w r. 1847 muzyka do słów anonima (Z. Krasińskiego): „Z gór, skąd dźwigali ciężkich krzyżów brzemię...“ stanowić może prototyp najbardziej nowoczesnych pieśni, tak pod względem pojęcia deklamacji, nastroju, jak czysto muzycznych środków: śmiałych i niespodziewanych zwrotów harmonicznych.

Jest to nieledwie szkic pieśni, o akompanjamencie prawie tylko naznaczonym, a jaka przejmująca głębia w tych boleśnie wijących się melizmatach melodji, jaka wyrazistość deklamacji muzycznej, w ówczesnem pieśniarstwie polskiem zupełnie jeszcze nieznanej. Nawet współczesna Chopinowi międzynarodowa literatura pieśniarska, chociaż bardzo już bogata w świetne utwory (Schumann!), tego typu pieśni nie posiada zupełnie.

Piosenka, o której już była mowa, napisana pod wrażeniem zerwania narzeczeństwa z Marją Wodzińską p. t. Pierścień, wzruszająca swym pełnym rezygnacji nastrojem, pod względem czysto muzycznej wartości nie ustępuje najsłynniejszym piosenkom Schuberta, podobnie zresztą jak „Piosnka litewska“, lub tak popularna na całej kuli ziemskiej piosnka: Życzenie. Zarzucana często przez przeciętnych zwłaszcza śpiewaków i śpiewaczki „niewdzięczność“ pieśni Chopina, leży w trudności należytego wydobycia z nich pierwiastku deklamacyjnego; na tym punkcie przedstawiają one te same postulaty, co wogóle pieśń nowoczesna. Przy prawdziwie artystycznem wykonaniu „niewdzięczność“ ta znika zupełnie; nawet wcześniejsze, powszechnie za zbyt naiwne i nieporadne uważane

piosenki Chopina, w wykonaniu odpowiednio odczutem i przemyślanem mogą duże zrobić wrażenie. Kto słyszał „Posyłkę“ w interpretacji Marji Freund, a pozornie naiwną partję fortepianową tak rytmicznie i dynamicznie cyzelowaną, jak to czynił jeden ze świetniejszych paryskich akompanjatorów, ten odczuł prawdę tego twierdzenia. Piosenki Chopina powinny znajdować się w repertuarze każdego polskiego artysty-śpiewaka.

Ale twórczość Chopina, w której zakres wliczyćby należało tę bajeczną inwencję w dziedzinie kolorytu ściśle fortepianowego, nie ograniczała się do kompozycji; twórczość jego wkroczyła również w dziedzinę fortepianowej pedagogji. Obdarzony z natury nadzwyczajną łatwością techniczną, czego świadectwo dają nam słowa listu ojca: „wiesz, że technika gry mało ci czasu zabrała i że umysł twój więcej pracował, niż palce. Jeżeli inni całe dnie spędzali nad fortepianem, Tobie rzadko kiedy cała godzina zeszła na wykonaniu cudzych utworów“, stworzył Chopin niejako podwaliny nowego systemu gry fortepianowej, nie przez dociekania teoretyczne, lecz czysto praktyczną intuicję. Jeden z badaczów i pionierów najnowszej fortepianowej pedagogji, Breithaupt, powołuje się w swojem dziele: *Die natürliche Klaviertechnik* na szkice „Metody metod“, zestawione przez Karola Mikulego i dochodzi do konkluzji *wie uralt die technischen Grundlagen in Praxis (bei den Genies) sind und wie wichtig sich ein feiner Fingerinstinkt zurecht gefunden. Chopin hat ohne Zweifel das besessen, was uns die mechanische Czernyschule glücklich zertrommelt hat: Fühlungs-Nerv.* Breithaupt przytacza różne szczegóły techniczne, na jakie — według Mikulego — nacisk kładł Chopin, a mianowicie: przedewszystkiem zaraz przy początku nauki unikanie wszelkiej sztywności i konwulsyjnych, skurczowych ruchów rąk, staranie nadania im giętkości *(souplesse)* i niezależności palców. Ćwiczenie gam rozpoczynało się od tonacji z wieloma czarnemi klawiszami (H-dur, Fis-dur, Des-dur), poczem dopiero następowała najtrudniejsza gama C-dur. Cała nauka oparta była wogóle na systemie naturalności ruchów i muzycznego współdziałania umysłu, tym systemie, który dzisiaj, opracowany teoretycznie i doświadczalnie, stał się podstawą zasadniczych zmian w dawnych metodach uczenia.

Wirtuozostwo Chopina było wyrazem najbezpośredniejszym jego duszy, uczucia, przetopionego w fale dźwięków z niesłychanie barwną, poetyczną fantazją, ujętą jednak karbami wewnętrznego artystycznego smaku. Dlatego słowa w jednym z listów Mendelsohna, że Chopin i jego przyjaciel Hiller „chorują na manję zrozpaczonych — na przesadę uczuciową, więc też na takt w muzyce i dokładność rytmiczną nie wiele zważają“, trzeba było jako bardzo płytkie uważać spostrzeżenie.

Kto tak, jak Chopin, studja swoje kompozycyjne i fortepianowo-wykonawcze opierał na Bachu, kto tak, jak on, cały prawie *Wohltemperiertes Klavier* umiał na pamięć — ten chyba musiał „zważać na takt i dokładność rytmiczną w muzyce". Jak się nasz wielki artysta Bachem zajmował, może świadczyć i to, że około roku 1849 poprawił nawet edycję paryską jego kompozycyj — o czem pisze w jednym z listów: „poprawiam nietylko z błędów strycharza, ale i z błędów harmonijnych, popełnianych przez tych, co niby Bacha rozumieją. Nie czynię tego z pretensji, żebym od nich lepiej rozumiał, ale z przekonania, że czasem zgaduję, jak być powinno".

Ta znajomość gruntowna i to rozmiłowanie się w dziełach Bacha powinno być dla nas przykładem, że w sferze prawdziwego odczuwania wielkiej sztuki niema wyłączności stylów i że pozornie tak odległa — według pojęć laików — muzyka Bacha od muzyki Chopina, mogła potęgą zawartego w niej uczucia przemawiać do autora mazurków silniej, niż jakakolwiek inna — nawet współczesna.

O zamiłowaniu Chopina do ścisłej klasycznej formy, teoretycznie z pewnością większem niż w twórczej praktyce objawionem, opowiada w swych pamiętnikach Eugenjusz Delacroix, odwiedzający często Chopina w czasie ostatnich miesięcy jego życia i niejednokrotnie towarzyszący mu w spacerach powozem na Pola Elizejskie lub do Bulońskiego lasku. Rozmowy swoje z Chopinem spisywał zawsze Delacroix, przekazując w ten sposób potomności wiele interesujących uwag i zwierzeń naszego wieszcza.

Jedna z owych rozmów naprowadziła na kwestję logiki w muzyce: „Objaśnił mi, pisze Delacroix pod datą 7-go kwietnia 1849 r., co jest harmonja i kontrapunkt; że niejako fuga jest czystą logiką w muzyce i że posiadać wiedzę fugi znaczy to samo, co znać pierwiastek wszelkiej logiki i konsekwencji w muzyce..."

Mówiono następnie o Mozarcie i Beethovenie i o różnicy między tymi dwoma genjuszami, z których tylko pierwszy był dla Chopina nietykalną świętością i wzorem — drugi zaś niezupełnie mu odpowiadał.

„Tam mówił Chopin — gdzie Beethoven jest ciemny i zdaje się nie zachowywać jedności, przyczyną nie jest rzekoma oryginalność, nieco dzika, jaką mu się zaszczytnie przypisuje, ale to, że zbacza od odwiecznych prawideł; Mozart nie czyni tego nigdy. Każdy głos ma swój rytm, który w zespole z innemi tworzy śpiew i łączy jeden z drugim w zupełną harmonję. Oto jest kontrapunkt, *punto contra punto*..."

Zarzucanie Beethovenowi, że „zbacza od odwiecznych prawideł", jest tylko jednym więcej dowodem, jak teoretyczne wierzenia i zasady estetyczne Chopina nie harmonizowały z faktyczną twórczością jego genjuszu, o czem już w jednym z pierwszych rozdziałów była mowa. — „Zboczeń od odwiecznych prawideł" dopuścił się on w swoich utworach nie mniej, niż Beethoven — lecz dzięki temu właśnie, równie jak Beethoven — pchnął naprzód rozwój sztuki muzycznej.

Jednym z objawów kultu i rozpowszechnienia muzyki Chopina, datujących się jeszcze z czasów jego życia, jest układanie utworów jego na orkiestrę. Mazurka Nr. I. z op. 17 grywano w roku 1834-tym w teatrze „Rozmaitości" w Warszawie — jak to już było wspomniane; — marsza żałobnego z Sonaty B-mol zinstrumentował Reber na pogrzeb Chopina, a pani George Sand w *Histoire de ma vie* wypowiedziała powtarzane nieraz zdanie: „Przyjdzie pora, w której te dzieła bez najmniejszej zmiany w partycji fortepianowej na orkiestrę rozłożone zostaną".

Cytujący te słowa w książce o Chopinie M. B. Szulc, dodaje: „Powyższe zdanie autorce wybaczyć można jako dyletantce. Powierzchowna nawet znajomość natury fortepianu i narzędzi orkiestrowych okazuje całkowitą jego bezzasadność". Z wielkim spokojem i jasno wypowiedziana uwaga Szulca lat temu trzydzieści nie przez wszystkich widocznie jest wyznawana muzyków, skoro nawet tak poważny kompozytor, jak Glazunow, pokusił się o zinstrumentowanie szeregu utworów w Suicie, tak zwanej: Chopiniana.

Kwestja zinstrumentowania i wogóle przerabiania dzieł Chopina zaostrzyła się przed kilku laty, kiedy kompozytor włoski Orefice skonstruował swą osławioną operę: Chopin, zszywając z większych i mniejszych ustępów kompozycyj wielkiego twórcy czteroaktowe „dzieło". Istnieją muzycy, którzy się nietylko zainteresowali, ale czuli artystyczną satysfakcję w słuchaniu tej opery; przyznanie racji bytu tego rodzaju pomysłowi, jak „Chopin" Oreficego, wytłumaczyć można jedynie słuchowem odczuwaniem muzyki, jako kombinacji dźwięków; skoro się na twórczość tak ukochanego artysty-poety, jakim był Chopin, patrzy jako na wyraz jego duszy, każdą z jego kompozycyj uważa za całość, artystycznie w sobie skończoną i w kolorycie fortepianu najdoskonalszy swój wyraz mającą — to sama idea pracy Oreficego wydać się musi bezcelową i nieartystyczną. Opera „Chopin" nie mogła dla ucha zniszczyć piękności melodji nokturnów, preludjów, etiud i polonezów — prócz zmiany nie zawsze szczęśliwej fortepianowego charakteru kompozycji na orkiestrowy; zniszczyła jednak zupełnie pojęcie kompozycyj, jako utworów nastrojowych, swą całością skończoną za siebie mówiących — zniszczyła jedną stronę istoty tych utworów, czyli jako taka musi być uważaną za bezcelową, jeżeli wprost nie za szkodliwą. Na szczęście po sezonowych u nas próbach opera Oreficego dłużej na repertuarze utrzymać się nie potrafiła — w krajach o wysokiej muzycznej kulturze nawet nie ważono się jej przedstawiać, a jeżeli się to stało, jak np. w Paryżu, to po dwóch przedstawieniach, przyjętych przez prasę z sarkazmem i zdziwieniem, na zawsze z repertuaru usuniętą została.

Chopin żyje i będzie żył wśród nas w swych utworach fortepianowych, którym wartości nie potrzeba przydawać przekładaniem na orkiestrę — choćby w celu popularyzowania; pozatem istnieje spora ilość utworów Chopina, które spopularyzowania w najszerszem tego słowa znaczeniu nie zniosą nigdy — które będą przystępne tylko dla dusz głębszych i na subtelne piękności wrażliwych.



PRZYPISKI.

[1]) St. Witkiewicz: „Dziwny człowiek“ str. 193.

[2]) *Denn gänzlich wird und soll er seine Abstammung nicht verleugnen. Musik u. Musiker.* T. I. str. 189.

[3]) I. Kleczyński: Chopin w celniejszych swoich utworach (Trzy odczyty) str. 28.

[4]) Według Liszta wydawał się Chopinowi Beethoven czasem zbyt przygniatającym — wielkim — zbyt bezwzględnym.

[5]) Pierwsze wzmianki o polskiem pochodzeniu Chopina znajdują się u Napoleona Ordy (rycina dworku w Żelazowej Woli), oraz w Encyklopedji powszechnej pod artykułem: Chopin (pióra A. Polińskiego).

[6]) Patrz Hösick: „Chopin, życie i twórczość“ T. I.

[7]) Cytowany u Hösicka, str. 310.

[8]) Liszt: Fr. Chopin (1879).

[9]) Cytowane u Hösicka.

[10]) W liście z dnia 27 listopada 1831 r. (M. Karłowicza „Niewydane dotychczas pamiętniki po Chopinie“).

[11]) W tymże liście.

[12]) Z cytowanego poniżej listu do Elsnera.

[13]) Nieks cytuje następujące opowiadanie Mathiasa (ucznia Chopina). Hrabia Perthuis zapytał raz: *Chopin, avec vos idées admirables, pourquoi ne nous (faites-vous) pas un opera?* Na co otrzymał odpowiedź: *Ah, monsieur le comte, laissez moi ne faire que de la musique de piano, pour faire des opéras je ne suis pas assez savant.*

[14]) Z cytowanych u Hösicka „Wieczorów pamiątkowych“ Wielisława.

[15]) St. Tarnowskiego: Fr. Chopin. Autor szkicu, który pierwszy opublikował ów album Chopina, trafnie nadzwyczaj przypomina w tem miejscu słowa Mickiewicza: „Tyś nie ojcem świata — ale carem“.

[16]) Siostry Emilji zmarłej w 14-tym roku życia, najmłodszej z rodziny.

[17]) Z listu do Tytusa Wojciechowskiego 1831.

[18]) Między innemi Tosi (1647—1727): *Opinioni de' cantori antichi etc.* († Tłum. niem. Agricoli 1757).

[19]) W liście do H. Dorna (u Szulca drukowanym).

[20]) A. Marmontel *„Les pianistes cèlèbres“ (1888) Paris.*

[21]) U Karasowskiego T. II. str. 46.

[22]) Franciszek Dawid Krzysztof Stoepel, ur. 14. I. 1794 w Oberheldrungen (Saksonja), był znanym teoretykiem, oraz nauczycielem fortepianu. Ostatnie lata życia spędził w Paryżu, i tam umarł w r. 1836. W r. 1834 (w grudniu) dawał w Paryżu koncert, w którym obok Ernsta (skrzypka) i Liszta, występował także Chopin.

[23]) Dziwiącem jest, iż p. Chopin już w roku 15 wieku swego obrał inny sposób grania i pisania na fortepiano, różny zupełnie od współczesnych, stanowiący nową epokę tak kompozycji jako i gry na tym instrumencie, kiedy wielki nawet Beethoven w początkowych dziełach swoich naśladował Mozarta, w późniejszych dopiero latach nową drogę, pomysłu własnego genjuszu, sobie utorował.

[24]) „Sztuce, wielkiej sztuce zimno jest w apartamentach, obitych czerwonym adamaszkiem; zabijają ją salony żółte lub blado-niebieskie...“

[25]) „Traktat o malarstwie“.

[26]) „...w salonie udaję spokojnego, a wróciwszy do domu, piorunuję na fortepianie...“ (z listu do J. Matuszyńskiego, Wiedeń 25/XII 1830.

[27]) Wspomnienie przez Eleonorę Ziemięcką; Noworocznik ilustrowany dla Polek na rok 1862.

[28]) Hösick: F. Chopin, Życie i twórczość. Przedmowa str. XXXVI.

[29]) Wydany w r. 1837.

[30]) Karasowski T. I., str. 75.

[31]) „chuda jak gwóźdź i czarna jak kret...“

[32]) St. Tarnowski: Fryderyk Chopin, str. 17.

[33]) „Lelia“ romans George Sand.

[34]) Z listu do przyjaciela A. Duteuil 15/II 1831.

[35]) Z listu do Juljusza Bucoiran 4/IV 1831.

[36]) Z listu do Adolfa Guérault 6/V 1835.

[37]) „Małgorzatą być nie mogła, Magdaleną być nie chciała — została Lady Tartuffe“ (P. Lindau: *Alfred de Musset).*

[38]) Z listu r. 1847.

[39]) Noworocznik ilustrowany dla Polek na rok 1862.

[40]) Louis Enault: Frédérique Chopin, Paris, 1861.

[41]) Streszczenie, zacytowane ze szkicu St. hr. Tarnowskiego.

[42]) Paryż. Boże Narodzenie 1847. M. Karłowicz: Niewydane pamiętniki po Chopinie.

[43]) W listach do Fontany.

[44]) Z Pamiętników George Sand; przytoczone u E. Ziemięckiej.

[45]) Początek Mazurka E-mol, Nr. 2 Op. 41 — na Majorce pisanego — przypomina dosłownie nutę tej piosenki.

[46]) Ballada w pierwotnym pomyśle musiała istnieć już przedtem. Wspomina bowiem Schumann *(Musik u. Musiker* Tom III, str. 65), że słyszał ją graną przez samego Chopina, co mogło mieć miejsce w 1836-ym roku; na Majorce uległa rozszerzeniu i pogłębieniu przez wstawienie ustępów pełnych namiętności *(leidenschaftliche Zwischensätze)* oraz zmianą końca F-dur na A-mol. O tem, że poezje Mickiewicza miały służyć mu za temat do Ballad, słyszał Schumann z własnych ust Chopina.

[47]) St. Tarnowski: F. Chopin, str. 30; Polonezy Op. 40, wydane w r. 1840, musiały powstać wcześniej, niż w r. 1840, jak twierdzi autor szkicu.

[48]) Z wyjątkiem może wspomnianego już tak charakterystycznego polskiego w rytmie Preludjum A-dur Nr. 8.

[49]) *Musik und Musiker*, Tom II, str. 199.

[50]) Omawiając Fantazję F-mol, pisze Niecks na 251 str. swego dzieła: *Wer wollte in diesem Werke die körperliche Zartheit u. Kränklichkeit des Componisten ahnen? Möchte man nicht eher auf einem Titanen schliessen?*

[51]) „Urodził się, aby być silnym, a sił nie miał. Kiedy się ściskało jego rękę, która wydawała się małą, dziwne wrażenie robiła jej wydatna kościstość. Był to szkielet żołnierza, okryty mięśniami kobiety“.

[52]) Dziennik Eug. Delacroix, 21 luty 1847.

[53]) List z 6-go marca 1839.

[54]) List z 2-go marca 1839.

[55]) Wodziński, brat Marji.

[56]) W I-szym rozdziale książki.

[57]) List z Nohant 1839.

[58]) Ferdynand Hiller ur. 1811 we Frankfurcie n/M. † 1885 w Kolonji; pianista, dyrygent i kompozytor, jedna z największych powag muzycznych swego czasu; od r. 1828 do 1835 mieszkał w Paryżu.

[59]) „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 (pani 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 napamięć, po ciemku, nie patrząc, odmalować go potrafi, powtóre, że ten charakter i ta dusza przykryta jest przyzwyczajeniami, przyborami, dekoracjami elegancji światowej, 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“. St. Tarnowski: Fryderyk Chopin, str. 29.

[60]) W liczbie gości z owych lat znajdowali się: pani Viardot, Balzac, Liszt.

[61]) Charakterystycznem jest w obu Sonatach, iż w budowie pierwszej części Chopin unika po przeróbce powtarzania I-go tematu; było to prawdopodobnie logiczną konsekwencją operowania w przeróbce przeważnie I-ym tematem, przez co powtarzanie go raz jeszcze w całości wydawało się Chopinowi zbytecznem.

[62]) Rubinstein nazywał ją: „wichrem nad grobami“.

[63]) St. Przybyszewski: Szopen.

[64]) Tamże.

[65]) Sam początek Poloneza mimowoli naprowadza na myśl słynny wstęp do „Zmierzchu Bogów“; motyw triumfalnego zakończenia posiada charakterystyczną Wotanowską rytmikę; na pokrewieństwo trylu z 3 aktu „Zygfryda“ (przed obudzeniem Brunhildy) zwraca uwagę Leichtentritt.

[66]) Doskonały obraz swego krytycyzmu przedstawił Chopin w liście jeszcze w r. 1846 (11 października) w Nohant pisanym: „W kąt rzucam, potem znów zbieram. Mam 3 nowe Mazurki; nie myślę, żeby ze staremi dziurami, ale na to c z a s u t r z e b a , ż e b y d o b r z e s ą d z i ć. Jak się robi, to się dobrze zdaje, bo się inaczejby nic nie napisało. Dopiero później refleksja przychodzi i odrzuca, albo przyjmuje. C z a s t o n a j l e p s z a c e n z u r a — a c i e r p l i w o ś ć n a j d o s k o n a l s z y n a u c z y c i e l“.

Czyż podobne przekonanie nie powinno być zasadą każdego prawdziwie sztukę miłującego twórcy?

[67]) List do A. Grzymały z Londynu (18 lipca 1848).

[68]) St. Przybyszewski: Z gleby kujawskiej, str. 27.

[69]) List do Grzymały ze Stirling-Castle.

[70]) Chrakterystycznym jest ustęp z listu Ch. Gavarda do p. Hall, redaktora *The Art-Union Journal:*

„Chopin jest bardzo skromny; obawia się, żeby z nazwiska jego ludzie nie starali się ciągnąć korzyści (tak przynajmniej mi się zdaje); r e k l a m a strachem go przejmuje...“

[71]) St. Tarnowski: Księżna Marcelina Czartoryska, Kraków 1895.

[71]) Solange, córka pani Sand.

[73]) Z pamiętnika Eug. Delacroix, który dodaje: „jego przerażenie wobec tej rapsodji...“

[74]) Z sumy tej użył Chopin tylko 10.000 fr.

[75]) Ulubioną lekturą ostatnich miesięcy życia Chopina było dzieło Voltaire'a: *Les differents goûts des peuples.*

[76]) Meyerbeer, choć mu wogóle wyznaczono b. zaszczytną rolę w ciągu tej uroczystości, ubolewał przed przyjaciółmi, w tej liczbie przed Karolem Gawardem, że nie jemu powierzono instrumentowanie tego niezrównanego dzieła, pozbawiając go temsamem możności złożenia podobną pracą, hołdu pamięci zgasłego mistrza, którego mienił się przyjacielem.

[77]) Za czasów byłego Uniwersytetu warszawskiego — pisze Sikorski w przypisku na str. 554 swego artykułu — co niedzielę i święto uroczyste, odprawiało się dla uczniów jego, nabożeństwo poranne w kościele PP. Wizytek, około godz. 11-tej. Chór, złożony z wychowańców i elewów ówczesnego konserwatorjum pod przewodnictwem Elsnera, to z organem, to z orkiestrą wykonywał śpiewy religijne. Szopen mianowicie w ostatnim roku swego pobytu w Warszawie, częstym na chórze bywał gościem, i chętnie grywał na organach, to fugi różnych mistrzów, to własne improwizacje. Trudna część grania na organach, to jest użycie pedału zręczne a bogate, zupełnie mu łatwą była i wiodła go niekiedy do popisywania się prawie, co znowu prowadziło do stosownego rozbudzenia głosów klawiatury. I zdarzyło się raz w przerwie między ustępami Mszy, wykonywanej z orkiestrą, że Szopen siadł do organu i za temat wziąwszy zwyczajem sławnych organistów motyw ostatniego ustępu, jął wylewać z niego bogactwo pomysłów tak wielkie i nieprzerwanym płynące potokiem, że wszyscy, od najstarszych do najmłodszych, ściśnięci około ławki grającego, zadumani, porwani, zapomnieli o miejscu i obowiązkach, na których spełnienie się zebrali. Aż ich obudził pośpieszny krok zakrystjana w biegu już zaczynającego perorę: „A cóż u licha państwo tu robicie? Ksiądz już dwa razy Dominus vobiscum zaczyna, chłopcy dzwonią a dzwonią przy ołtarzu, a organy nie ustają! Panna starsza okrutnie się gniewa".



Fortepian, zrobiony dla Chopina przez fabrykę Broadwooda.

BIBLJOGRAFJA.

A) POLSKA.

1) Młodość Fr. Szopena (rok 1830 i następne) przez Maurycego Karasowskiego. Warszawa 1869 (przedruk z Bibl. Warsz.).

2) F. Chopin i utwory jego muzyczne. Przyczynek do życiorysu i oceny kompozycyj artysty, napisał M. A. Szulc. Poznań. Nakładem J. K. Żupańskiego, 1873.

3) St. Tarnowski. Chopin i Grottger. Dwa szkice. (Odczyt o Chopinie, wygłoszony w r. 1871). Kraków, nakładem Spółki Wydawniczej Polskiej 1892.

4) O wykonywaniu dzieł Szopena. Trzy odczyty Jana Kleczyńskiego. Warszawa, druk J. Sikorskiego 1879.

5) Chopin w celniejszych swoich utworach. Trzy odczyty Jana Kleczyńskiego. Warszawa, nakładem Redakcji „Echa" 1886.

NB. Dziełko powyższe, wydane przez Natalję Janotha, ukazało się po angielsku w r. 1896, po niemiecku (pod tyt. „Ch. grössere Werke") w r. 1898, po rosyjsku w r. 1897.

6) O życiu i utworach Fryderyka Chopina. Szkic krytyczno-biograficzny, skreślił Władysław Wszelaczyński. Tarnopol, nakł. Leopolda Gileczka 1885. (Skład u Gebethnera i Wolffa)

7) Fryderyk Chopin. Życie — Listy — Dzieła, przez Maurycego Karasowskiego (2 tomy). Warszawa, (nakł. Gebethnera i Wolffa) 1882.

(Pierwsze wydanie oryginalne po niemiecku ukazało się w Dreznie w r. 1877. Tłumaczenie angielskie przez Emily Hik).

8) Słowo o Chopinie, przez Józefa Tretiaka. Lwów 1877.

9) Charakterystyka Fr. Chopina, przez Bronisława Chlebowskiego. (Odbitka z Ateneum. Warszawa 1891. Tom II!).

10) Istota utworów Chopina. Napisał Zygmunt Noskowski. Warszawa, nakładem Saturnina Sikorskiego, 1902.

11) Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie, opracował M. Karłowicz. Warszawa 1904. Skład główny w księgarni Jana Fiszera.

Po francusku: (Souvenirs inèdits de Fr. Ch. publiés par M. K. traduits par Laure Disière. Paris, H. Welter, 1904).

12) Adolf Strzelecki. Z życia Chopina. Szkic z profilu. Warszawa, nakładem Jana Fiszera, 1903.

13) a) Fryderyk Chopin, jego życie i dzieła, opracował Aleks. A.

b) Fr. Chopin. Kompozycje H. Opieński. Wydawnictwo „Książki dla wszystkich" A. Arcta. Warszawa.

14) Fryderyk Chopin, zarys biograficzny, przez Ferdynanda Hoesicka. Petersburg, nakł. K. Grendyszyńskiego 1899. (Życiorysy sławnych Polaków, Nr. 7).

15) Ferdynand Hoesick. Chopin, życie i twórczość. Tomów III. Warszawa, nakładem księgarni F. Hösicka, 1911.

16) Tegoż pomniejsze prace o Chopinie:
a) Chopin i Fontana (Bibljoteka Warsz. 1900).
b) Pamiątki po Ch. w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie, Warszawa, 1899.
c) Schyłek życia i śmierć F. Ch. (Bibl. Warsz. 1899).
d) Chopiniada. Listy Chopina. T. I. 1912.

17) I. J. Paderewski. Chopin. Przemówienie na obchodzie 100-letniej rocznicy we Lwowie. (Również w przekładach francuskim i angielskim).

B) OBCA.

1) F. Liszt. Frédéric Chopin. Lipsk, Breitkopf i Härtel, 1852 (franc.) drugie wydanie 1879.
Przekład polski F. Faleńskiego. Warszawa, nakł. Gebethnera i Wolffa 1873.
Przekład angielski W. Cooke'a 1877, J. Broadhause'a 1901.
Przekład niemiecki przez Marję Lipsius (La Mara) 1880.

2) Louis Énault. Frédéric Chopin. Paris 1861.

3) Moritz. Friedrich Chopin, sein Leben und seine Briefe. (2-gie wyd. 1878).

4) I. Schucht. „Fr. Chopin und seine Werke" 1879.

5) A. Niggli. Friedrich Chopin. 1879.

6) Frédéric Chopin. Sa vie et ses oeuvres par Mme A. Audley. Paris, E. Plon et Comp. 1880.

7) Le trois Romans de Fr. Ch. par le Comte Wodziński. Paris, Calmann Lévy, 1886.

8) Frederick Chopin as a man and musician by Fr. Niecks, (2 tomy). London & New York; Novello, Ever & Comp. I wyd. 1888, II wyd. 1890.
Przekład niemiecki, wydał Dr. W. Langans. Lipsk, Leuckart 1890.
Przekład polski Aliny Świderskiej ma być wydany przez sekcję Im. Chopina w Warszawie.

9) Frederic François Chopin by Charles Willeby. London, Sampson Low, Marston & Comp. 1892.

10) Ed. Gariel. Chopin; La tradition de sa musica. (Mexiko, 1895).

11) Chopin and other Musical Essays by Henry T. Finkc. London, T. Fisher Unwin.

12) Frédéric Chopin. Essai de critique musicale, par H. Barbedette. Paris.

13) Chopin (Il poeta della Passione) Conferenza di Roberto Marvasi. Napoli; Riccardo Marghieri di Giuseppe 1899.

14) Chopin the Man and his Music by James Huneker. New York, Charles Scribner's sons, 1900. Polski przekład przez M. B. z przedmową H. Opieńskiego wydany w r. 1922. (Wydawnictwo polskie).
W polskim przekładzie Marji Finklówny ukazały się:
„Etiudy" Lwów, druk. Wł. Łozińskiego 1902.
„Preludja" „ „ „ „ 1904.
„Nokturna i ballady" (Studjum Jakóba Hunekera, przekład z angielskiego). Lwów, Gubrynowicz i Schmidt, 1908.

15) a) Frédéric Chopin von Hugo Leichtentritt, Berlin 1905. „Harmonie" Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst. Tom XVI.
b) Hugo Leichtentritt. Analysen über Ch's Klavierwerke 1923 (Hesse).

16) L. Gauche. F. Chopin. Paris.

17) Frank Choisy. Frédéric Chopin. Genève. (Edition du Consevatoire Populaire de Musique).

18) L. Laloy. F. Chopin. Paris (w przygotowaniu).

CHRONOLOGICZNY SPIS DZIEŁ CHOPINA.

Opus	Tytuł	Rok powstania	Rok wydania	Uwagi
—	Polonaise As-dur (dedié a Monsieur Żywny)	23 kwietnia 1821	1902	W transkrypcji Jana Michałowskiego z faksimile pierwszej strony u Gebethnera i Wolffa
—	—	—	1908	Oryginał w dodatku muzycznym do październikowego numeru miesięcznika „Die Musik" Berlin (VIII rocznik)
—	Polonez Gis-mol	1822	—	Gebethnera i Wolffa Zbiorowe wyd. dzieł Ch. Nr. 13
—	Mazurki G-dur i B-dur (Mazur kulawy)	1825	—	Geb. i Wolffa Zbior. wyd. dzieł Ch.
—	Polonez B-mol	1826	—	dtto
—	Nokturn Cis-mol	? (przed 1830)	1899	Geb. i Wolff (wyd. Kasy pomocników księgarskich) Dedykacja: „Siostrze Ludwice dla wprawy, nim się zabierze do mego drugiego koncertu".
—	Polonaise Ges-dur (Z kopji, ręką Oskara Kolberga pisanej, ze zbiorów A. Polińskiego)	1829	— 1908	Geb. i Wolff (Zbior. wyd. dzieł Chop.) Dodatek muz. „Die Musik" (jak wyżej)
—	2 Walce (Es-dur i As-dur) Mazurek A-dur	? (przed 1830)	1904	Lipsk, Breitkopf i Härtel. Warszawa, Hösick. (Z manuskryptów w posiadaniu rodziny Elsnera)
—	Mazur B-dur (dedié a Mme Alexandrina Wołowska)	24/6 1832	1909	„Lamus" Lwów, zeszyt II

Opus	Tytuł	Rok powstania	Rok wydania	Uwagi
1	Rondo C-mol	1825	1825	Dedykacja: à Mme de Linde
2	Warjacje na temat z Don Juana (z orkiestrą)	przed 1830	1830	à Msr Titus Woyciechowski
3	Introdukcja i Polonez (na fortepian i wiolonc.)	1829	1833	—
4	Sonata C-mol (na fortepian)	1828	1831	(Wyd. pośmiertne)
5	Rondo à la Mazur	1828	?	Poświęcone: à Mlle la Comtesse Alexandrine de Moriolles
6	4 Mazurki (Fis-mol, Cis-mol, E-dur, Es-mol)	prawdopodobnie przed 1831	1832	à Mlle la Comtesse Pauline Plater
7	5 Mazurków (B-dur, A-mol, F-mol, As-dur, C-dur)	dtto	1832	à Monsieur Johns de la Nouvelle Orleans
8	Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę	1828/29	1833	—
9	Trzy Nokturny (B-mol, Es-dur, H-dur)	(przed 1831)	1833	à Madame Camille Pleyel
10	12 Etiud (Douze grandes Études)	między 1828—1833	1833	„À son ami F. Liszt“
11	I Koncert E-mol	1830	1833	à Monsieur Fred. Kalkbrenner
12	Variations brillantes sur le Rondeau favori: „Je vends des scapulaires“ de Ludovic, de Herold et Halevy	1833	1833	à Mme Emma Harsford
13	Grande Fantaisie sur des airs polonais (z orkiestrą)	przed 1831	1834	à Msr I. P. Pixis
14	Krakowiak. Grand Rondeau de Concert (z orkiestrą)	dtto	1834	à la Princesse Czartoryska (?)
15	Trzy Nokturny (F-dur, Fis-dur, G-mol)	dtto (częściowo)	1834	à Msr Ferd. Hiller
16	Rondeau Es-dur	?	1834	à Mlle Caroline Hartmann
17	4 Mazurki (B-dur, Es-mol, As-dur, A-mol)	?	1834	à Mme Lina Freppa
18	Grande Valse brillante (Es-dur)	prawdopodobnie przed 1830	1834	à Mlle Laura Harsford

Opus	Tytuł	Rok powstania	Rok wydania	Uwagi
19	Bolero	?	1834	à Mme la Comtesse R. de Flahault
20	Scherzo (H-mol)	przed 1831	1835	à Msr T. Albrecht
21	Drugi Koncert (F-mol) (z orkiestrą)	1829	1836	à Mme la Comtesse Delphine Potocka
22	Grande Polonaise précedée d'un Andante spianato (z orkiestrą)	1831 albo 1832	1836	à Madame la Baronne D'Est
23	Ballada Nr. 1 (G-mol)	(przed 1831)	1836	à Msr le Baron de Stockhausen
24	4 Mazurki. (G-mol, C-dur, As-dur, B-mol)	dtto	1835	à Monsieur le Comte de Perthuis
25	12 Etiud	przed 1837	1837	à Madame la Comtesse d'Agoult
26	2 Polonezy (Cis-mol, Es-mol)	?	?	à son ami I. Dessauer
27	2 Nokturny (Cis-mol, Des-dur)	Nr. I w r. 1836	1836	à Madame la Comtesse d'Appony
28	24 Preludja	Nr. 2 i 24 w r. 1831 reszta pomiędzy 1838—39	1839	à son ami I. C. Kessler
29	Impromptu Nr. 1 (As-dur)	?	1838	à Mademoiselle la Comtesse Caroline de Lobau
30	4 Mazurki (C-mol, H- mol, Des-dur, Cis-mol)	—	1838	à Mme la Duchesse de Würtemberg née Princesse Czartoryska
31	Scherzo (Nr. II) B-mol	—	1838	à Mme la Csse Adèle de Fürstenstein
32	2 Nokturny (H-dur, As-dur)	—	1837	à Mme la Baronne de Billing née de Courbonne
33	4 Mazurki (Gis-mol, D-dur, C-dur, H-mol)	—	1838	à Mme la Comtesse Rose Mostowska
34	3 Walce Valse brillante As-dur „ „ A-mol „ „ F-dur	—	1838	à Mlle de Thun-Hohenstein
35	Sonata B-mol	1839	1840	—

Opus	Tytuł	Rok powstania	Rok wydania	Uwagi
36	Impromptu Nr. 2 (Fis-dur)	—	1840	—
37	2 Nokturny (G-mol, G-dur)	około 1839	1840	—
38	Ballada Nr. 2 (F-dur)	Ukończona 1839	1840	à Monsieur Robert Schumann
39	Scherzo (Cis-mol)	1839/39	1840	à Monsieur Adolph Gutmann
40	2 Polonezy (A-dur, C-mol)	dtto	1840	à Jules Fontana
41	4 Mazurki (Cis-mol, E-mol, H-dur, As-dur)	około 1839/40	1840	à son ami Etienne Witwicki
42	Walc (As-dur)	—	1840	—
43	Tarantella	1841	1841	—
44	Polonez (Fis-mol)	—	1841	à Mme la Princesse Charles de Beauvau
45	Prelud (Cis-mol)	1841	1841	à Mme la Princesse Elisabeth Czernicheff
46	Allegro de concert	prawdopodobnie w początkach 1830	1842	à Mlle F. Müller
47	Ballada Nr. 3 (As-dur)	po roku 1840	1842	à Mlle Pauline de Noailles
48	2 Nokturny (C-mol, Fis-mol)		1842	à Mlle L. Duperré
49	Fantazja (F-mol)		1842	à Mme la Princesse C. de Souzzo
50	3 Mazurki (G-dur, As-dur, Cis-mol)		1842 (?)	à Msr Leon Szmitkowski
51	Impromptu (Nr. 3) Ges-dur		1843	à Mme la Comtesse Esterhazy
52	Ballada (Nr. 4) F-mol		1843	à Mme la Baronne C. de Rothschild
53	Polonez (As-dur)		1843	à Msr A. Leo
54	Scherzo (Nr. 4) (E-dur)		1843	à Mlle I. de Caraman
55	2 Nokturny (F-mol, Es-dur)		1844	à Mlle I. W. Stirling
56	3 Mazurki (H-dur, C-dur, C-mol)		1844	à Mme C. Maberly
57	Berceuse		1845	à Mlle Elise Gavard

Opus	Tytuł	Rok powstania	Rok wydania	Uwagi
58	Sonata H-mol	po roku 1840	1845	à Mme la Comtesse E. de Perthuis
59	3 Mazurki (A-mol, As-dur, Fis-mol)		1846	—
60	Barcarolla		1846	à Mme la Baronne de Stockhausen
61	Polonez-Fantazja (As-dur)		1845	à Mme A. Veyret
62	2 Nokturny (H-dur, E-dur)		1846	à Mlle R. de Konneritz
63	3 Mazurki (H-dur, F-mol, Cis-mol)		1847	à Mme la Comtesse L. Czosnowska
64	3 Walce (Des-dur, Cis-mol, As-dur)		1847	1) à Mme la Comtesse Potocka 2) à Mme la Baronne de Rothschild 3) à Mme la Baronne Brunicka
65	Sonata na fortepian i wiolonczelę		1847	à Msr Franchomme
66	Fantaisie-Impromptu (Cis-mol)	prawdopodobnie w 1839	1855	(wyd. pośmiertne I. Fontany)
67	4 Mazurki (G-dur, G-mol, C-dur, A-mol)	1835 1845 1835 1846	1855	dtto
68	4 Mazurki (C-dur, A-mol, F-dur, F-mol)	1830 1827 1830 1848 lub 1849	1855	dtto
69	2 Walce (As-dur, H-mol)	1836 1829	1855	dtto
70	3 Walce (Ges-dur, As-dur, Des-dur)	1836 1840—41 1830	1855	dtto
71	3 Polonezy (D-mol, B-dur, F-mol)	1827 1828 1828/29	1855	dtto
72	Nokturn E-mol Marche Funèbre 3 Ecossaises	1827 1827 (29 ?) 1826	1855	dtto

Opus	Tytuł	Rok powstania	Rok wydania	Uwagi
73	Rondo na 2 fortepiany (C-dur)	1829	1855	wyd. pośmiertne I. Fontany
74	17 polskich pieśni	(przeważnie przed 1830)	1855	dtto
—	Mazurek A-mol	—	1833 (?)	(także w zbiorowem wyd. Gebethnera i Wolffa)
—	Trois nouvelles Etudes (Etudes de Perfection de la Methode des Méthodes de Moscheles et Fétis) (F-mol, As-dur, Des-dur)	—	1840	dtto
—	Walc E-mol	—	—	(pośmiertne) u Gebethnera i Wolffa
—	Mazurek A-mol	—	1842	dtto Dedykacja: à mon ami Emile Gailard
—	Grand Duet Concertante na temat z Roberta Djabła (fortep. i wiolonczela)	—	1833	—
—	Warjacje na temat Marsza z Belliniego Purytanów	—	1841	—
—	Variations „sur un air allemand“	—		
—	Mazurki { D-dur / D-dur / C-dur	1829 / 1832 / ?		
—	Variations: Souvenir de Paganini	1829		Mało znane, po większej części niewydane kompozycje
—	Warjacje na 4 ręce	1827		
—	Warjacje na temat pieśni Moore'a	1826		
—	Lento	1830 (?)		
—	Andante dolente	(1827)		

NB. Tablica powyższa — sporządzona na wzór znajdującej się w książce Leichentritta — uzupełnioną jest późniejszemi wydawnictwami oraz dedykacjami.

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

SPIS ILUSTRACYJ.

Str.

1. Dom w którym urodził się Chopin w Żelazowej Woli 5
2. Powinszowanie sześcioletniego Chopina 12
3. Liceum w Warszawie (według współczesnego sztychu) 13
4. Dwór w Żelazowej Woli (obok niego domek rodziny Chopina) 17
5. Wojciech Żywny (według portretu olejnego pędzla Miroszewskiego) 18
6. Józef Elsner (według litografji Fajansa) 19
7. Dawne konserwatorjum muzyczne w Warszawie 20
8. Typ fortepianu z czasów młodości Chopina 21
9. Mikołaj Chopin, ojciec Fryderyka (według portretu Miroszewskiego) 22
10. Portret Lindego, rysowany przez Fryd. Chopina 23
11. Podobizna numeru „Kurjera Szafarskiego“ 25
12. Justyna z Krzyżanowskich Chopinowa (według portretu olejnego pędzla Miroszewskiego) 26
13. Rodzice Fryderyka Chopina (według rysunku ołówkowego) 31
14. Fryderyk Chopin w wieku młodzieńczym (według portretu olejnego pędzla Miroszewskiego) 32
15. Izabela z Chopinów Barcińska (według portretu Miroszewskiego) 33
16. Emilja Chopinówna (według miniatury) 35
17. Chopin (Litografja współczesna) 40
18. Winterhalter — Chopin 42
19. Ręka Chopina (według odlewu bronzowego w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie) 45
20. Fryderyk Chopin (Litografja Vignerona z r. 1833) 47
21. Marja Wodzińska 49
22. Chopin (Medaljon A. Bovy'ego) 49
23. Medaljon miniaturowy A. Bovy'ego 55
24. Gersonówna Marja: Medaljon Chopina 56
25. Delacroix E.: Szkic do portretu Chopina (według fotografji Brauna) 50
26. Delacroix E.: George Sand (według fotografji Brauna) 60
27. Karykatura, rysowana przez Chopina 61
28. Chopin. — Szkic p. George Sand 65
29. Chopin (Sztych współczesny) 66
30. Delacroix E.: Chopin 68
31. Delacroix E.: George Sand (według współczesnej literatury) 69
32. Ary Szeffer: Portret Chopina (Kopja Stattlera) 71
33. Granzow Wł.: Dom Chopina na Majorce 73
34. Podobizna autografu piosnki: „Życzenie“ 75

Str.

35. Sławni pianiści (według współczesnej litografji Maurira) 81
36. Fragment listu Chopina do Fontany z planem mieszkania 85
37. Szymanowski W. Projekt pomnika Chopina (odznaczony pierwszą nagrodą na konkursie warszawskim) 91
38. Pomnik Chopina w Krakowie 93
39. Marsz żałobny Chopina (Rysunek z konkursu „Sztuki“) 94
40. Biegas B.: Chopin 96
41. Michalek L.: Chopin 99
42. Chopin. (Z fotografji znajdującej się w zbiorach Sekcji im. Chopina) 100
43. Szymanowski W.: Chopin (Fragment z odznaczonego pierwszą nagrodą projektu na pomnik warszawski) 102
44. Kałamarz Chopina (w Muzeum Narodowem w Krakowie) 104
45. Calder Rouse w Szkocji, miejsce pobytu Chopina w r. 1848 105
46. Kolberg A.: Chopin (portret z r. 1848) 106
47. Pamiątki po Chopinie 109
48. Salon Chopina w ostatniem jego mieszkaniu na placu Vendôme (według akwareli Kwiatkowskiego) 111
49. Pamiątki po Chopinie 115
50. Ostatnie chwile Chopina. Obraz olejny T. Kwiatkowskiego (własność Sekcji im. Chopina) 116
51. Clésinger J.: Chopin (Biust marmurowy w Muzem Ks. Czartoryskich w Krakowie) 117
52. Chopin na łożu śmierci. Litografja Podczaszyńskiego według rys. T. Kwiatkowskiego. („Bibljoteka Warszawska“ 1849 r.) 119
53. Wazon ofiarowany Chopinowi przez królowę francuską (w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie) 123
54. Maska pośmiertna Chopina (ze zbiorów ks. Czartoryskich w Krakowie) 124
55. Tablica pamiątkowa Fryderyka Chopina w Warszawie w kościele św. Krzyża . . 146
56. Fortepian, zrobiony dla Chopina przez fabrykę Broadwooda 150
57. Ostatnie słowa Chopina 159
58. Podobizna listu Chopina do Alberta Grzymały . . . . . między 96—97

DO STRONICY 81 Z ODBICIEM LITOGRAFJI MAURIRA: *Pianistes célèbres (jeune école).*

1. Rosenhain Jakób, urodzony w r. 1813 w Mannheim, umarł 1894 w Baden-Baden, pianista i ceniony na swoje czasy kompozytor; w Paryżu bawił w roku 1849.

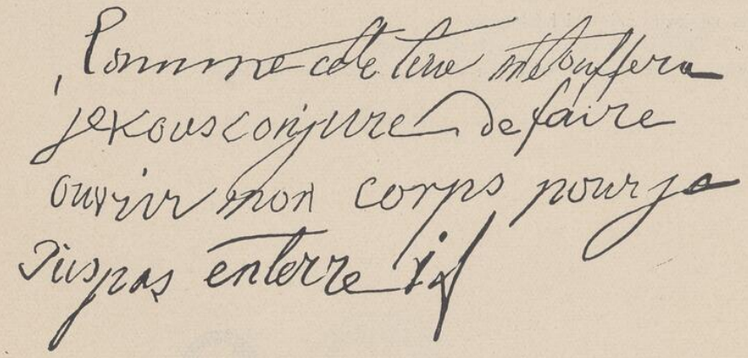
2. Wolf Edward, ur. 1816 w Warszawie, umarł w r. 1880 w Paryżu. Uczeń Zawadzkiego (fortepian) i Elsnera (kompozycja), następnie Würfla w Wiedniu od r. 1835, mieszkał w Paryżu. Kompozycje stylem zbliżone do Chopina.

3. Döhler Teodor, ur. 1814 w Neapolu, umarł 1856 we Florencji, uczeń Czernego i Sechtera w Wiedniu, ceniony pianista — Paryż odwiedzał w podróżach artystycznych. O kompozycjach jego efektownych, ale płytkich, miał Chopin dość sceptyczne pojęcie, sądząc z apostrofy do Fontany w liście w r. 1839 z Nohant pisanym: „Moschelesowi każ dać enemę z Oratorjów Neukomma, przyprawianych Berlioza Cellinim i K o n c e r t e m D ö h l e r a“.

5. Henself Adolf, ur. 1814 w Schwachbach (Bawarja), umarł 1889 w Warmbrun na Śląsku, świetny pianista, od 1838 r. zamieszkały w Petersburgu — Paryż odwiedzał tylko w czasie artystycznych podróży.

7. Dreyschock Aleksander, ur. 1818 w Zack (w Czechach), umarł 1869 w Wenecji, słynny wirtuoz i ceniony kompozytor.

8. Thalberg Zygmunt, jeden z najsłynniejszych wirtuozów — Chopinowi współczesnych, urodzony 1812 w Genewie, umarł 1871 w Neapolu. W 1835-tym roku zdobywał triumfy jako pianista w Paryżu, rywalizując z Lisztem. Był naturalnym synem księcia Maurycego Dietrichstein i Baronowej von Wetzlar.



Ostatnie słowa Chopina.

SPIS RZECZY.

	Str.
Słowo wstępne do I wydania	1
Słowo wstępne do II wydania	3
Rozdział I	5
„ II	13
„ III	28
„ IV	45
„ V	56
„ VI	81
„ VII	94
„ VIII	105
„ IX	124
„Na śmierć Szopena“ wiersz Seweryna Kaplińskiego	127
„Fryderyk Szopen“. Fantazja Włodzimierza Wolskiego	129
„ X	136
Przypiski	147
Bibljografja: A) polska	151
B) obca	152
Chronologiczny spis dzieł Chopina	153
Spis 58 ilustracyj pomieszczonych w książce	159
Objaśnienie ilustracji Maurira (na str. 81): *„Pianistes célèbres“*	161

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA NARODOWA

002456
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA
3/1

CHOPIN