454

2c pol.
600.—

F. HOESICK

CHOPIN

ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

TOM III.
(1845 — 1849)

WARSZAWA
NAKŁADEM KSIĘGARNI F. HOESICKA
KRAKÓW, G. GEBETHNER I SPÓŁKA
1911

F. HOESICK

CHOPIN

ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

W poemacie Słowackiego Król Wenedów ma harfę, w tej harfie zaklętą moc cudów. Cudu ta harfa nie zrobiła. Ale jest w harfach moc, choć nie cudowna, to rzeczywista i wielka, i jest w tej harfie Chopina, najbardziej polskiej ze wszystkich, jakie mamy, a ona, choć eolska, choć napowietrzna, jest i ziemska i swojska, i w kolosalnej orkiestrze wszystkich muzyk świata dźwięczy swoim osobnym, własnym, polskim tonem. Wielki zdobywca, Chopin podbił, wziął w posiadanie dla nas dziedzinę tej najbardziej niebiańskiej ze sztuk i zatknął chorągiew polską tam, gdzie na wysokościach stała w chwale włoska, niemiecka, francuska.

Stanisław Tarnowski.

TOM III.
(1845 — 1849)

WARSZAWA
NAKŁADEM KSIĘGARNI F. HOESICKA
KRAKÓW, G. GEBETHNER I SPÓŁKA
1911

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.
818

BIBLIOTEKA NARODOWA

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

KSIĘGA PIERWSZA

ROZDŹWIĘKI

(1845 – 1848).

ROZDZIAŁ I.

Złe znaki (1845—1846).

— Tu es heureux ici, et tu te sens ivre d'amour. Tu ne peux prévoir combien de temps cela durera sans se troubler et s'obscurcir. Tu veux jouir de ton bonheur, tant que Dieu le permettra, et après...

— Après! après! Après la lumière, il n'y a que les ténèbres.

— Pardon! il y a le crépuscule. Tu me diras que c'est encore la lumière, et que tu en jouiras jusqu'à extinction finale.

Lucrétia Floriani.

Zima z r. 1844 na 1845 zeszła Chopinowi »przy szanowaniu się« wcale nienajgorzej. Jak zwykle, często był osłabiony i wyczerpany nerwowo, codzień zrana, po przebudzeniu się, miewał swoje ataki kaszlu, ale gdy »wyksztusił się« wreszcie, to już przez cały dzień czuł się nieźle, tak, że nietylko nie potrzebował przerywać lekcyi, ale mógł również, z pewnem umiarkowaniem oczywiście, nie stronić i od życia światowego. Jedynie podczas wielkich chłodów lub wilgoci, których najbardziej musiał się wystrzegać, nie wychodził z domu, szczególniej wieczorami. W ten sposób upłynęła cała zima [1]). W marcu, przypisując się do listu Fryderyka, pani

[1]) O ówczesnym stanie zdrowia Chopina tak pisała pani Sand d. 25 marca 1845 r. do Aleksandra Thisa (emigranta polskiego, do roku 1831 wysokiego urzędnika Królestwa Polskiego, znakomitego prawnika): »Nous sommes bien coupables envers vous, moi surtout; car lui (Chopin) écrit si peu et il a tant d'excuses dans son état continuel de fatigue et de souffrance, que vous devez lui pardonner. J'espérai toujours l'amener à vous écrire, mais je n'ai eu que des résolutions et des promesses, et je prends le parti de commen-

Sand tak o nim donosiła Ludwice Jędrzejewiczowej: »Fryderyk nieźle się miewa, chociaż marzec tegoroczny bardzo jest zimny i pochmurny w porównaniu z lutym, co do którego przyroda popełniła omyłkę, tak był słoneczny i ciepły. Obecnie wystawieni jesteśmy na ulewy z gradem, mgły i wszelkie kaprysy zmiennego i niepewnego nieba. Niezależnie od tego drogi nasz Fryc wcale nie jest chorym i wciąż zajęty lekcyami, według mnie zanadto nawet. Z drugiej strony bezczynność nie godzi się z ruchliwym i nerwowym jego charakterem. Wkrótce jednak porywam go od ubóstwiających go uczennic i uprowadzam do Nohant, gdzie naturalnie będzie musiał jeść dużo, spać dużo i trochę komponować. Dzieci moje mają się bardzo dobrze. Mam teraz w domu trzecie, mianowicie córeczkę krewnych, która była nieszczęśliwa i którą zabrałam z sobą. Ładna jest i dobra, jak anioł. Obecność jej jest pożyteczna i miła dla Solange i dla nas wszystkich. Maurycy dziękuje Ci za życzenia dla niego. Pracuje ciągle. Solange ściska Cię i kocha, ale nikt Ciebie nie miłuje więcej ode mnie, droga Ludwiko moja, ani nawet Fryderyk, cokolwiekby miał mówić. Uściskaj ode mnie wszystkich tych, których Ty kochasz, a których przeto i my kochamy. Twoja sercem całem na zawsze. *George*« [1]).

Tem »trzeciem dzieckiem« pani Sand, o którem pisała do siostry Chopina, że je przygarnęła, albowiem nie czuła się szczęśliwą w domu rodzicielskim, była Augustyna Brault. Pani Sand, wbrew perswazyom Chopina, a gwoli dogodzenia Maurycemu, adoptowała w tych czasach Augustynę, a zachwycona tym postępkiem, który sobie idealizowała we własnych oczach, nietylko, że tę przybraną córkę traktowała zupełnie na równi ze swemi własnemi dziećmi, ale wcale nie robiła tajemnicy z tego, iż ją chowała na żonę dla Maurycego. Chopin, obserwujący to wszystko nie bez uprzedzenia, krytycznie sądził ten cały sposób postępowania »pani domu« z Augustyną, a że nie lubił Maurycego, więc tem samem i dla Augustyny nie żywił szczególnej sympatyi. Wogóle nie podobała mu się ta cała sprawa, zwłaszcza jej strona zakulisowa, która mu z konieczności musiału nasuwać niezawsze pochlebne refleksye o pani Sand. Oto, co raz pisał w tej kwestyi do swoich: »Otóż i owe dobrodziejstwo, które ona zrobić myślała a przeciwko któremu na ten sposób byłem od pierwszego dnia wejścia tej dziewczyny w dom. Trzeba ją było zostawić rodzicom, nie nabijać głowę synem, który tylko z pieniądzmi się ożeni (i to, jeżeli go poproszą, bo będzie ich miał dosyć). Ale mu się ładnej kuzynki w domu chciało. Tyle zrobił, że matka ją w równi z Solange postawiła. Tak samo była ubierana, a lepiej pielęgnowana, bo Maurycy chciał. Ile razy ojciec chciał ją odebrać, nie dali, bo Maurycy chciał. Matkę jej uważano za waryatkę, bo jej matka wyraźnie rzeczy widziała, ale i ojciec nareszcie zobaczył. Więc z tej dziewczyny pani Sand zrobiła *une victime*, która niby była prześladowana przez rodziców własnych. Solange to widziała wszystko, a więc żenowała«. Niemniej dobrze — jak to z listu powyższego wynika — widział to wszystko Chopin, więc też żenował chwilami. Stąd pierwsze nieporozumienia i kwasy, które powoli zaczęły zachmurzać pogodny horyzont wspólnej egzystencyi Chopina z jego genialną przyjaciółką. Zatarg ten, cichy zrazu, ale niebezpieczny w swej istocie, bo brzemienny nieobliczalnemi następstwami najdonioślejszego znaczenia, zaostrzał się tem bardziej, że wzajemne sympatye i antypatye zaczęły się krystalizować bardzo szybko, że w krótkim czasie Maurycy i Augustyna zawarli jakby tajne przymierze przeciwko Chopinowi i Solange, co na zewnątrz w początkach zaczęło się przejawiać w formie drażniących przytyków pod adresem służącego Chopina, na które poczciwy Jan niezawsze reagował z wersalską powściągliwością. Stąd rosnące niezadowolenie z Jana, któremu niebawem za przykładem Maurycego i Augustyny, zaczęła dokuczać i sama pani Sand. Że to drażniło Chopina, który sobie dokładnie zdawał sprawę z pobudek takiego sposobu postępowania, domyśleć się łatwo.

Tak przeszła wiosna. W maju zmarł słynny publicysta i republikanin, redaktor republikańsko-demokratycznej *La Reforme*, a wielki przyjaciel pani Sand, Godefroy Cavaignac. Śmierć jego, w kwiecie wieku, bo w 44-tym roku życia zaledwie, była wielkim ciosem dla stronnictwa republikańskiego,

---

cer, sauf à ne pas obtenir, en sa toux et ses leçons, un instant de repos et de calme. C'est vous dire que sa santé est toujours aussi chancelante. Depuis les grands froids qu'il a fait ici, il a été surtout accablé; j'en suis presque toujours malade aussi et aujourd'hui je vous écris avec un reste de fièvre«.

[1]) We francuskim oryginale brzmiał list ten, jak następuje:

Chère bonne amie. Je veux Vous dire toujours que je Vous aime, quand même Chopin ne me donne plus qu'une minute au moment de fermer et d'emporter sa lettre à la poste. Je Vous embrasse donc à la hâte, mais de toute mon âme; Vous savez si nous faisons des voeux pour Votre bonheur, pour la santé de Votre bonne mère et de Vos enfants chéris! Frédéric se porte assez bien, quoique ce mois de mars soit bien froid et bien triste en comparaison du mois de février qui était ici une véritable erreur de la nature, tant il faisait clair et chaud. Maintenant nous sommes dans les giboulées, les nuages et tous les caprices d'un ciel incertain et changeant. Néanmoins notre cher Fritz n'est pas malade et travaille toujours, trop selon moi, à ses leçons. D'un autre côté l'inaction ne s'accorde pas avec son caractère actif et nerveux. Bientôt je l'enlève pourtant à ses élèves idolâtres, et je l'emmène à Nohant où il faudra bien qu'il mange beaucoup, qu'il dorme beaucoup, et qu'il compose un peu.

Mes enfants vont très bien. J'en ai un troisième, une jeune fille de mes parents qui était malheureuse et que j'ai prise avec nous. Elle est jolie et bonne comme un ange. La société fait du bien et du plaisir à Solange et à nous tous. Maurice Vous remercie de Vos voeux pour lui. Il travaille toujours. Solange Vous embrasse et Vous aime, mais personne plus que moi ne Vous chérit, ma chère Louise, pas même Frédéric quoiqu'il en dise. Embrassez pour moi tous ceux que Vous aimez et que nous aimons par conséquent.

A Vous de coeur à jamais

George.

które mu też urządziło wspaniały demonstracyjny pogrzeb, jakiego Paryż nie pamiętał, a prócz tego była osobistym ciosem dla pani Sand, która zmarłego darzyła całkiem wyjątkową sympatyą. Chopin również lubił go bardzo, choćby dlatego tylko, że Cavaignac, bardzo muzykalny z natury, przepadał za jego muzyką, uwielbiał go, jako pianistę i kompozytora, czuł się wniebowziętym poprostu, gdy mógł go słyszeć grającego, co oczywiście, wobec jego przyjaźni z panią Sand, zdarzało mu się dość często. W ostatniej chorobie, gdy już czuł zbliżającą się śmierć, wyraził życzenie, żeby jeszcze mógł usłyszeć Chopina. Louis Blanc, któremu powiedział o tem, przyrzekł mu, że o ile lekarz nie sprzeciwi się temu, on przyprowadzi wielkiego muzyka, by spełnił to jego artystyczne pragnienie. Jakoż stało mu się zadość. Sprowadzony przez Blanca, Chopin zjawił się u łoża Cavaignaca, a gdy do jego sypialni wtoczono stary domowy fortepian, zaczął grać choremu. Musiał grać wspaniale, bo niebawem z piersi chorego, do głębi wzruszonego boską muzyką mistrza, rozległo się głośne łkanie. Ale jednocześnie ta natchniona gra zdawała się mu przywracać życie i siły. Usiadł na łóżku, słuchał, słuchał, rozmarzony, aż w końcu zalał się rzęsistemi łzami. Ogólne wzruszenie, które ogarnęło obecnych, udzieliło się i Chopinowi, tak, że nie mógł grać więcej... Gdy pani Cavaignac, przestraszona tem nadmiernem wzruszeniem syna, nie potrafiła zapanować nad sobą, żeby nie okazać swojej obawy, chory, skupiając resztę sił, rzekł słabym zamierającym głosem:

— To nic, matko, nie bój się niczego. Ach, cóż to za rozkosz słuchać muzyki, takiej muzyki! [1]).

W kilka dni po tej wzruszającej scenie Cavaignac już leżał na marach...

Jeszcze przed pogrzebem *La Réforme* otworzyła listę składek na pomnik dla zmarłego. Składki posypały się bardzo obficie. Wszyscy przyjaciele nieboszczyka, w tej liczbie pani Sand jedna z pierwszych, złożyli po sto franków. Dziwna rzecz, że na liście nie znalazło się nazwisko Chopina. Choćby dla zrobienia przyjemności pani Sand powinien był złożyć jakiś datek na ten cel. Szkoda, że mu to nie przyszło na myśl.. Okoliczność, że właśnie w tym czasie — w ciągu maja — wyszły *Sonata H-moll* i *Berceuse* [2]), jeszcze go nie tłomaczy dostatecznie.

Coprawda, to i on miał w tym czasie, wraz z całą emigracyą, podobne zmartwienie, jak to, które w danej chwili trapiło panią Sand i cały obóz republikański: bo jak francuska demokracya bolała nad śmiercią Cavaignaca, tak polskie wychodźtwo wielce było stroskane smutnemi wiadomościami o stanie zdrowia Klementyny z Tańskich Hoffmannowej. Jak pani Sand, nim umarł Cavaignac, dużo przesiadywała przy jego łożu, podobnie Chopin dość często w tych czasach odwiedzał autorkę *Pamiątek po dobrej matce,* której choroba budziła najpoważniejsze obawy. »Przed moim wyjazdem — pisał do swoich — Hoffmanowa bardzo źle była; bali się o nią. Spodziewam się, że lepiej, bo mi Albert nic o tem nie pisał«. Niestety, zamiast polepszenia, przyszła śmierć.

[1]) Ob. Louis Blanc, Histoire de la Révolution t. II.

[2]) Oba pomienione utwory wyszły u Breitkopfa i Härtla w Lipsku, a w Paryżu u J. Meissoniera. Sonata nosi dedykacyę dla hrabianki Pertuis, a Berceuse została przypisaną pannie Elizie Gavard.

Chopin bawił wtedy, już od czerwca, w Nohant. Wyjechał razem z panią Sand i jej »trojgiem« dzieci, oraz z panią Viardot. Po jej wyjeździe, w lipcu, przyjechał na kilka tygodni Delacroix. Ze wszystkich gości pani Sand, którzy tego lata dłużej lub krócej bawili w Nohant, a bawili tu i Gutmann (wybierający się niebawem w podróż artystyczną do Rosyi, do Warszawy między innemi, dokąd miał zawieźć od Fryderyka mnóstwo prezentów dla jego matki [1]) i sióstr) i panna de Rozières, która pod niebytność Chopina w Paryżu doglądała jego mieszkania, i Leroux, i Papet, i Châtiron, niczyje towarzystwo jednakże nie dogadzało tak Chopinowi, jak towarzystwo wielce pokrewnego mu duchem Eugeniusza Delacroix. Nikt nie rozumiał go lepiej, to też z nikim tak nie lubił gawędzić całemi godzinami. »Jest to — pisał Chopin 30 sierpnia do Franchomme'a — jeden z najcudowniejszych artystów. Przeżyłem z nim zachwycające godziny. Uwielbia on Mozarta, umie wszystkie jego opery na pamięć«. Nie jest wykluczone że właśnie w ciągu tego lata Delacroix namalował swój przepyszny portret Chopina, jedyny portret, z którego bije tytaniczność ducha Chopina, a więc jedyny rzeczywisty portret mistrza, godny jego geniuszu, dający należyte wyobrażenie o nim. Co nie ulega wątpliwości, że od tej chwili Delacroix zaczął się liczyć do najserdeczniejszych przyjaciół Chopina, do ludzi, którzy go rozumieli najlepiej, z którymi miał najwięcej duchowego powinowactwa. Samo się przez się rozumie, że muzykowano bardzo wiele razem, że Delacroix, który na pamięć umiał wszystkie opery Mozarta, doskonale usposabiał Chopina nietylko do ożywionych rozmów o muzyce wogóle, a o muzyce Mozarta w szczególności, ale i do grania na fortepianie. Stąd poszło, że o ile Chopin wiele »zachwycających godzin« miał do zawdzięczenia Delacroix'owi, z którym rozmowy tak nań oddziaływały podniecająco, o tyle Delacroix niemniej »zachwycających godzin« miał do zawdzięczenia Chopinowi, którego natchniona muzyka w taki wprawiała go zachwyt.

Niestety, pogoda nie zawsze dopisywała w ciągu tego lata, zwłaszcza w początkach. Dopiero w połowie lipca ustaliła się jako tako. »Pogoda służy — pisał Chopin 20 lipca do Jędrzejewiczów - ale jakeśmy tu przy-

[1]) Matce przesłał Chopin piękną jedwabną materyę na suknię wizytową.

jechali, wielkie burze były. Indre tak wylała, że w Montgivray Châtiron, brat pani domu, miał ogród cały zalany i w domu wodę. Viardot, który po żonę przyjechał, nie mógł jej odwieźć, bo drogi były do Chateauroux zalane, a tam, gdzieśmy to często na spacer jeździli, skąd piękny widok, ani się dostać można było. To trwało krótko; wiele było szkody po łąkach, ale już pozapominali«. W tymże liście, zaraz o kilka wierszy dalej, pisał Fryderyk, że się nudzi, że już ma dosyć Nohant, że w gruncie rzeczy nie lubi wiejskiego trybu życia, co w zupełności zgadza się z relacyą pani Sand w *Histoire de ma vie,* która pisze o Chopinie, że w końcu »obmierzło mu mieszkanie w Nohant«, że »powrót tam na wiosnę jeszcze go na chwil kilka ożywiał«, ale trwało to niedługo. Że tak było istotnie, dowodzi także list Chopina z 20 lipca: »Niestworzony ja jestem do wsi, jednakże używam świeżego powietrza. Nie gram wiele, bo mi się fortepian odstroił; piszę jeszcze mniej, dlatego tak dawno nic odemnie nie macie. Myślę, żeście na wsi wszyscy... Dziwno mi tu tego roku; często rano zajrzę do pokoju obok, ale niema nikogo. Czasem zajmie miejsce jaki znajomy, co na parę dni przyjedzie; to też ani czekolady rano nie pijam i fortepian inaczej postawiłem: koło ściany, tam, gdzie była sofka ze stolikiem, przy którym często Ludwika moje pantofle haftowała, a pani domu nad czem innem pracowała. Na środku stoi biurko, na którem piszę, na lewo leży kilka moich papierów muzycznych, pan Thiers i poezye, z których wąsik (t. j. Bohdana Zaleskiego); na prawo Cherubini; przedemną ów *repetier,* coście mi go przysłali, w swoim ekranie (4-ta godzina); róże i gwoździki, pióra i kawałek laku jeszcze po Kalasantym. Jestem zawsze jedną nogą u was, drugą nogą w pokoju obok, gdzie Pani domu pracuje, a wcale nie u siebie w ten moment, tylko jak zwykle w jakiejś dziwnej przestrzeni. Są to zapewne owe *espaces imaginaires,* ale ja się tego nie wstydzę; wszakże to u nas się uległo przysłowie, że przez imaginacyę pojechał na koronacyę, a ja prawdziwy ślepy mazur. To też, nie widząc daleko, napisałem nowe trzy mazurki, które zapewne wyjdą w Berlinie, bo mię o nie bardzo prosi jeden mój znajomy, poczciwy chłopiec, uczony muzykant, Stern, którego ojciec zakłada skład muzyczny«.

Oprócz tych trzech mazurków, którymi były *Mazurki Op. 59,* A-moll, As-dur i Fis-moll, skomponował Chopin przez to lato *Barkarolę, Sonatę* z wiolonczelą, *Polonaise-Fantaisie* oraz muzykę do dwóch poezyi Bohdana Zaleskiego: *Dwojaki koniec* i *Niema czego trzeba.* Nie wszystko pokończył w ciągu bytności w Nohant, albowiem wogóle jakoś mu nie szło pisanie, ale choć przeważnie czuł jakby odpływ twórczego natchnienia — którego wyczerpanie chwilami znać na *Polonezie-fantazyi* — to jednak po kilka godzin dziennie przebywał w swoim pokoju, w owych *espaces imaginaires,* pochylony nad swymi »papierami muzycznymi«. Oto, co sam o tej swojej tegorocznej pracy kompozytorskiej pisał — w liście z 1 października —

do Jędrzejewiczów: »Oj, czas ogromnie schodzi! Nie wiem, jak się dzieje, ale nic robić poczciwego nie mogę, a jednakże nie lenię się, nie łażę z kąta w kąt, jak z Wami, tylko po całych dniach i wieczorach siedzę w moim pokoju. Muszę jednakże pokończyć niektóre manuskrypta przed wyjazdem stąd, bo w zimie komponować nie mogę. Po waszym odjeździe tylko ową Sonatę napisałem. Teraz, prócz nowych mazurków, nic nie mam gotowego do druku, a trzeba«. Jakoż pracował z natężoną intenzywnością, ale że mu komponowanie szło źle na ogół, że choć miał pozaczynanych tyle kompozycyi, żadnej, pomimo wysiłku, nie mógł nadać ostatecznej formy, więc zdarzały się dnie, w których go poprostu ogarniała rozpacz z tego powodu, rozpacz, którą dusił w sobie, ale która na zewnątrz przejawiała się w postaci niezwykłego zdenerwowania. O tych jego męczarnich twórczego porodu, których zawsze w Nohant była naocznym świadkiem, tak pisze w swej *Histoire de ma vie* p. Sand: »Odkąd siadł do pracy, wszystko naokoło niego ponuro się chmurzyło. Czasem sześć tygodni mozolił się nad jedną stronicą, na to tylko, by wrócić do pierwotnego pomysłu. Długo mi się udawało tyle na nim wymódz swym wpływem, że zaufał pierwszemu prądowi natchnienia. Lecz kiedy począł tracić do mnie zaufanie – co właśnie wystąpiło na jaw w ciągu lata 1845 roku — czynił mi łagodne wyrzuty, że go psuję, że nie jestem dość surową dla niego. Wtedy starałam się rozerwać go, namawiałam do przechadzki. Z czasem — z pewnością od roku 1845 począwszy — zaczął okazywać zły humor, gdym mu przerywała. Wpadał w straszny gniew, a ponieważ w mej obecności zawsze się hamował w swych uniesieniach, przeto zdawało się chwilami, że go takie przezwyciężenie się gotowo pozbawić życia. Jedynie w Nohant tworzył i pisał«.

Smutna okoliczność, że nastała chwila, w której »począł tracić zaufanie« do swej przyjaciółki, że zdarzały się chwile, w których, nietylko wtedy, gdy go starała się oderwać od pracy, musiał hamować się wobec niej, żeby nie wybuchnąć gniewem, oto jedna z przyczyn, że miał dni, w których od rana do wieczora nie wychylał się ze swego pokoju, nie dlatego wyłącznie, że był zaabsorbowany pracą kompozytorską, ale dlatego przedewszystkiem, że wolał nie widzieć różnych osób, między któremi Maurycy i Augustyna zajmowali pierwsze miejsce, że go drażnił ich widok, ich różne sprawy lub sprawki, w których z konieczności lecz mimowoli musiał grać pewną rolę. Tem był zdenerwowany najbardziej, to sprawiało, że często czuł się osamotnionym i obcym wśród tego otoczenia rodziny i przyjaciół p. Sand, a coraz bardziej odczuwal brak jakiegoś serdecznego ciepła, słowem, że nie miał, czego mu było trzeba do szczęścia.

W takim nastroju napisał muzykę do dumki Zaleskiego *Niema czego trzeba,* muzykę, która doskonale malowała jego ówczesne roztęsknienie za czemś innem, niż to, co było jego udziałem. Dlatego tak sobie upodobał

w słowach tej żałosnej dumki, albowiem były to słowa, jakby mu wyrwane z duszy:

Mgła mi do oczu zawiewa z łona
W prawo i w lewo ćmi na około:
Dumka na ustach brzęknie i skona
Niemo, ach, niemo, bo nie wesoło!

Niema, bo niema, czego potrzeba,
Dawno mi tutaj nudno, niemiło:
Ni mego słońca! ni mego nieba,
Ni mego czegoś, czem serce żyło!

Kochać i śpiewać byłoby błogo,
W cudzej tu pustce śniłbym, jak w domu,
Kochać, o! kochać! i niema kogo!
Śpiewać, o! śpiewać! i niema komu!

I zdarzały mu się chwile, w których, ażeby wyzwolić się z tej »cudzej pustki«, w której tak mu było obco, »nudno, niemiło«, tak »niemo«, nie był dalekim od pożądania... śmierci. Dlatego, kiedy tworzył muzykę do tej dumki Zaleskiego, do jej ostatniej zwrotki, która właśnie wyrażała taką tęsknotę za śmiercią, napisał inną melodyę, aniżeli do trzech pierwszych, które miały melodyę jednakową:

Niekiedy wzrokiem ku niebu wiercę,
Poświstom wiatru wcale nie taję:
Zimno, o zimno! Lecz puka serce,
Że z dumką w inne odlecim kraje...

Z tej myśli o śmierci, która go raz po raz nawiedzała w chwilach tęsknoty i rozżalenia, zrodziła się smętna muzyka do wiersza o *Dwojakim końcu* Zaleskiego. Wiersz ten, iście pogrzebowy w nastroju, brzmi, jak następuje:

Rok się kochali, a wiek nie widzieli:
Zbolały serca, oboje na pościeli.
Leży dziewczyna w komnacie swej na łożu,
A kozak leży w dąbrowie na rozdrożu.

O, nad dziewczyną rodzina cała płacze,
A nad kozakiem, och, siwy orzeł kracze!
Oboje biedni, wnętrzności ogień pali:
Cierpieli srodze, cierpieli i skonali!

O, nad dziewczyną po siole dzwony biją,
A nad kozakiem po lesie wilki wyją!
Kości dziewczyny grób zamknął poświęcony
Kości kozaka bieleją na wsze strony [1]).

Już to samo, że taki wiersz upodobał sobie Chopin, by go ubrać w melodyę muzyczną, świadczyło wymownie, jak smutnie był usposobiony niekiedy, jak sobie nie mógł dać rady ze swoją dolą...

Lecz tak bywało jedynie w chwilach depresyi moralnej; a choć takie

[1]) O czasie powstania obu tych pieśni w r. 1845 informuje J. Fontana w wydanym przez siebie *Zbiorze śpiewów polskich* Chopina, Op. 74.

chwile zdarzały się nie rzadko, owszem, częściej o wiele, niż lat poprzednich, to jednak nie brakło i chwil pogodnych, w których wrodzony Chopinowi humor odzyskiwał swe panowanie, choć nie na długo. Że takie chwile miewał raz po raz, dowodził jego list z 20 lipca do Jędrzejewiczów, obfitujący w cały szereg wybornych dykteryjek, któremi Fryderyk pragnął ubawić Kalasantego, widocznie rozmiłowanego w podobnych facecyach. Oto niektóre z nich. »O Paryżu cóż Wam mówić?... Pisał mi Albert, co i dzienniki pisały bez wspomnienia nazwisk, o Wiktorze Hugo, któremu się przypadek temu dwa tygodnie zdarzył. Mr Billard, peintre d'histoire, nie bardzo zawołany, sam brzydki, miał ładną żonę, którą pan Hugo zbałamucił. Pan Billard zszedł żonę z poetą, tak, że Hugo musiał aż temu, co go chciał aresztować, pokazać swój medal para Francyi, żeby mu momentalnie dał pokój. Pan Billard proces rozpocząć chciał z żoną, ale się na cichej separacyi skończyło. Hugo na kilka miesięcy raptem wyjechał na wojaż. Pani Hugo (jako wspaniała) wzięła pod swoją protekcyę panią Billard; a Juliette (sławna temu więcej jak 10 lat aktorka z teatru Porte St. Martin, którą Hugo oddawna utrzymuje, mimo pani Hugo i dzieci swoich i poezyi o moralności familii) owa Julieta pojechała z nim razem. Paryskie języczki kontente, że mają o czem mówić; bo też i zabawna historya. Dodajcie do tego, że Hugo w piątym krzyżyku i zawsze wielce poważnego i wyższego nad cały świat przy każdej okazyi udaje«. W tym samym liście znalazła się jeszcze i następująca »historyjka à propos Hugo'ta dla Kalasantego«: »Jedna pani, z tych, co to mówiąc o kursach konnych chciała widzieć six petites chaises (steeple-chase), (niech Wam Bartek wymówi po angielsku), znaczy to, co tu nazywają une course au clocher; nie wiem, czy mamy na to wyraz, jest to kurs do mety prosto przez rowy, płoty i wszystkie podobne obstakle. Otóż jedna z takich jejmości, mówiąc o kimsiś, co był w podobnym przypadku jak Hugo, powiedziała: qu'il a été trouvé flagrant dans le lit (en flagrant délit). Jeżeli znał tę historyjkę, to niech wybaczy dobrej intencyi i przyjmie tę panią, co to chciała wiedzieć: ce que c'est que ce tabac du père Golèze (Stabat de Pergolese). Ale to jeszcze starsze! Nowsza owa pani, co najmując mieszkanie, prosiła tylko proprietera: de lui faire peindre le nombril (zamiast lambris), bo zabrudzone. En tous cas niech sobie przypomni, że Godfroi de Bouillon jest ainsi nommé, parcequ'il a été le capitaine le plus consommé de son temps«.

Podobne przebłyski dobrego humoru, których zresztą pełno we wszystkich listach Chopina z tego czasu, łatwo dawały się wytłomaczyć względnie dobrem zdrowiem, jakie Fryderykowi dopisywało w ciągu tych letnich miesięcy. »Zdrowiśmy doskonale wszyscy«, pisał 20 lipca do Jędrzejewiczów, a p. Sand, dopisując się do jego listu, również nie omieszkała

zaznaczyć, że Fryderyk tego lata czuł się nienajgorzej, wcale nieźle, jak na niego.

Oto rzeczony dopisek znakomitej autorki, świadczący, że na ogół stosunek Chopina do p. Sand nic jeszcze nie pozostawiał do życzenia:

Chère soeur de mon coeur. Notre enfant va assez bien. La chaleur qui le fatigue ordinairement, lui fait du bien cette année. Si Vous étiez ici, il ne se souviendrait plus d'avoir jamais été malade. Ah, pourquoi sommes-nous si loin de fait, quand par la pensée nous sommes si près! J'ai donné à Frédéric un gros autographe[1]) pour Vous, comme souvenir d'un des meilleurs temps de notre vie. S'il fallait barbouiller cent fois plus de papier pour Vous faire revenir, je me mettrais bien vite à l'oeuvre. Embrassez pour moi Vos chers enfants que je voudrais tant connaître, et Votre bonne mère dont je voudrais pouvoir parler à son fils. Mes enfants à moi Vous disent mille tendresses, et je Vous embrasse de toute mon âme.

Już to wogóle, jeżeli chodziło o listy, które p. Sand tego lata pisywała do siostry Chopina, to nikt na ich podstawie nie doszedłby do wniosku, że w stosunku Fryderyka do »Pani domu« coś zaczynało się psuć zwolna, że ten stosunek już nie był takim, jak w roku zeszłym. Pozory mylą przecież. Myliły też i w danym wypadku...

Ale pozory były jaknajlepsze. Gdy Chopin, trochę niespokojny, że tak dawno nie miał wiadomości z Warszawy, dnia 20 września wysyłał obszerny list do matki, adresowany na Nowy Świat, pani Sand dopisała »także parę słów dla Ludwiki«, które brzmiały, jak następuje:

Ma Louise chérie. Il y a bien longtemps que nous sommes sans nouvelles de Vous et nous sommes inquiets. Ecrivez donc et ne laissez pas souffrir ce frère et moi qui vous adorons. Vous savez bien comme on Vous aime, comme on parle do Vous du matin au soir, comme on est heureux quand on reçoit de Vos lettres, comme on ne peut pas vivre sans cela. Enfin, aimez nous, ne soyez pas malade: Embrassez pour moi vos chers enfants, votre ange de mère et même Votre coquin de mari.

A Vous toujours et toute entière

George.

Gdy w dziesięć dni potem, dnia 1 października, Fryderyk wysyłał obszerny list do Ludwiki, nim zapieczętował ten list, »Châtelenka« jego — jak w tym liście nazwał p. Sand — dopisała następujących kilka słów: »Bon jour, ma chérie, on Vous aime, on Vous embrasse tendrement; soyez bénie du bon Dieu toujours«. To czułe pozdrowienie opatrzył Chopin, zaraz obok, następującym, wysoce znamiennym komentarzem: »Nie chciano puścić listu bez słówka. Tacy kochani (piszę w liczbie mnogiej, bo za wszystkich są tacy)«. Za wszystkich? Miałożby to oznaczać, że jednak nie

[1]) Autograf powieści G. Sand: *La mâre au diable* znajduje się po dziś dzień w posiadaniu rodziny Chopina.

wszyscy w Nohant byli dlań tacy dobrzy i kochani, jak sama »Pani domu«? Innego wniosku niepodobna wyciągnąć z tych znaczących słów...

Co pewna, że p. Sand, gdy jej w ciągu października wypadło odpisać na list Ludwiki, pisała o Fryderyku w taki sposób, z takiem serdecznem ciepłem, że rodzona matka nie potrafiłaby się zdobyć na większą czułość w słowach:

Chère amie. Je Vous aime, aimez-moi toujours. Notre cher Frédéric ne va pas mal et l'automne est superbe, après ce déplorable été qu'il a pourtant supporté assez bien. Nous parlons de Vous. Ah, que nous serions heureux si Vous pouviez venir ici tous les ans! et si nous avions Vos enfants pour les chérir et les caresser à toute heure! Il faut bien du courage pour vivre ainsi loin les uns des autres et on s'habitue à ne voir le ciel que sous l'aspect d'un lieu qui nous réunirait tous et pour toujours. Soyez bénis, chers anges éloignés, Vous, Votre sainte mère, Vos enfants, Votre famille, tous ceux que Frédéric porte dans son coeur et dans sa pensée à toutes les heures de sa vie.

A jednak, pomimo tych łudzących pozorów, zaczynały się rozchodzić wieści wśród przyjaciół Chopina, wieści, które już w ciągu tego lata doszły nawet do Warszawy, do rodziny Fryderyka, że jego stosunek do pani Sand przechodzi przez jakieś przesilenie, że ten stosunek przyjaźni, tak błogiej i harmonijnej do tej pory, pogorszył się w ostatnich czasach... Zaniepokojona temi pogłoskami, Ludwika w tej chwili napisała do Fryderyka, ażeby z najlepszego źródła zasięgnąć informacyi, ile prawdy było w tych plotkach, czy istotnie zaszła jaka zmiana w jego pożyciu z p. Sand? Jakkolwiek rzecz się miała naprawdę, Chopin zaprzeczył wszystkiemu, i to najkategoryczniej, jak tylko mógł. Oto jego odpowiedź: »A propos tego wszystkiego, o co mi się Ludwika w liście pyta, wszystko nieprawda i bez żadnego podobieństwa do niczego.. Nie wierzcie nigdy złym pogłoskom, bo dużo ludzi na świecie, którzy szczęścia nie mogą widzieć spokojnie«.

Ale pomimo tak kategorycznego zaprzeczenia Chopina nie wszystko w tych »złych pogłoskach« było bez żadnego podobieństwa do niczego. Owszem, jak w każdej pogłosce, tak i w tej była znaczna część prawdy; albowiem nie ulegało wątpliwości, że od niejakiego czasu — od wejścia Augustyny pod dach domu pani Sand — zaczęły się wytwarzać jakieś przykre dysonanse w jej pożyciu z Chopinem. Nie znaczyło to przecież, ażeby przychodziło do jakichś sprzeczek lub nieporozumień pomiędzy nimi. To było wykluczone zupełnie, ile że Chopin zawsze się odznaczał najwyższą delikatnością w postępowaniu z p. Sand, nawet wtedy, gdy nie był jej zdania, gdy miał odmienne zapatrywanie w jakiejś kwestyi. Tylko, że tych kwestyi, w których byli odmiennego zdania, z każdym dniem mnożyło się coraz więcej. Swoją drogą, choć oboje nie kryli się ze swemi przekonaniami, nigdy nie dyskutowali ze sobą, nigdy nie starali się przekonywać się wza-

jemnie, ale pozostawali przy swoich opiniach, co jednak już samo w sobie było pewnym rozdźwiękiem. To też do sporów nigdy nie przychodziło między nimi, o czem p. Sand tak pisze w swych pamiętnikach: »Przyjmowałam życie Chopina takiem, jak się nić jego wysnuwała poza obrębem mojego. Nie dzieląc ani jego skłonności, ani jego przekonań poza dziedziną sztuki, ani zasad politycznych, ani zapatrywań na dokonane czyny, nie kusiłam się napróżno wpłynąć na jego istotę. Ceniłam jego indywidualność, jak ją ceniłam w innych przyjaciołach, idących odmienną drogą odemnie. Z innej strony Chopin okazywał mi, powiem nawet, zaszczycał mnie taką przyjaźnią, że można było uważać ją za rzadkie w życiu jego zjawisko. Był dla mnie zawsze jednakowym. Nie oddawał się złudzeniom względem mej osoby, co stąd wnoszę, że nigdy mi nie ujmował szacunku. To ustaliło i zachowało między nami zgodę na czas długi. Nigdyśmy sobie nie robili wyrzutów... Lecz jeśli Chopin był dla mnie uosobionem poświęceniem, uprzejmością, dobrocią i względnością, nie wyrzekł się był dlatego szorstkości charakteru względem tych, co mnie otaczali. Wobec nich puszczał wodze wybrykom swego zmiennego humoru, przechodząc z przychylności do odrazy, i odwrotnie«

Doświadczał tego na sobie w pierwszym rzędzie syn p. Sand, a następnie Augustyna, którzy nie lubiąc Chopina, tak, jak i on ich nie lubił (z tą różnicą, że oni mniej się kryli ze swą niechęcią względem niego, aniżeli on), przy każdej sposobności drażnili go różnemi drobnostkami, co oczywiście miało ten skutek, że raz po raz nerwy przeczulone brały w nim górę i wtedy wypadał z równowagi... Wogóle, jeżeli chodziło o Maurycego i Augustynę, którzy zawarli jakby ciche przymierze przeciwko Chopinowi, to we wszystkiem starali się robić mu na złość, przyczem w pierwszej linii nie cofali się przed drobnemi intryżkami domowemi, buntując przeciwko niemu, to służbę domową, to p. Sand. Była to mizerna robota podziemna, krecia, która jednak Chopinowi zatruwała życie w Nohant: dlatego tak wiele przesiadywał sam, całymi dniami i wieczorami, w swoim pokoju. Dokuczając Chopinowi systematycznie, w której to brzydkiej akcyi Maurycy grał pierwsze skrzypce, niezawsze czyniono to bezpośrednio, ale i pośrednio. Wiedząc naprzykład, że bardzo lubił swojego służącego, Jana, którego lubił podwójnie, raz za to, że był dobrym służącym, a raz za to, że z nim mógł mówić po polsku, zaczęto używać różnych sposobów, ażeby Chopina pozbawić tego służacego-emigranta, ażeby go zmusić do rozstania się z nim. W tym celu zmobilizowano całą służbę, którą podjudzano przeciwko zadzierzystemu mazurowi, a także i samą p. Sand, przed którą — jak i przed Chopinem — tendencyjnie podkreślano swą antypatyę dla tego polskiego sługi. W końcu doprowadzono do tego, że Chopin zdecydował się oddalić poczciwego Jana. Oto, co w tej kwestyi pisał do

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA WARSZAWA BIBLIOTEKA

swoich, już w liście z 20 lipca: »Wielka burza na dworzu, a w kuchni także. Na dworzu to widać, ale co się w kuchni dzieje, to anibym wiedział, gdyby Zuzanna nie była przyszła na skargę na Jana, który jej po francusku rozmaite awantury nawymyślał za to, że mu nóż ze stołu wzięła. Jędrzejowiczostwo znają jego francuszczyznę, więc się domyślą, jak pięknie nawygadywał; np. laide comme cochon, — bouche comme derrière, albo jeszcze ładniej. Nie wiem, czy sobie przypominają, że jak go się spytać, czy jest np. drzewo, to odpowiada: il est sorti, a czy Zuzanna w domu? odpowiada: il n'y a pas. Jednakże często się kłócą, a ponieważ służąca p. Sand bardzo zgrabna, zwinna i potrzebna, być więc może, że dla spokoju będę musiał mojego odprawić, czego nie cierpię, bo zmieniać figur to na nic się nie zdało. Na nieszczęście także dzieciom się tu nie podoba, bo porządny i regularnie swoją robotę robi«. Przez te »dzieci« należało rozumieć tylko Maurycego i Augustynę, bo Solange nietylko nic nie miała przeciwko Janowi, ale go lubiła nawet. Niestety oprócz Maurycego i Augustyny, niebawem i sama p. Sand zaczęła mieć dosyć Jana, do czego niewątpliwie przyczynił się jej syn, wciąż mający coś do zarzucenia Janowi. W liście z 1 października pisze Chopin: »Już Jan swoim zwyczajem od kwadransa dzwoni na obiad. Pani domu obiecała mu, że go wodą zimną kiedy obleje, jak za długo dzwonić będzie«. Wszystko to działało powoli, ale bezustanku, tak, że duszna atmosfera, która raz po raz wywoływała »burzę« w kuchni, i w całym domu przesycała się niemiłą elektrycznością, zwiastującą blizkość burzy...

A przyczyniały się do tego nietylko złe i naprężone stosunki pomiędzy Chopinem a Maurycym i Augustyną, ale i bardzo dobry stosunek Chopina z Solange, stosunek, który nie mógł ujść baczności p. Sand, a tem samem nie dać jej do myślenia. Że ten stosunek był bardzo dobry, że Solange wcale się nie kryła ze swą niezwykłą sympatyą dla Chopina, który również nie krył się ze swą wyjątkową sympatyą dla niej, na to znajdują się nawet dowody w listach Fryderyka do rodziny. W liście z 20 lipca pisze Chopin: »Wczoraj mi Solange przerwała, żeby z nią grać na 4 ręce; dzisiaj, żeby zobaczyć, jak drzewo ścinali, jedno z tych, co koło pawilonu, co w ogrodzie koło drogi, gdzie Jędrzejowiczowstwo wysiedli«. W liście z 1 października znalazły się o Solange aż dwa ustępy, oba mówiące niemało: »Wróciłem ze spaceru z Solange, która mię porządnie przespacerowała kabryoletem w towarzystwie Jacqua. Jacques zowie się ogromny pies bardzo pięknej rasy, który Pani domu ofiarowano na zastąpienie starego Simon, który tego roku bardzo się podstarzał i ma łapę sparaliżowaną. Nieodstępny przyjaciel grubego Koko, chociaż rasy w swoim rodzaju przecudnej. Jak deszcz, tak do kabryoletu się pakuje i jak się położy, tak głowa z jednej strony się moczy, a ogon z drugiej, mimo najdowcipniejszej jego pozycyi, żeby się od deszczu ochronić; ale za duży na takie wygody«.

W innem miejscu zaś, pod koniec listu, pisze Fryderyk: »Solange, co mi przyniosła czekolady na przekąskę, każe mi pisać, że Ludwikę ściska. Dobre ma serce bardzo«. Jeśli się zważy, jak skrytym był Chopin, gdy chodziło o ujawnienie swych serdecznych uczuć, to o tyle większą wagę należy przywiązywać do tych, tak często powtarzających się ustępów o Solange. Cóż dopiero, gdy się weźmie pod uwagę, że 17-letnia Solange była prześliczną dziewczyną, której uroda nawet u p. Sand budziła podziw. »Je lui ai acheté — pisała o niej matka dnia 12 września 1845 r. — un petit cheval noir qu'elle gouverne dans la perfection et sur lequel elle paraît belle comme le jour«. Nie dziw więc, że i Chopin był pod jej urokiem, że mu z dnia na dzień ulegał coraz bardziej, czemu szczególnie sprzyjały wspólne — we dwójkę tylko — przejażdżki kabryoletem, długie pogawędki i przechadzki po ogrodzie przed domem, długie poufne rozmowy w pokoju Chopina, a wreszcie miłe chwile, spędzane przy fortepianie, na grze na cztery ręce, nie mówiąc już o tych chwilach, gdy Solange, siedząc obok, słuchała natchnionej gry Chopina. Wszystko to nie było bez niebezpieczeństwa dla dwóch takich istot, jak Chopin i Solange. Jakoż mimowoli lgnęli do siebie, popychani wzajemną sympatyą ku sobie, sympatyą, której za psychologiczne podłoże służyło uczucie »dawnej przyjaźni«, a która, pod wpływem sprzyjających okoliczności, bardzo łatwo mogła się przeobrazić w inne gorętsze uczucie. Zdaje się, że i Chopin i Solange już byli na tej drodze, bynajmniej nie troszcząc się o to, że ta droga równała się ślizkiej pochyłości.

Trudno przypuścić, ażeby ta »przyjaźń« Solange z Chopinem, przyjaźń, która irytowała Maurycego i Augustynę, nie zwróciła na siebie uwagi p. Sand. Na to była zbyt przenikliwą znawczynią serca ludzkiego, zbyt genialną powieściopisarką. To też, choć można być pewnym, że Chopin przed nią taił się ze swem uczuciem dla »grubego Koko« — jak nazywano Solange — jakkolwiek na każdym kroku zaznaczał swą wyjątkową sympatyę dla niej, to jednak niepodobna wątpić ani na chwilę, że p. Sand, podobnie, jak sobie doskonale zdawała sprawę z jego niechęci do Maurycego i Augustyny, co ją korciło i drażniło, tak samo miała jasną świadomość sytuacyi, jaka powoli wytwarzała się między Chopinem a jej piękną córką [1]). Za dobrze znała Chopina, by go na wylot nie przejrzeć i w tym wypadku. »Nic nigdy na jaw nie wyszło z jego życia wewnętrznego — czytamy o nim w *Histoire de ma vie* — bo dzieła jego są tylko niewyraźnem i mglistem odbiciem tego, co się w nim działo, a udręczeń i utrapień swej duszy nigdy słowem nie zdradzał. Tak przy-

[1]) Pani Rubio opowiadała Niecksowi, że p. Sand niechętnem okiem patrzyła na ciągłe przesiadywania Solange u Chopina. Temuż Niecksowi opowiadał Gutmann, że Chopin nie kochał się w Solange, ale ją lubił nadzwyczajnie, wyjatkowo.

najmniej umiał w sobie wszystko pokryć i zamilczeć, że przez lat siedm ja jedna tylko umiałam je odgadnąć, łagodzić i wybuch ich powstrzymać«. Niewątpliwie wobec tego odgadła również i to, że gdy uczucie, jakie żywił dla niej, ostygało coraz bardziej, coraz widoczniej nawet, jednocześnie uczucie »przyjaźni«, z jaką od samego początku był dla jej córki, codzień stawało się gorętszem. Nie mogła nie zauważyć, że od niej zaczynał wymagać tylko macierzyńskiej opieki, siostrzanej troskliwości i pieczołowitości, gdy był niezdrów, a gdy się czuł zdrowszym, gdy czuł potrzebę czułości kobiecej, wobec której sam mógłby się zachowywać czulej, wtedy mu »bardzo dobre serce« Solange więcej dawało zadowolenia, aniżeli jej towarzystwo. W każdym razie musiała zauważyć, że Fryderyk coraz mniej pożądał jej towarzystwa, że jej coraz mniej przeszkadzał w pracy, albowiem gdy ona, przyzwyczaiwszy się do pisania w dzień, była zajęta swemi pracami literackiemi, on tymczasem przebywał w towarzystwie Solange, bądź w swoim pokoju, bądź w salonie, bądź w ogrodzie, bądź na przejażdżce. Jednem słowem, zanosiło się na kolizyę, opisaną przez Guy de Maupassanta w *Fort comme la mort,* gdzie w kochanku niemłodej matki zaczyna się budzić uczucie dla jej dorosłej córki [1]).

Dnia 28 listopada powrócił Chopin, sam z Janem, do Paryża. Pierwszą czynnością, którą załatwił po przyjeździe na Square d'Orléans, było odprawienie Jana, o czem tak pisał w liście do swoich: »Zwykle, jak sobie przypominacie, wcześniej sam wracam, a tego roku tembardziej, że musiałem Jana odprawić, innego znaleźć służącego. Już od roku co miesiąc chciał odchodzić, protestując zawsze i płacząc, że mię kocha i nigdy byłbym go nie odprawił, ale niecierpliwił już innych. Dzieci się z niego za bardzo wyśmiewały, więc nie mogłem go dłużej trzymać dla siebie samego. Do ostatka myślał, że Zuzannę odprawią, mimo to codzień dziękował [2]). Dla

[1]) Pani Sand doskonale zdawała sobie sprawę z tego uczucia Chopina. Podobno, że nawet opowiadała z czasem przyjacielowi swemu, Edmundowi Planchat, że Chopin wprost oświadczył się jej któregoś dnia o córkę, a gdy mu jej odmówiła, wyjechał rozdrażniony z Nohant. Mogło to mieć miejsce tylko w r. 1845. Co nie ulega najmniejszej wątpliwości, że Edmund Planchat w swej książce *Autour de Nohant,* poświęconej wspomnieniom o p. Sand, tak pisze na stronie 68: »L'auteur de Salammbô, que madame Sand affectionna comme on aime un fils malade, comme elle avait aimé le graveur Manceau, Chopin, qui partit irrité de Nohant parce que madame Sand lui refusa sa fille le sachant depuis longtemps condamné à une mort prématurée, avait le seul privilège de tout dire«... Nie sądzę, by rzecz doszła aż tak daleko, t. j. żeby Chopin oświadczył się o rękę Solange, ale że nią był zajęty cokolwiek, to z pewnością nie uszło baczności p. Sand, tudzież Maurycego i Augustyny.

[2]) W świeżo wydanych pamiętnikach ks. Leona Postawki (Paryż, 1908), w t. II, str. 183—186, znajduje się taka wiadomość o tym służącym Chopina: »Mówiąc o tylu naszych rodakach, uważam za stosowne poświęcić kilka słów zajmującym bardzo skromne stanowisko, ale dobrym Polakom. Pierwszym z nich był Jan, który całe swe życie spędził

mnie to wielkie afery, bo trzeba coś bardzo poczciwego, ale mój przyjaciel Albrecht znalazł mi Francuza Piotra, bardzo porządnego, zgrabnego i spodziewam się, wiernego człowieka, który 7 lat służył u rodziców mojego walca *Es-dur* (u państwa Horsford). Czysty bardzo, trochę wolny, ale m n i e nie nier-

w Paryżu na służbie u stale mieszkających, lub czasowo przebywających Polaków. Znał on wszystkie rodziny polskie i bardzo wiele ciekawych rzeczy można było dowiedzieć się od niego. Był to człowiek prosty, rzetelny, religijny, zachował jednem słowem aż do końca swego żywota typ skromnego, dobrego Polaka. Wszyscy, co go znali, mieli dla niego dużo względów uznania. Był on też przez kilka lat służącym u nieśmiertelnej pamięci rodaka naszego, Chopina, i wiele mi opowiadał o swoim dawnym panu. Życie tego wielkiego artysty wszystkim nam jest znane. Opisane ono było przez Francuzów, Niemców, Anglików i innych i cokolwiek bym tu powiedział, byłoby to tylko powtórzeniem rzeczy już wiadomych. Powiem tylko słów kilka o tem, co może w życiorysie rodaka naszego nie zostało umieszczone, a na co Jan codziennie spoglądał, wtedy właśnie, gdy artysta był sam i nie miał świadków innych, oprócz swego służącego. Oto, co opowiadał mi Jan: Chlebodawca mój zrywał się z łóżka czasami bardzo rano, a niekiedy nawet wśród nocy i grał na swojej maszynie bez nut, bez książki, aż po niejakim czasie, zmordowany, wycieńczony i blady, a czasem nawet tak wzruszony, że mu łzy w oczach widać było, kładł się napowrót na spoczynek. Co on grał, nie wiem, bo jestem za głupi i nie znam się na rzeczy, nie mogę zatem tego powiedzieć, ale, o ile zauważyłem, było to zawsze coś nowego, nigdy nic nie powtarzał i to, co wygrywał, nie było wypisane ani w jego książkach, ani kajetach. Nieraz było tak, że gdy siedział przy swojej maszynie do grania, różni goście przychodzili, dzwonili, wchodzili do mieszkania, a on ciągle grał, i nic a nic nie widział ani słyszał, co się koło niego działo. Był to bardzo dobry pan, łaskawy, łagodny, ale nie zawsze cierpliwy, zwłaszcza przy końcu życia swego. Pochodziło to z jego nieszczęsnej choroby, zapadł bowiem, jak wiadomo, na piersi. Był też bardzo, jak przystoi każdemu Polakowi, religijnym, ale jak to zauważyłem, nie lubił się z tem pokazywać. Zamykał się... Nie tyle z ciekawości, ile z obawy, czy mu się co nie przytrafiło, bom go nieraz widział prawie w stanie omdlenia, zwłaszcza, gdy grał dużo na instrumencie, zaglądałem przez dziurkę od klucza, żeby zobaczyć, co się z moim panem dzieje. Widziałem go często klęczącego, opartego na łóżku i długo czasem pozostawał w tej postawie, modląc się gorąco. Czasem też słyszałem, jak powtarzał na głos: Boże, Boże, zlituj się nademną!... albo znowu: Matko najświętsza, nie opuszczaj mnie!... Byłem przy jego śmierci. Po otrzymaniu Sakramentów św. z rąk ks. Aleksandra Jełowickiego, umarł jak prawdziwy święty«. O dalszych losach Jana tak w innem miejscu pisze ks. Postawka: »Jan, ów służący Chopina, który był do pana swego bardzo przywiązany, również od lat kilku świat opuścił. Biedaczysko, pracując całe życie, uzbierał sobie dosyć znaczny kapitalik, tak, że mógł żyć spokojnie do śmierci. Niestety, w 70-tym roku żywota przyszła mu do głowy myśl żeniaczki, gdyż był kawalerem, i przez jakiś czas o niczem innem nie mówił, tylko o przedmiocie swych afektów. Często przychodził do mnie prosząc o radę, co ma robić. Opowiadał o swojem gwałtownem powołaniu do stanu małżeńskiego i o konieczności ożenienia się; z drugiej strony trapiła go czarna myśl, nie był mianowicie pewnym, czy narzeczona, wiele od niego młodsza, jest w rzeczywistości tak do niego przywiązana, jak powiada, czy też tylko gra komedyę, zwabiona majątkiem oblubieńca. Przez długie miesiące miotały nim te myśli, jak bałwany morskie, co podziałało niekorzystnie na jego umysł. Ostatecznie zupełnie stracił rozum i umarł w szpitalu dla obłąkanych w Ewrard pod Paryżem. Był tam niedługo, gdyż stan jego wkrótce bardzo się pogorszył, wpadł w furyę i tak życie zakończył«. Szczegóły o religijności Chopina muszą być zakwestyonowane...

cierpliwi jeszcze«. Czy znów, jak Jan, nie będzie niecierpliwił »dzieci« t. j. głównie Maurycego i Augustyny, a za ich wpływem i p. Sand, tego Chopin na razie wiedzieć nie mógł, albowiem p. Sand z całą swoją rodziną, gdy on pojechał do Paryża, pojechała do Chenonceaux koło Tours, do swoich kuzynów, de Villeneuve, gdzie miała zabawić przez kilka dni. Pod jej niebytność Chopin codzień jadł obiad u innych przyjaciół, to u Leów, to u Albrechtów, to u Grzymały, to u Gavardów, to u Franchomme'ów [1]). »Gavary — pisał do swoich — ślicznie się Ludwice i Jędrzejewiczowi kłaniają (on jej posyła M a s s i l i o n a swego kroju) i Franchomy. Byłem tam i tam na obiedzie... i o Was dużośmy wspominali«. Prócz tego wypytywali go wszyscy, czy nie zamierza dać koncertu, na co on jakoś nie mógł się zdecydować.

W ten sposób upłynęło mu dziesięć dni. Dnia 9 grudnia przyjechała wreszcie p. Sand, a przyjechała nietylko ze wszystkiemi dziećmi, swojemi i adoptowanemi, ale jeszcze z córką starej służącej z Nohant, Luce, którą przywiozła specyalnie dla Solange. »Ludwikę, która zna Nohant, może zainteresuje, że Luce, owa dziewczynka, córka Françoise'y, jest tutaj, prócz Zuzanny, ze swoją panią, a raczej z Solange«. W tym liście z dnia 12 grudnia, pod świeżem wrażeniem opowiadań p. Sand i Solange o ich pobycie w Chenonceaux, tak pisał Chopin o tej wielkopańskiej rezydencyi blizkich krewnych swej C h â t e l a i n k i: »Chenonceaux jest zamek w całej Francyi znany, zbudowany za czasów Franciszka I. przez sławnego t r a i t a n t a (bankiera ówczesnego) Thomas Royer, który go bardzo długo budował; budowany w środku rzeki C h e r. W arkadach, na których stoi zamek, są ogromne kuchnie, więc możecie sobie wystawić, co za gmach. Franciszek I., wydziedziczywszy z niego owego bankiera, mieszkał w nim i mnóstwo zabytków z jego czasów. Później Catherine de Médicis wciąż tam mieszkała (w *Hugonatach* tutaj w drugim akcie jest dekoracya tego zamku, zdaje mi się, że Ludwika widziała); także żona naszego W a l e z y u s z a tam swoje wdówstwo przepędziła. Wszystkie apartamenta zachowane z meblami z owych czasów, czego utrzymanie zapewne krocie rocznie kosztuje. Za Ludwika XV, czy też za Regencyi jeszcze dostało się to po Vendômach

[1]) Do tej chwili odnosi się następujący list Chopina pisany do Grzymały;

Moje drogie życie!

Jam dwa razy był u Ciebie powiedzieć, żem przyjechał, ale Ci zapewne perukarze zapomnieli powiedzieć. U Leona razem będziemy na obiedzie, a jeśli jutro chcesz, to będę siedział do 2-giej, tak, jak dziś siedzę cały dzień. Wyjdę tylko list oddać na pocztę. Jestem u Frankoma na obiedzie, a o 10-tej w domu. Jeżeli wracając z opery, choć w nocy chcesz wstąpić, to Cię uściskam. Do ciebie bym pojechał, ale to tylko bardzo rano można, a ja rano, nim się wykrztuszę, to i 10-ta. Ściskam Cię najserdeczniej.

Twój stary *Ch.*

Nohant czekam 9-go.

panu Dupin (de Francueil), u którego to sekretarzem był Rousseau. Ten p. Dupin, to dziadek p. Sand, ów, którego portret nad kominkiem w dużym pokoju na dole, obok jadalnego, w Nohant. Pani Dupin, pierwsza jego żona, sławna była z rozumu i piękności i za jej czasów w Chenonceaux wszystko, co przeszły wiek miał głów, tam przebywało: i Voltaire i Mably itd. itd. Montesquieugo także wiele jest manuskryptów. Rousseau w swoich *Confessions* pisze o pani Dupin (de Francueil). Są tam (w Chenonceaux) kufry korespondencyi jego z nią, bardzo ciekawe, ale pewno nigdy nie będą wydane. Pani Sand wynalazła kilka manuskryptów p. Dupin, podobno bardzo interesownych, szczególniej pięknie pisanych. Tam także pierwszy raz na teatrze zamkowym opera Roussego była grana *(Le Devin de village)*, której uwerturę, jak mówią, zrobił p. Francueil. Zapewne wiecie, że Rousseau zrobił poème i muzykę, która wielki sukces miała temu z 70 lat. Z tej opery niektóre rzeczy się przyjęły i we Francyi dosyć je znają«.

Z chwilą przyjazdu p. Sand skończyły się dni swobody dla Chopina: już nie mógł robić tego tylko, co mu się podobało, lecz musiał stosować się do niej, do jej zachceń i woli, a co gorsza, do zachceń »dzieci« t. j. Maurycego głównie, któremu p. Sand niczego, czego chciał, nie potrafiła odmówić. Tym sposobem zdarzało się nieraz, że wolałby zrobić co innego, a robił co innego, niż to, do czego miał ochotę. Tak np. już w trzy dni po przyjeździe p. Sand, dnia 12 grudnia, był zaproszony na wieczór do Leów, gdzie mieli być Liszt i Meyerbeer; tymczasem nie chcąc sprzeciwiać się p. Sand, musiał iść do teatru na balet, który już mu był znany, ale którego ona i jej dzieci nie znali jeszcze, a który ją interesował ze względu na polskie narodowe kostyumy. Wogóle p. Sand, od czasu, jak powróciła do Paryża, bardzo dużo chodziła do teatru, do którego oprócz swych dzieci, t. j. Maurycego, Solange i Augustyny, brała jeszcze młodą pokojówkę Luce. Dla Chopina miało to jeszcze i ten dezawantaż, że wtedy dla niego nie było miejsca w loży, wskutek czego musiał się zapraszać do lóż swych przyjaciół [1]). Że go te wieczory w teatrze, na sztukach, które dlań nie przedstawiały wielkiego interesu, nudziły najczęściej, tego pozwalał się domyślać jego list z grudnia do rodziny, gdzie w taki sposób zda-

[1]) Świadczy o tem następujący liścik Chopina do Grzymały z roku 1845 (czego niezbicie dowodzi list Chopina do rodziny z 17 grudnia 1845 r., gdzie mowa o operze Balfe z librettem Lucasa):

Moje życie!

H. Lucas przysłał lożę przez Louis Blanc do p. Sand na dziś. A ponieważ ona chce swoją kuzynkę z sobą wziąść do loży, pozwól, żebym do ciebie przyszedł na 3-ci akt. Dwa pierwsze przy Korwinie przepędzę.

Ściskam Cię najserdeczniej Twój stary *Ch.*

Numer jej loży jest 6 na pierwszem.

wał sprawę z tych wrażeń teatralnych: »Liszt przyjechał z prowincyi, gdzie dawał koncerta; zastałem dziś jego kartę w domu. Meyerbeer jest tu także. Miałem być dziś na wieczorze u Leona, żeby go tam widzieć, ale idziemy na operę, na nowy balet (nowy dla p. Sand), *Le Diable à quatre*, w którym kostyumy nasze«. W kilka dni później, dnia 17 grudnia, znów Chopin pisząc do swoich, miał do zapisania parę wrażeń teatralnych: »Pierwsza reprezentacya dziś ma być na Wielkiej Operze opery *Balfe*, tego, co to Les quatres fils d'Aymon zrobił (zdaje mi się, żeśmy je razem na Operze komicznej widzieli). Tytuł dzisiejszy jest: *L'Etoile de Seville*. Poemat pana Hypolyte Lucas (nietęgi pisarz, feljetonista). Nie wiele się spodziewają. Balfe jest Anglik, co był we Włoszech, a przejechał przez Francyę. Jutro u Włochów *Gennua di Vergi*. Ale wczoraj byliśmy wszyscy i Luce na teatrze de la Porte St. Martin, gdzie grano nowy dramat pana Dennery (nie bardzo tęgi), w którym pani Dorval nadzwyczajnie gra. Tytuł *Marie Jeanne*. Jest to dziewczyna z ludu, która idzie za rzemieślnika, który ją w nędzy z synkiem małym zostawia przez swoje złe prowadzenie, a ona dla uratowania od śmierci dziecka, któremu niema co dać jeść, zanosi niemowlę z rozpaczy aux enfants trouvés. Scena nadzwyczajnie oddana. Wszyscy beczą; tylko słychać ucieranie nosów w sali. Od młodości swojej pani Dorval nie miała podobnej roli, to jest od roli *Dziesięć lat życia joueura*«. W parę dni potem znów go zaciągnięto do Wielkiej Opery, gdzie wynudził się raczej, a przynajmniej nie był zachwycony ani muzyką, ani tekstem: »Byłem na operze Balfego (pisał 21 grudnia do rodziny); wcale nie dobra. Śpiewają, jak można najlepiej, a aż mi przykro było, że takie resursa g a s p i l j o w a n e, gdy tymczasem Meyerbeer (który cicho w loży siedział i czytał libretto, słuchając) ma dwie opery kompletnie gotowe: *Le Prophète* et *L'Africaine*. Obie w 5-ciu aktach, ale nie chce on ich dać operze bez nowej śpiewaczki, a pani Stoltz, która rządzi dyrektorem, żadnej lepszej od siebie nie dopuści. Dekoracye piękne, kostyumy bardzo bogate [1])«.

Wszystko to, zwłaszcza, że przymuszone niekiedy, jak owego wieczoru, który mógł spędzić z Lisztem i Meyerbeerem, a musiał iść na nudny balet, bardzo męczyło Chopina, zwłaszcza, że i inne wieczory, choć nie szedł do teatru, prawie bez wyjątku spędzał poza domem. Oczywiście, że w czasie, gdy w Paryżu bawili Liszt i Meyerbeer, raz po raz widywał się z nimi na tle różnych salonów wielkoświatowych. Nie znaczyło to jednak, by skutkiem tego zmienił swe sceptyczne zapatrywanie na artyzm Liszta, w którym zawsze wyczuwał temperament, silnie zabarwiony kabotynizmem. Że tak było, dowodziły jego poufne listy do rodziny i przyjaciół, w których

[1]) Na jedno z następnych przedstawień tej opery przysłał H. Lucas bilet dla pani Sand, o czem pisze Chopin w liście do Grzymały, dopiero co przytoczonym powyżej w przypisku.

ile razy wspominał o Liszcie, zawsze to czynił z przekąsem, w sposób ironiczny, drwiący. Oto np. co o nim pisał przed dwoma miesiącami: »Pani Viardot już nad Ren pojechała, gdzie ją Meyerbeer imieniem króla pruskiego zaprosił, jakoteż Liszta, Vieuxtemps'a i t. d. Liszt sobie każe krzyczeć e r l e b e! w Bonn, gdzie Beethovenowi stawiają pomnik«. Innym razem, w liście do Fontany, tak pisał Chopin o swym rywalu: »Liszta artykuł z koncertem na katedrę kolońską bardzo mnie zabawił, i 15.000 ludzi porachowanych i prezydent i wice-prezydent i sekretarz towarzystwa philharmonicznego i owa kalesza (wiesz jakie tam fiakry) i ów port i ów statek! Będzie on jeszcze kiedyś deputowanym, może nawet królem w Abissynii albo w Kongo; ale co się motywów z jego kompozycyi tyczy, będą one spoczywać w dziennikach razem z owemi dwoma tomami poezyi niemieckiej«. Mimo to, gdy Liszt teraz bawił w Paryżu, Chopin nie stronił od niego, a nawet z nim spędził niejeden miły wieczór, co mu przychodziło tem łatwiej, że nigdy nie potrzebował robić pierwszego kroku, bo tę rolę zawsze brał Liszt na siebie: nie on szukał Liszta, lecz Liszt szukał jego. Gdyby miało być przeciwnie, wówczas z wszelką pewnością Liszt, choć otoczony aureolą tak niebywałej sławy, nie doczekałby się wizyty Chopina. Wobec tego przychodził do niego. »Liszt także był u mnie, pisał Chopin w liście z dnia 21 grudnia; rozwodził się nad panią Calergi, a po moich kwestyach widzę, że więcej mówili, jak co było (między Lisztem a panią Calergi)«.

Tymczasem Fryderyk, odkąd powrócił z Nohant, nietylko zaczął dawać lekcye, ale nadto — choć nigdy nie komponował w zimie — jeszcze się oddawał pracy kompozytorskiej, ile że pragnął wykończyć tych parę większych kompozycyi, którym już niewiele brakowało do tego, a których w Nohant ostatecznie skończyć mu się nie udało. »Już zaczynam mój młyn (pisał 12 grudnia do swoich). Dziś tylko jedną dałem lekcyę pani Rothschild, a dwie odprosiłem, bom miał co innego do roboty. Moje nowe *Mazurki* wyszły w Berlinie u Sterna, więc nie wiem, czy do Was dojdą; wy, co zwykle w Warszawie z Lipska macie muzykę. Nikomu nie są przypisane. Teraz chciałbym skończyć *Sonatę* z wiolonczelą, *Barkarolę* i coś jeszcze, co nie wiem, jak nazwę, ale wątpię, żebym miał czas, bo już się rwetes zaczyna«. Mimo to znalazł dość czasu, żeby skończyć swoją *Sonatę* z wiolonczelą, co nawet uskutecznił w ciągu kilku dni, skoro już 24 grudnia pisał do rodziny: »Spróbowałem z Franchommem trochę mojej *Sonaty* z wielonczelą i dobrze. Nie wiem, czy będę miał czas tego roku ją drukować«.

Istotnie czasu miał niewiele, choćby dlatego, że odkąd znalazł się z powrotem w Paryżu, wciąż go odwiedzali różni dawniejsi znajomi. Dość powiedzieć, że w ciągu grudnia miał wizyty Klengla z Drezna, Karola Poletyłły, brata Tytusowej Wojciechowskiej, oraz jeszcze paru ziomków,

młodszych i starszych. Oto, co o tych różnych wizytach i odwiedzinach pisał 24 grudnia do swoich: »Klengel z Drezna jest tu i pani Niesiołowska. Był u mnie; obiecałem mu być u niej. Może o tem głośno nie trzeba... Brat Tytusowej był tu; zdrowszy, pojechał do Włoch. Dużo mi o Tytusie mówił; bardzo go pokochałem. Uściskajcie Tytusa... Wujaszek pani Fryderykowej odwiedził mię w tych czasach. Bardzo godny i kochany, odmłodniał, gra na skrzypcach, jak mówi, jak za młodych czasów i nie kaszle. Czerstwy, miły, dowcipny; prosto, ślicznie się trzyma, peruki nie nosi, tylko piękne swoje siwe włosy, słowem, taki piękny jeszcze, że młodzi teraźniejsi mogą za starych przy nich uchodzić... Laski, którego widziałem na operze, także Wam może powiedzieć, że mnie zdrowego widział«.

Niestety, ze zdrowiem wcale nie był najlepiej. Przedewszystkiem cierpiał na bezsenność, a powtóre, ponieważ po powrocie z Nohant czuł się wcale niezgorzej, zaraz przestał myśleć o szanowaniu się, zaczem poszło, że się zaziębił, dostał nieznośnego kaszlu, co u niego zawsze było początkiem poważniejszej niedyspozycyi. Tymczasem cały miesiąc grudzień był zimny, »czarny i wilgotny«. Dni »bardzo ciemne i brzydkie« przeważały, zwłaszcza w tygodniu przedświątecznym, gdy wypadło chodzić za sprawunkami gwiazdkowemi, o których on, jak i poprzednich lat, tak i w tym roku nie zapomniał, gdy chodziło o jego najbliższych, o matkę, siostry i szwagrów. Jakoż nakupił różnych prezentów, które zaraz wysłał do Warszawy, co uczyniwszy, tak o nich pisał do domu: »Posłałem przez Glücksberga dwa tomy: Stary i Nowy Testament z angielskimi sztychami dla Ludwiki i Izabeli. Sztychy te bardzo tutaj za piękne uchodziły; są obrazy najsławniejszych mistrzów starej i nowej szkoły: Rafaela, Rubensa, Poussin. Wiele z tych obrazów jest tutaj w Luwrze, może Ludwika sobie przypomni. Antoniemu, który nie ma dzieci, posłałem mały tom Gavarniego rysunków des enfants terribles i t. d., żeby się uśmiał i sobie tutejszy lekki głupi dowcip przypomniał. Kalasantemu przysłowia rysunków Grandvilla. Grandville pierwszy w tym rodzaju zaczął karyerę, a nikt lepiej, jak Gavarni, nie pojął tego. Zapewne widzieliście Grandvillowego Lafontaina«.

List ten, zaczęty 21 grudnia, skończył Chopin w dzień wilii. »Dziś Wigilia Bożego Narodzenia, nasza piękna gwiazdka. Tutaj tego nie znają. Jak zwykle obiad jedzą o 6-tej, 7-mej albo 8-mej, a tylko niektóre domy zagraniczne zachowują te zwyczaje. Np. wczoraj pani Stockhausen nie była na obiedzie u Perthuisów (u mojej sonaty), bo się zatrudniała przyrządzaniem dzisiejszego dnia dla dzieci. Wszystkie domy protestanckie zachowują Wigilię Bożego Narodzenia, ale zwyczajny paryżanin nie czuje różnicy między dziś a wczoraj. Tutaj smutna Wigilia, bo chorzy i doktora żadnego nie chcą; katar nadzwyczaj mocny, położyli się na dobre. Wszyscy Paryż przeklinają dla klimatu, a zapominają, że na wsi w zimie jeszcze gorzej i zima wszędzie zimą. Parę to miesięcy trudnych do przebycia. Ja się

często pytam siebie, jakby ludzie niecierpliwi mogli żyć pod niebem jeszcze niegodziwszem, jak tutejsze. Czasem za parę godzin słońca dałbym parę lat życia...«. Przez tych »ludzi niecierpliwych« należy tu rozumieć p. Sand i jej dzieci, którzy »często« niecierpliwili Chopina, gdy on radził posłać po doktora, a oni ani myśleli o tem, ale za to niecierpliwili się jeszcze bardziej, niż on, gdy wspomniał o lekarzu. Jednem słowem, zaczęto się niecierpliwić wzajemnie, co oczywiście »często« sprowadzało jeżeli nie »burzę«, to przynajmniej niemiłe i drażniące dysonanse. Że tak było, dowodzi inny ustęp tego samego listu, w którym Chopin wprost bez żadnych ogródek napisał wyraźnie, że w tej przedświątecznej porze ciągle był świadkiem silnego zniecierpliwienia p. Sand: »Dziś — 24 grudnia — tutaj wszyscy w domu zakatarzeni. Że ja kaszlę nieznośnie, to nic dziwnego, ale Pani domu tak zakatarzona i gardło ją boli, że musi ze swego pokoju nie wychodzić, co ją mocno niecierpliwi. Im więcej zdrowia zwykle się ma, tem mniej cierpliwości w cierpieniu fizycznem. Na to niema lekarstwa na świecie, nawet rozum na nic się nie zda. Cały Paryż w tym tygodniu kaszle. Wczoraj w nocy była ogromna tempête, grzmoty i błyskawice, grad i śnieg. Sekwana ogromna; zimno nie wielkie, ale wilgoć nieznośna«. W ten sposób, na ciągłych objawach zakatarzenia, kaszlu, bólu gardła i zniecierpliwienia, upłynęły całe święta. Nie podniosło to ich świątecznego nastroju, zwłaszcza, że p. Sand, może ulegając perswazyom Chopina, zdecydowała się położyć do łóżka. W takiej atmosferze szpitalnej, która zaległa cały dom p. Sand, jeden Chopin, choć i on kaszlał nieznośnie, nie poddawał się ogólnemu zniecierpliwieniu, bo ponieważ ze wszystkich najmniej miał zdrowia, więc był najcierpliwszym na wszelkie dolegliwości fizyczne. Nawet nie tracił dobrego humoru, choć chwilami był to jedynie t. zw. galgenhumor, jak tego dowodził jego obszerny list do swoich. W zakończeniu tego listu, pisanem 26 grudnia, tak malował Chopin sytuacyę w domu: »Wczoraj i dziś w łóżku leży p. Sand na ból gardła. Trochę lepiej. Za parę dni zupełnie zapewne będzie dobrze... Solange także zakatarzona. Ja majmocniejszy... Nigdy się o mnie nie turbujcie. Pan Bóg na mnie łaskaw«.

Istotnie sam dziwił się niekiedy, że kiedy on, od tylu lat wciąż robiący wrażenie kandydata na tamten świat, trzymał się jakoś, inni z pośród jego przyjaciół i znajomych, choć bez porównania zdrowsi i silniejsi od niego, jedni po drugich wynosili się na cmentarz. Dość wspomnieć panią Hoffmanową, zmarłą we wrześniu. O Witwickim, który mu już »bardzo dawno« nie dawał znaku życia o sobie, także mówiono z niepokojem. »Kochane stworzenie słabe«. On tymczasem, o którym już parokrotnie chodziły posłuchy, że umarł, który raz po raz ciężko zapadał na zdrowiu, który wciąż kaszlał, krztusił się, dusił, nie miał dość sił, żeby wchodzić na schody, tak, że go musiano wnosić w specyalnej

lektyce, ani myślał umierać, był chwilami »najsilniejszym« w tak zdrowej rodzinie, jak rodzina p. Sand, i choć nieraz myślał o własnym pogrzebie, tymczasem chodził na cudze, i to na pogrzeby ludzi, którzy wcale nie wyglądali na moribundów. »Tylem ludzi już przeżył mocniejszych i młodszych odemnie — pisał w dzień wilii — że myślę, że jestem wieczny. Córka Verneta, a żona Delaroche'a, co to jego roboty hémicycle au Palais des Beaux Arts, umarła parę dni temu. Cały Paryż jej żałuje. Była to bardzo delikatnego rozumu osoba, sama młoda, ładna, choć bardzo chuda. Przyjmowała w swoim domu wszystko, co tylko znakomitego tutaj było; udarowana od wszystkich, mająca szczęście w domu, dostatki i poszanowanie. Ojciec był na czele żałoby i beczał, jak wół; był moment, co myślano, że matka zwaryuje«. Umarł także Artôt, skrzypek, serdeczny przyjaciel Chopina, ten sam, co odwiedził jego rodziców w Warszawie. »Ów chłopak, taki mocny i czerstwy, pleczysty i kościsty, umarł na suchoty w Ville d'Avray temu parę tygodni. Jakem przed wyjazdem był w Ville d'Avray (przejeżdżaliśmy tamtędy, jadąc do Wersalu) odwiedzić moją chrzestną córeczkę Albrechtównę, jechałem razem z panią Damoreau. Ona go pielęgnowała i już wówczas mi mówiła, że bardzo z nim źle było. Żałuję pani Damoreau, bo szczerze była do niego przywiązana. Razem podróż odbywali zaprzeszłego roku do Ameryki. Nikt by był, widząc nas obu, nie zgadł, że on wprzód i na suchoty umrze«.

Tymczasem zbliżał się Nowy Rok, czas podarków we Francyi, jak u nas Boże Narodzenie. Dla Chopina równało się to absolutnemu brakowi spokoju. »Widzicie — pisał do swoich na tydzień przed tym dniem uroczystym — czy można mieć głowę na karku przed nowym rokiem tutaj. Dzwonek nie przestanie hałasować u drzwi. Tutaj nowy rok niedobrze się anonsuje dla złej pogody; kupcy się skarżą, że nie było tyle flâneurów, ile zwykle. Ja jeszcze nie puściłem się na miasto za mojemi sprawunkami. Dla mojej chrzestnej muszę coś znaleźć; a tymczasem mój chrzestny nic nie będzie miał tego roku, ale też, dlaczego tak daleko! Radbym mu kiedy sukcesyę jaką tęgą zostawić, ale to jakoś niebardzo w mojej naturze. Pomyślę kiedy, jak się położę, a spać nie będę mógł«.

II.

W ciągu roku 1846, który zaczął we względnie niezłem zdrowiu, spodziewał się Chopin zobaczyć matkę swoją w Paryżu i nacieszyć się nią tu przez czas dłuższy. Miała ją przywieźć z Warszawy swoim powozem księżna Obreskow, wracając z Petersburga. W kwestyi tej tak pisał Chopin do swych najbliższych jeszcze z Nohant: »Tej jesieni ma być prze-

Zbiory Stowarzyszenia IFCC

jeżdżając u Was wielce lubiąca muzykę i bardzo dla mnie z wielkiem dobrem sercem princesse Obreskow, która mi ma przywieźć w swoim powrocie wracając Mameczkę, a po nią na wiosnę przyszłą trzeba będzie, żebyście córki i zięciowie i wnuczęta przyjechali. Doprawdy, że bardzo kochana dla mnie ta pani i ze szczerością największą; zresztą musiałem dawniej Wam już o jej grzeczności dla mnie pisać, ale przyznam się Wam, że zabawiły mnie jej kochane projekta. Jeżeli zobaczycie jednakże, bądźcie dla niej także z wielkiem sercem, bo miałem wiele zawsze dowodów jej dobroci i kocham ją bardzo. Lubi muzykę nadzwyczajnie. Jej córka, księżna Soutzo, moja uczennica. Słowem, jest to bardzo godna pani (chociaż może za żywa na pozór)«.

Księżna Obresków istotnie, w czasie przejazdu przez Warszawę, odwiedziła panią Chopinową, dużo jej opowiadała o Fryderyku i p. Sand, a żegnając się z nią, zapowiedziała swój powrót, mniej więcej na jesień roku 1846, w którym to czasie razem miały pojechać do Paryża. Piękne to były projekty, ale pani Chopinowa nie bardzo wierzyła w ich urzeczywistnienie. Przedewszystkiem dla tego, że się nie czuła dość zdrową, by się decydować na trudy tak dalekiej podróży; tembardziej, że w ostatnich czasach zapadała na dolegliwe cierpienia reumatyczne, któremi, gdyby przyjechała do Paryża, tylkoby kłopotu mogła narobić Fryderykowi. To też, w parę dni po Nowym Roku, gdy jej wypadło odpisać na jego list ostatni, napisała do niego, co następuje:

Kochany Fryderyku!

Bardzoś nas ucieszył doniesieniem o swojem zdrowiu. Pan Gudman nam mówił, że jak Cię widział we wrześniu, że dobrze wyglądałeś, daj Boże, aby tak było w istocie. Moje zdrowie na mój wiek z łaski Opatrzności jest dobre. Mało wychodzę, strzegę się wszelkiej zmiany powietrza, wszystkiego, coby reumatyzm powiększyć mogło; nawet u Ludwiki rzadko bywam, aby nie zrobić cierpień równych, a może i większych od moich tym, którzy mnie otaczają. Dziękuję ci, kochany synu, za te wszystkie podarki, które za każdą sposobnością od Ciebie odbieram; miłe i drogie są dla mnie, ale nigdzie nie bywam, mało ludzi widuję, a ty, kochany, na próżno dla mnie wydajesz. Z Twego powodu miałam niedawno wielką przyjemność. Pani Obreskow z mężem przejeżdżała, jak mówiła, do córki, do Aten; bawiła tylko parę dni w Warszawie. Była u mnie. Jakaż to uprzejma kobieta! Od pierwszego widzenia pokochać ją można. Może się to mnie tylko tak zdawało, że mi tak wiele dobrego mówiła o Tobie i o Pani domu, że ma wielkie staranie o Twojem zdrowiu. Przywiozła mi upominek: na tacce imbryczek do herbaty, garnuszek i cukierniczkę, mówiąc, ażeby codziennie pijąc herbatę przypominać sobie przyjaciółkę syna; jak to jest grzecznie i uprzejmie. W lecie ma być w Petersburgu, na zimę przyszłą w Paryżu; w jesieni ma tędy przejeżdżać i chce mnie do Ciebie zabrać. Dobrze, że to jeszcze tak daleko do tego czasu, może jej projekt się zmieni, z czegobym była bardzo kontenta, bo jadąc z nią musiałabym całą zimę u Ciebie pozostać, a co Ty biedny zrobiłbyś ze mną? Zrobiłabym Ci przykrość; znając Twoje serce, byłbyś ciągle niespokojny, zdawałoby Ci się, że się nudzę, że nie mam dość wygody i t. p. Nie, kochane dziecko, tego nie zrobię, tem bardziej, że są z Tobą osoby, które mają o Tobie troskliwe staranie, za co im bardzo wdzięczna jestem. Może też Bóg pozwoli jeszcze widzieć się z Tobą;

nie tracę nadziei, bo mam ufność w jego miłosierdziu. W tym nowym roku niech Opatrzność zlewa wszelkie błogosławieństwa na Ciebie, tego Ci z serca życzy

Matka.

Pani Sand moje uszanowanie.

Roztropne to zdanie pani Justyny podzielał również i Chopin. Jakkolwiek marzył o tem, aby módz zobaczyć się z matką, którą kochał do ubóstwienia, która, według p. Sand, była jego »jedyną prawdziwą miłością na ziemi«, to jednak rozumiał doskonale, że taka podróż z Warszawy do Paryża i z Paryża do Warszawy w jej wieku, przy słabem zdrowiu, była ryzykiem, na które narażać ją, nie oglądając się na nic, byłoby dowodem egoizmu raczej, niż miłości. Dlatego też, pisząc do Jędrzejewiczów, nie wahał się napisać otwarcie, że ma pewne wątpliwości co do tej matczynej podróży, a jeśli poczciwe matczysko ucieka się do niewinnych wybiegów, żeby mu nie odbierać nadziei, to on rozumie zacną intencyę tej dyplomacyi względem niego. »Bawi się Mameczka ze swoim wybiegiem. Szczerze jednakże powiem, że nie znając jej teraźniejszego zdrowia, na zimę z jej reumatyzmami nie śmiem bardzo nalegać. Do Waszej to mądrości moją uciechę zostawiam, ale protestuję przeciwko wszelkim wybiegom moją całą duszą. Zresztą, jakby tu Mameczka była cierpiącą, a i ja cierpiący, to Izabela przyjedzie nas oboje pielęgnować, po Izabelę mąż, a po nich Wy; Zuzia z panią Lutyńską będą gospodarować. Voilà tout«.

Skończyło się na tem, co zresztą z góry było do przewidzenia, że pani Chopinowa, gdy księżna Obreskow w powrotnej drodze zatrzymała się w Warszawie, nie dała się nakłonić do pojechania z nią razem, kontentując się tem, że raz po raz ktoś przyjeżdżał z Paryża, ktoś z dobrych przyjaciół lub znajomych Fryderyka, i przywoził jej bezpośrednie o nim relacye.

Takich zaś, co jak Gutman naprzykład, z Paryża przyjeżdżali do Warszawy, przywożąc nietylko wiadomości o Chopinie, ale i polecenia od niego, żeby w jego imieniu »uściskać wszystkich na Podwalu i Nowym Świecie«, było bardzo wielu. Na początku roku 1846 (lub w samym końcu 1845) przejeżdżała przez Warszawę, gdzie nawet wystąpiła w teatrze Wielkim, pani Viardot-Garcia. Samo się przez się rozumie, że jako jedna z najserdeczniejszych przyjaciółek Chopina, nie omieszkała odwiedzić jego rodziny w Warszawie, co mu zresztą przyrzekła solennie. »Viardowa także — pisał o tem Chopin jeszcze w lecie — jak przez Wasze miasto przejeżdżać będzie, mówiła mi, że Was odwiedzi. Śpiewała mnie tu swojej kompozycyi hiszpański śpiew, który w Wiedniu przeszłego roku skomponowała; obiecała, że go wam zaśpiewa. Bardzo to lubię i wątpię, żeby coś piękniejszego w tym rodzaju słyszeć albo pomyśleć można. Ten śpiew Was ze mną połączy; z wielkiem uniesieniem zawsze go słuchałem«.

Tymczasem zima rozpoczęła się na dobre, a że w tym roku była wyjątkowo ostrą, więc bardzo to zmęczyło Chopina, bo ile razy przyszły

mrozy, a po mrozach nastała odwilż, w Paryżu zawsze idąca w parze z niesłychaną wilgocią i mgłą, tyle razy czuł się gorzej znacznie. Że jednak szanował się, uważał na siebie, nie wychodził z domu, gdy na dworze było brzydko, więc jeszcze tę zimę przebiedował jako tako, tak, że gdy w końcu przebrnął przez nią, nie bez zadowolenia skonstatował fakt, że przeszła »i dzięki P. Bogu, że nie gorzej«. »Ileż to ludzi gorzej (pocieszał się w liście do swoich). Prawda, że wielu lepiej, ale o tych nie myślę« [1]).

Mimo to p. Sand, widząc, jak nań szkodliwie wpływało powietrze zimowe, powzięła zamiar, ażeby na całą następną zimę pojechać na południe, do Włoch, który to chwalebny projekt z pewnością zyskał aprobatę lekarzy. Sam Chopin nie był ani za, ani przeciw temu projektowi, a choć mu się nie sprzeciwał w zasadzie, ile że czuł doskonale, że taka zima, spędzona w łagodnym klimacie, znakomicie by wpłynęła na jego zdrowie, to jednak, znając sytuacyę, jaka od pewnego czasu wytworzyła się w domu p. Sand, przewidywał z góry, że wszystko skończy się na projektach, o ile te projekty nie będą dogadzały Maurycemu i Augustynie, którzy całkiem potrafili opanować matkę. Że zaś Maurycy i Augustyna przemawiali za spędzeniem zimy w Nohant, który to projekt tendencyjnie zdawał się być wymierzonym przeciwko Chopinowi, więc wszystko przemawiało za tem, że włoskie projekty wcale nie dojdą do skutku. »Była tego roku — pisał Chopin do Jędrzejewiczów — kwestya o Włochach na zimę, ale młodzież za wsią«.

Pani Sand jednak, troszcząc się o zdrowie swego »zwykłego chorego«, całkiem na seryo układała te plany na przyszłą zimę, czemu też dała wyraz, gdy jej — w końcu marca lub na początku kwietnia — wypadło pisać do siostry Fryderyka. Oto jak brzmiał jej list w tej kwestyi:

Chère et bien aimée Louise. Vous êtes bonne de m'aimer, et moi je Vous aime de toute mon âme. J'aime mieux ma chambre de Paris depuis que Vous l'avez habitée et je ne peux pas renoncer au rêve de Vous la voir habiter encore. Notre cher petit a été bien fatigué par l'hiver rigoureux qui s'est tant prolongé ici, mais depuis qu'il fait beau, il est tout rajeuni et tout ressuscité. Quinze jours de belle chaleur lui ont mieux valu que tous les remèdes. Sa santé est liée à l'état de l'atmosphère, aussi je songe sérieusement, si je peux réussir à gagner cet été assez d'argent pour voyager avec ma famille, à l'enlever pendant les trois mois les plus rigoureux de l'hiver prochain et à le conduire dans le midi. Si l'on pouvait pendant une année entière le tenir préservé du froid l'été venant

[1]) Nie znaczy to jednak, by Chopin wcale nie chorował w ciągu tej zimy. W liście do robotnika-poety, datowanym z Paryża dnia 22 kwietnia 1846 r., pisze p. Sand: Chopin a été malade, peu dangereusement, Dieu merci, mais ayant toujours besoin de beaucoup de soins. Et pendant ce temps, une excellente amie à moi (M-me Marliani) était á l'agonie. Nous avions perdu tout espoir, j'étais navrée; j'y passais les nuits; le jour, j'allais d'un malade à l'autre. Enfin, mon amie est sauvée, et Chopin est guéri. J'ai été malade moi-même à la suite de tout cela.

ensuite, il aurait dix-huit mois de répit pour se guérir de sa toux Il faudra que je le tourmente parce qu'il aime Paris quoiqu'il en dise. Mais pour ne pas le trop priver et ne pas l'enlever trop longtemps à sa clientèle, on peut lui laisser passer ici septembre, octobre et novembre, puis revenir au mois de mars et lui donner encore jusqu'à la fin de mai avant retourner à Nohant. Voilà mes projets pour l'année présente et l'année prochaine [1]). Les approuvez-Vous?

Un autre remède bien nécessaire, c'est que Vous lui écriviez souvent et qu'il n'ait jamais d'inquiétude sur Votre compte à tous, car son coeur est toujours avec Vous et à toute heure il se tourmente et s'élance vers sa chère famille. Il Vous aime autant que Vous pouvez l'aimer et je sais que ce n'est pas peu dire.

Chère Louise, embrassez pour moi Votre bonne mère, Vos chers enfants, Votre coquin de mari et croyez que je suis à Vous de coeur, d'âme et d'esprit pour toujours

G. S.

Niestety, tego »drugiego lekarstwa«, o którem p. Sand nadmieniła w swym liście, żeby z domu często pisywano dy Fryderyka, żeby nie potrzebował się niepokoić o swych najbliższych, zwłaszcza o matkę, tego lekarstwa udzielano mu w małych dozach, i nie często. Tymczasem on łaknął wiadomości od rodziny, ciekawy szczegółów o matce, o siostrach, o szwagrach, o ich dzieciach, o znajomych i przyjaciołach warszawskich. Każdy list, który otrzymywał z Warszawy, zbliżał go do nich, przenosił w ich atmosferę rodzinną, łagodził uczucie tęsknoty. Nawet listy, które nie przynosiły ważniejszych wiadomości, ale tylko były miłą gawędką o rzeczach błahych, sprawiały mu wielką przyjemność. Specyalistką od takich listów była Ludwika, która doń wogóle pisywała najczęściej, »bo ona lubi pisać — wyraził się raz o niej w jednym z listów Fryderyk — chociaż często nie ma o czem, ale to bardzo przyjemna wada i żałuję, że nie jestem w podobnym przypadku«. Ale i Ludwika pisywała coraz rzadziej a już reszta rodziny, szczególniej Barcińscy, miała jeszcze »trudniejsze pióro«, aniżeli Jędrzejewiczowie. Tymczasem Chopin z utęsknieniem wyczekiwał każdego listu z Warszawy, a gdy nań musiał czekać zbyt długo, wtedy zaczynał być niespokojnym, miewał najgorsze przeczucia i przywidzenia, co nawet na jego zdrowie miało wpływ niekorzystny. »Spodziewam się niedługo listu od Was — pisał w tej kwestyi 11 października 1846 r. — jednakże spokojny jestem (co pewno było nieprawdą) i wiem, że przy Waszej licznej familii trudno Wam się wszystkim zebrać napisać mi słowo, tembardziej, że między nami pióro nie starczy; nawet nie wiem, ileby lat trzeba, żebyśmy się nagadali pour être au bout de notre latin, jak tu mówią. Dlatego nie dziwcie się, ani smućcie, jak ode mnie listu niema; bo

[1]) Przy tej sposobności — choć o tem mowa będzie dopiero za chwilę — już na tem miejscu należy nadmienić, że właśnie w tym samym czasie, gdy wysyłała niniejszy list do siostry Chopina, p. Sand pisała *Lukrecyę Floriani,* co ma swoje wielkie znaczenie, a o czem wypadnie pamiętać, gdy będzie mowa o tym romansie...

nic temu przyczyną, jak tylko to, co i u Was; pewna przykrość łączy się do przyjemności pisania do Was, to to przekonanie, że między nami niema słów: ledwo są rzeczy. Moje największe szczęście to wiedzieć o Waszem zdrowiu i humorze. Bądźcie zawsze dobrej myśli; macie dzieciaki pocieszne (piszę w liczbie mnogiej, bo wiem, jak Antoniostwo są dla moich siostrzeńców), o Babce ani mowy! Byle zdrowie było, wszystko dobrze. Ja tu nieźle się mam, bo pogoda«.

Tylko się czuł coraz bardziej osamotnionym: raz dlatego, że coś się zmieniło w jego stosunku do p. Sand, że znikała dawna serdeczność tej przyjaźni, że dzięki Maurycemu i Augustynie zapanowała atmosfera na Square d'Orléans, która często była duszną i ciężką, a temsamem i denerwującą; a powtóre, że nie miał swych dawnych kolegów i przyjaciół warszawskich, w których otoczeniu czuł się najszczęśliwszym. Fontana bawił w Ameryce, Witwicki leczył się u Priessnitza w Freiwaldau, skąd wreszcie pojechał do Rzymu, Jaś spoczywał na cmentarzu Montmartre, gdzie również spoczął i Sobański. Mickiewicz zaś, z którym do niedawna żył tak blizko, który tak lubił słuchać jego muzyki, rozmawiać z p. Sand, w ostatnich czasach całkiem przestał bywać u nich, co należało przypisać jego zbyt żarliwemu przejęciu się nauką Towiańskiego. W liście do Al. Thisa z d. 25 marca 1845 r. pisze p. Sand: »Je ne vous dirai rien de Mickiewicz; il n'a pas fait son cours cette année, et je ne l'ai pas vu. Je n'ai même pas lu son livre. Je le regarde comme un noble malade...«. Ale najbardziej brakowało mu Matuszyńskiego. Gdy wspólny ich znajomy warszawski, Bełza, ożenił się, pisał Chopin do swoich: »Mój Boże, jakby się to z tego cieszył Matuszyński. Niema dnia, żebym o nim nie myślał. Teraz nie mam w Paryżu żadnego z moich szkolnych znajomych«. Niemniej odczuwał brak Stefana Witwickiego, o którym miał bardziej szczegółowe wiadomości, niestety, wcale niepomyślne, od Bohdana Zaleskiego. Z tym ostatnim spotykał się dosyć często. Zresztą mniej widywał się ze swymi ziomkami, niż dawniej. Najbliżej żył zawsze z Grzymałą. Pozatem dość blizkie stosunki utrzymywał z Napoleonem Ordą, z Andrzejem Plichtą, z Wołowskimi, nie mówiąc o Czartoryskich i Platerach.

Pozatem życie mu płynęło niezmienionym trybem, co również dało się powiedzieć i o p. Sand. Ta ostatnia, jak zwykle, nie ustająca w pracy literackiej, w ciągu tych zimowych miesięcy zdążyła napisać dwa nowe romanse: *Piccinino* oraz *Lukrecyę Floriani*[1]). Pierwsza z tych powieści, gdy mu ją p. Sand z manuskryptu odczytywała na głos, ogromnie mu się po-

[1]) Na okoliczność, że *Lukrecya Floriani* została napisaną w Paryżu, w pierwszych miesiącach r. 1846, musi być położony szczególny nacisk. Powieść ta, której czas powstania odnoszono dotychczas stale do r. 1847, zaczęła już od 26 czerwca 1846 r. wychodzić w odcinku paryskiego *Le Courrier français*.

dobała. »*Piccinino* — pisał o tej powieści Chopin w liście do rodziny — znaczy mały. Rzecz się dzieje w Sycylii. Wiele pięknych rzeczy. Piccinino jest sobriquet (przezwisko) dane jednemu z bandytów tamtejszych od wzrostu jego. Są piękne charaktery kobiet i mężczyzn, wiele naturalności i poezyi. Pamiętam, z jaką przyjemnością słuchałem lektury«. Bez porównania mniej podobała mu się *Lukrecya Floriani*, której mu p. Sand nie czytała na głos, ale mu ją pozwalała czytać w manuskrypcie, w miarę, jak ten rękopis rósł jej pod piórem. Powieścią tą nie był Chopin zachwycony, czemu dał wyraz w liście do rodziny, w tym samym, w którym pisał o *Piccininie*, przewidując, że i Ludwice powieść ta nie bardzo się spodoba zapewne. »Nie wątpię — pisał — że się Ludwice *Piccinino* więcej spodoba od *Lukrecyi*, która tu także mniej entuzyazmu wznieciła od innych«.

Powieść ta, podówczas zaliczana do słabszych utworów p. Sand, a w istocie jedna z najsubtelniejszych pod względem psychologicznym[1]),

[1]) Może nie od rzeczy będzie przytoczyć tu opinię jednego z najsubtelniejszych pisarzy francuskich, Edmunda Caro, o *Lukrecyi Floriani* i jej znaczeniu wśród innych dzieł p. Sand: »Il y a un de ses romans surtout, dont elle dit elle même »qu'il est un livre tout d'analyse et de méditation«, et qui m'a semblé se détacher en relief sur l'ensemble de son oeuvre, comme une des plus fortes études qui aient jamais été faites sur une des formes maladives de l'amour, la jalousie; je veux parler de *Lucrezia Floriani*. Il importe peu que ce soit un chapitre de psychologie intime, où les personnages réels du drame de sa vie peuvent se reconnaître eux-mêmes sous des noms nouveaux. Il importe moins encore que George Sand se soit faiblement défendue d'avoir voulu faire dans ce roman des portraits très exacts. Ce qui importe, c'est l'exactitude de la peinture morale qu'elle nous a donnée, quel que soit l'exemplaire vivant où elle en a pris les traits. Le point de départ, ce fut un de ces amours réputés impossibles et qui sont précisément ceux qui éclatent avec le plus de violence. »Comment le prince Karoll, cet homme si beau, si jeune, si chaste, si pieux, si poétique, si fervent et si recherché dans toutes ses pensées, dans toutes ses affections, dans toute sa conduite, tomba-t-il, inopinément et sans combat, sous l'empire d'une femme usée par tant de passions, désabusée de tant de choses, sceptique et rebelle à l'égard de celles qu'il respectait le plus, crédule jusqu'au fanatisme à l'égard de celles qu'il avait toujours niées, et qu'il devait nier toujours?« Ce fut, en effet, un terrible malentendu; le châtiment ne se fit pas attendre. A peine la destinée de cet invraisemblable amour s'est-elle accomplie, l'imagination du prince Karoll s'excite sur toutes les circonstances de la vie de Lucrezia, même sur ce passé qu'on ne lui a pas caché; les difficultés commencent; tout s'assombrit dans cette âme où le soupçon est entré; la vie entre ces deux êtres n'est plus qu'un long orage. Comment nait la jalousie, comment elle jette son poison secret dans les rapides joies de ce bonheur, étonné d'abord de lui-même, comment elle le corrompt sans le détruire, produisant les courtes folies, les angoisses délirantes, les fureurs qui éclatent ou celles qui tuent par de longs silences, comment les ruines morales s'accumulent sous les coups d'un insensé, jusqu'au dénouement fatal, vulgaire et poignant, voilà ce que raconte ce livre avec une logique de déductions, une sûreté de traits, une profondeur d'analyse qui trahissent la vie observée de près et profondément sentie. La jalousie incurable du passé, voilà la maladie du prince Karoll. Les détails et la gradation du mal sont marqués avec une précision presque scientifique. Il a aimé cette femme, sachant tout, et, malgré tout, il l'a aimée quand

nie trafiła do przekonania Chopinowi, nie wznieciła w nim »entuzyazmu«, ale czy dlatego tylko, że ją uważał za mniej udaną od innych utworów autorki *Lelii,* czy też nie podobała mu się może dla innych powodów, mianowicie dla przyczyn osobistej natury?

Ażeby odpowiedzieć na to pytanie, należy przedewszystkiem znać treść tego psychologicznego romansu, którego głównymi bohaterami są Lukrecya Floriani, sławna artystka dramatyczna, książę Karol Roswald, dystyngowany neurastenik, jak go scharakteryzowano trafnie, i przyjaciel tego ostatniego, hrabia Salwator Albani. Książę Karol, młodzieniec szlachetny i sympatyczny, ale nerwowy, fantasta, podejrzliwy i bardzo delikatnej kompleksyi fizycznej, a przytem arystokrata w każdym calu, chorujący na hipertrofię imaginacyi, zajechawszy do pałacu Lukrecyi Floriani, która tu, wycofawszy się z teatru, żyła samotnie, oddana wychowaniu czworga dzieci po trzech kochankach, gdy ujrzał piękną i młodą jeszcze, bo zaledwie 30 letnią Lukrecyę, zakochał się w niej na śmierć, przyczem zachorował niebezpiecznie, tak, że nie mógł jechać dalej. W czasie choroby, pielęgnowany przez czarującą ex-aktorkę, która z prawdziwem poświęceniem wywiązywała się z roli siostry miłosierdzia, młody książę jeszcze bardziej rozpłomienił się w swem uczuciu dla swej ponętnej garde-malady, a że w tym samym czasie i ona zapłonęła miłością ku niemu, więc, gdy wyzdrowiał, została jego kochanką. Przez pierwszy miesiąc, pod nieobecność hrabiego Albani, który tymczasem bawił w Wenecyi, kochankowie upajali się bezwzględnem szczęściem; po miesiącu jednak, gdy wrócił przyjaciel i powiernik księcia, ten ostatni zaczął się stawać nieznośnym, chorobliwie podejrzliwym i zazdrosnym, tak, że niebawem Lukrecya zaczęła się zrażać do niego, zmęczona i wyczerpana jego nieustannemi podejrzeniami, jego zazdrością, rozciągającą się nietylko do teraźniejszości, ale do przeszłości i przyszłości. Hrabia Albani, o którego książę Karol również bywał zazdrosnym chwilami, doradzał rozejście się, słowem, zerwanie tego stosunku, który się stał wzajemnem udręczeniem dla stron obu, lecz młody książę

elle n'était plus ni très jeune ni très belle, en dépit d'un caractère qui était précisément l'opposé du sien, et n'ayant pu prendre jamais son parti de ces moeurs imprudentes, de ces dévouements effrénés, de cette faiblesse d'un coeur jointe à cette hardiesse d'un esprit qui semblaient une violente protestation contre tous les principes et les sentiments sur lesquels il a vécu jusque-là. Il n'a jamais pu pardonner à cette femme d'être si différente de lui-même. Il la poursuivra de sa folie croissante et devenue à la fin presque furieuse jusqu'au jour où Lucrezia tombe, sans avoir, une seule heure, inspiré de confiance à son étrange amant, sans avoir conquis son estime, sans avoir cessé d'être aimée de lui comme une maitresse, jamais comme une amie. — Que ceux qui refusent à George Sand la faculté d'analyse relisent ce roman et qu'ils disent s'il n'y a pas là une admirable et profonde étude de passion, si chaque page n'est pas écrite avec une observation ou un souvenir?

ani chciał słyszeć o tem, myśląc raczej o poślubieniu Lukrecyi, o czem znów ona słyszeć nie chciała. Tak upłynęło lat dziesięć, przez które zakochany książę Karol zamęczał swą kochankę, a ona nie miała dość siły woli, żeby się wyzwolić z tej fatalnej miłości, pomimo, że już oddawna przestała kochać księcia. Nie wiadomo, na czemby się skończyło, gdyby nie nagła śmierć Lukrecyi, która pewnego pięknego poranku, podczas przechadzki nad jeziorem, umarła skutkiem anewryzmu serca. Zdaniem hrabiego Albaniego, który właśnie przyjechał w odwiedziny do swego przyjaciela, nie kto inny, tylko on właśnie był sprawcą tej przedwczesnej śmierci.

Taka jest treść romansu, przyczem nie ulega wątpliwości, że o ile Lukrecya Floriani jest uderzająco podobnym, bardzo subtelnie wycieniowanym portretem samej p. Sand, o tyle Karol Roswald jest niemniej uderzająco podobnym, niemniej subtelnie wycieniowanym portretem Chopina, tak samo, jak wspólny przyjaciel Karola i Lukrecyi, hrabia Salwator Albani, ma niezmiernie wiele podobieństwa z hrabią Albertem Grzymałą, wspólnym przyjacielem Chopina i p. Sand. To jest fakt, którego niepodobna zakwestyonować. Czytając *Lukrecyę Floriani,* a znając okoliczności, w jakich była napisaną, nie można dojść do innego wniosku, tylko, że p. Sand w tym romansie wiernie opisała dzieje swojej miłości z Chopinem, a choć w rzeczywistości wiele rzeczy miało się całkiem inaczej, to jednak, jako ogólna psychologiczna charakterystyka tego stosunku, jako przenikliwa analiza uczuć w tym sercowym konflikcie, *Lukrecya Floriani* jest literackim odbiciem tego wszystkiego, co było udziałem Chopina i p. Sand od roku 1838 do 1846. Nieprawdą jest tylko, jakoby książę Karol Roswald miał być karykaturą Chopina, jakoby zakrawał na pamflet wymierzony przeciwko niemu [1]).

[1]) Nadmienić wypada, że tak mówili wyłącznie ci, co byli dla p. Sand usposobieni niechętnie, a więc, albo ludzie odmiennych przekonań politycznych, albo kobiety-autorki, jak hrabina d'Agoult między innemi, które p. Sand nie mogły darować jej sławy i talentu. Do takich należała n. p. Hortensya Allard de Méritens, przyjaciółka różnych znakomitości literackich, a ostatnia kochanka 60-letniego Chateaubrianda, która po wyjściu *Lukrecyi Floriani,* tak o tej powieści pisała d. 16 maja 1847 r. do Sainte-Beuve'a: »Je ne vous ai pas dit comme j'ai été indignée de Lucrezia. Quoi? allez-vous dire! celle des Tarquins? Non pas, celle de la Reine. Voilà des faits très curieux pour les femmes et les amants. Votre Marie livre au public un homme auquel elle avait à faire des reproches, mais dont le plus grand tort enfin était d'avoir cessé d'aimer, tort commun, mais la colère, la haine, la fureur du livre disait assez que la femme était encore sensible et blessée. Hé bien! M-me Sand, achevant d'immoler les pianistes, nous livre Chopin avec des détails ignobles de cuisine, et avec une froideur qui fait que rien ne la justifie comme son Sosie. Les femmes ne sauraient trop protester contre ces trahisons du lit, qui éloigneraient d'elles tous les amants. Nélida était excusable dans son transport, Lucrezia est sans excuse dans sa froide irritaton. Et comme un si beau génie se laisse-t-il si mal inspirer?« W innym liście, z d. 27 czerwca 1847 r. do tegoż Sainté-Beuve'a, tak pisała pani de Méritens, po otrzymaniu jakiegoś niemiłego listu od p. Sand: »J'ai reçu une aimable lettre de vous hier, mais je n'y réponds pas ce matin, je vous envoie, pour vous amuser, une lettre qui

Przeciwko temu trzeba zaprotestować z całą stanowczością. O ile bezstronność nakazuje przyznać, że p. Sand, kreśląc postać księcia Karola, wyraźnie sportretowała Chopina, o tyle powodując się tą samą bezstronnością, zaznaczyć należy z naciskiem, że portret ten, nawiasem mówiąc, arcydzieło psychologicznego portretu, nietylko jest niesłychanie podobnym i wiernym, ale nadto jest bardzo pochlebnym, w niczem nie umniejszającym sympatycznych cech oryginału, jego wyjątkowych zalet i przymiotów [1]). Tylko, że

me fait tomber des nues. Lisez! et dites-moi si Chopin et moi, on vous trompe. Je lui dirai si j'accepte sa justification, mais dites-moi avant si ce n'était pas l'opinion de tout le monde que la mienne? C'est bien vrai que c'est M-me d'Agoult qui m'a dit tout cela, mais M-me d'Agoult ne m'aurait rien dit, que j'aurais reconnu Lucrezia et son amant, même un autre! Vous n'aurez pas lu ce roman, mais qu'en avez-vous su, qu'en a dit ce Monsieur dans le journal d'hier? Enfin, qu'en savez-vous? Moi, je me trouve simplette et perdue entre ces femmes profondes. Elle m'a répondu courrier par courrier. Je lui faisais compliment sur sa fille et je lui disais que c'était bien la peine de m'écrire autrefois: »Il est malade et je m'en meurs«. Vous me renverrez cette lettre, et ne la montrez pas trop«.

Ciekawym i nieznanym jest szczegół, że p. Sand, zmęczona pielęgnowaniem Chopina, wyraziła się raz w liście do pani Méritens: »Il est malade et je m'en meurs«.

Że w otoczeniu Chopina nie brakło takich, co na *Lukrecyę Floriani* zapatrywali się podobnie, jak pani Allard de Méritens, dowodzi list Henryka Heinego z d. 12 października 1850 r. (a więc w równy rok po śmierci Chopina), pisany do Henryka Laubego, coprawda pisany w przystępie chwilowego rozgoryczenia i rozżalenia na p. Sand, że go, złożonego chorobą, zaprzestała odwiedzać: »George Sand, ta łotrzyca, nie troszczy się o mnie, odkąd jestem chory; owa *Emanzipatrize,* a właściwie powiedziawszy *Emauzipatrice,* zmaltretowała w oburzający sposób mojego biednego przyjaciela Chopina w obrzydliwym, ale bosko napisanym romansie«. Ile w tem powiedzeniu poświęcił Heine prawdy dla dowcipu, dla umotywowania zabawnej gry wyrazów, trudno rozstrzygać. Co pewna, że to złorzeczenie przeciwko p. Sand ma swoją psychologiczną przyczynę w smutnym stanie zdrowia Heinego, w rozgoryczeniu ku znakomitej autorce, że o nim nie pamiętała w chorobie, że go nie myślała pielęgnować, jak niegdyś pielęgnowała Chopina, i że ta niezaszczytna dla p. Sand opinia o *Lukrecyi Floriani* nie równała się pierwszemu wrażeniu z odczytania pomienionej powieści, bo pochodziła z r. 1850, podczas kiedy rzeczony romans wyszedł w książce w r. 1847, a więc przed trzema laty. W ciągu tych trzech lat wiele mogło się zmienić w zapatrywaniach coraz bardziej upadającego na zdrowiu Heinego.

[1]) W kwestyi *Lukrecyi Floriani* z wzorowaną na Chopinie postacią księcia Karola zabrał także głos prof. Józef Tretiak w swem pełnem trafnych spostrzeżeń *Słowie o Chopinie,* w ten sposób przedstawiając stosunek portretowanego do portretu: »Pani George Sand, której długi a zawiły rachunek z Chopinem niech Pan Bóg wyrówna, a która przez ośm lat wspólnego z nim pożycia miała sposobność dobrze wystudyować charakter Fryderyka, przedstawiła go w swej powieści *Lucretia Floriani* w osobie księcia Karola, a jakkolwiek nie miała wcale zamiaru schlebiać mu w tym wizerunku, przecież portret, który wyszedł z pod jej pióra, uderza niezwyczajną, wyjątkową pięknością i szlachetnością rysów. Nie bez rozmysłu też dała mu tytuł księcia; chciała ona w tym tytule wysymbolizować nietylko uprzywilejowane stanowisko geniusza w świecie sztuki, ale zarazem i ową arystokracyę ducha, która stanowiła wybitną cechę charakteru Chopina«. Pogląd to objektywny i beznamiętny, a jako taki, trafiający w samo sedno rzeczy.

z równym objektywizmem są zaznaczone jego wady i ułomności, wszystko to, co w nim było chorobliwem, nerwowem, przeczulonem, co w nim krótko mówiąc, było typową neurastenią. Tego p. Sand nie omieszkała przedstawić w prawdziwem świetle, tego jej nie można brać za złe. Malowała portret, a jako portrecistka świetnie się wywiązała ze swego zadania. To też kto chce wniknąć w najskrytsze tajniki duszy Chopina, jako człowieka, ten winien studyować sumiennie *Lukrecyę Floriani,* gdzie skomplikowana i wyrafinowana psychika genialnego twórcy Preludyów odbija się, jak w zwierciedle. Nie jest to jednak zwierciadło wklęsłe, wypaczające prawdziwe rysy, ale zwierciadło dokładne, wiernie odbijające prawdę.

Jedyny poważny zarzut, jaki można uczynić p. Sand z powodu *Lukrecyi Floriani,* to, że w swych pamiętnikach starała się przeczyć temu, jakoby malując postać księcia Karola, kreśliła wizerunek Chopina. Oto odnośny ustęp z jej *Histoire de ma vie:* »Mówiono, że w jednym z mych romansów skopiowałam charakter Chopina z jak najściślejszą dokładnością, lecz omylono się, poznając go niby w mym księciu Karolu. Nawet Liszt w swej książce o Chopinie, cokolwiek przesadnej co do stylu, ale pełnej wybornych myśli i pięknych spostrzeżeń, omylił się w dobrej wierze. Skreśliłam w księciu Karolu charakter człowieka w swej naturze zdeterminowanego, wyłącznego w uczuciach, wyłącznego w wymaganiach. Takim Chopin nigdy nie był... Chopin był zespoleniem tych wzniosłych sprzeczności z sobą na pozór niezgodnych, które jeden tylko Bóg skojarzyć zdoła i które mają swoją sobie tylko właściwą logikę. Skromny z zasady, słodki ze zwyczaju, był imponującym przez instynkt i pełen uprawnionej dumy, do której się atoli nie poczuwał i nie przyznawał. Stąd cierpienia dla niego samego niezrozumiałe i nie mogące być skierowane na jeden przedmiot. Zresztą książę Karol nie jest artystą. Jest on marzycielem, a niczem więcej; nie będąc geniuszem, nie ma praw geniuszu. Jest on osobistością więcej prawdziwą, niż miłą; jest on tak mało portretem wielkiego artysty, że Chopinowi, który codziennie odczytywał rękopis leżący na mem biurku, ani przez myśl nie przeszło mieć jakieś domysły w tym względzie, jemu, który był tak podejrzliwym. A jednak później, wskutek podszeptów, uroił to sobie, jak mi zaręczano. Nieprzyjaciele moi (bo miałam takich przy nim, co się mienili jego

Podobnie zapatruje się na daną sprawę także i L. Ehlert w swym subtelnym profilu Chopina, gdzie z powodu *Lukrecyi Floriani* tak pisze: »Ich kann nicht beurtheilen, ob Alles, was Karasowski über diesen Bruch erzählt, aus lauteren Quellen stammt, und möchte bezweifeln. Er selbst hat es aus Ueberlieferung. Nach dieser Erzählung hätte die Sand in ihrem Roman *Lukrezia Floriani* im »Fürsten Karl« Chopin, sich selbst in der Lucrezia gezeichnet. Wir wissen namentlich durch Goethe, das jeder Dichter das Recht hat, ein Erlebtes als Stoff zu bearbeiten, wo und wie er will. Er darf dabei aber nur den dichterischen Zweck im Auge behalten, keinen moralischen Eindruck auf bestimmte Personen ausüben oder sie schädigen wollen«.

przyjaciółmi, jak gdyby zatruwać goryczą cierpiące serce nie było zabójstwem), wmawiali w niego, że ten romans jest obrazem jego charakteru [1]). Zawiodła go pamięć i zapomniał, jaka była treść książki. Czemuż jej nie odczytał raz jeszcze?... Jakże mało ta powieść jest obrazem naszego życia! Nie było między nami ani tych upojeń, ani cierpień tych samych! Dzieje pożycia naszego nie miały w sobie nic romansowego; tło ich było zbyt proste i poważne, żebyśmy mieli mieć kiedykolwiek sposobności do sporu jakiego między sobą. Nigdyśmy sobie nawzajem nie czynili wyrzutów«.

W wyznaniu tem, pisanem w kilka lat po *Lukrecyi Floriani,* jest dużo prawdy, jak nie brak i ustępów słabych, które można zaatakować i zakwestyonować. Najsłabszym jest ten, gdzie p. Sand utrzymuje, że Chopinowi, który codziennie odczytywał leżący na jej biurku rękopis *Lukrecyi Floriani,* ani przez myśl nie przeszło mieć jakieś domysły w tym względzie, jemu, który był tak podejrzliwym! Tu p. Sand albo jest bardzo naiwną, albo nią jest umyślnie; przypuścić bowiem, że Chopin nie poznał się w postaci księcia Karola, zakrawa na naiwność tendencyjną. Bo jeśli zaprzeczyć się nie da, że każdy przy czytaniu *Lukrecyi Floriani,* o ile ma jaką taką znajomość kwestyi, domyśla się odrazu, że książę Karol to Chopin, tak samo, jak w Lukrecyi odrazu poznaje samą p. Sand; to o ile to łatwiej musiało przyjść Chopinowi samemu, który przy czytaniu tej powieści widział jeszcze mnóstwo rysów i szczegółów, których nie dostrzega zwykły czytelnik, a które p. Sand zaczerpnęła z bezpośredniej obserwacyi, wprost z natury, co Chopinowi aż nadto dobrze musiało być wiadomem. To, co dla całego świata było okryte tajemnicą, to nią nie mogło być dla Chopina, który, czytając *Lukrecyę Floriani,* doskonale umiał odróżnić, co w niej było Wahrheit, a co Dichtung, co p. Sand wzięła z życia, a co dotworzyła wyobraźnią, co było wierną kopią rzeczywistości, a co było wymysłem powieściowym. Chopin był nietylko podejrzliwym, jak to sama p. Sand zaznacza z naciskiem, ale odznaczał się niezwykłą przenikliwością umysłu. Dlatego trudno przypuścić, żeby czytając *Lukrecyę Floriani* mógł się nie

[1]) Że zaraz po wyjściu *Lukrecyi Floriani* nieprzyjazna dla p. Sand grupa przyjaciół Chopina zaczęła go podjudzać przeciwko autorce *Lelii* i nakłaniać do zerwania z nią, wynika ze szczegółu, zapisanego przez Karasowskiego w jego niemieckiej biografii Chopina, a opuszczonego (tendencyjnie) w życiorysie polskim, szczegółu, który świadczy, że Chopin namawiającym go do zaniechania stosunków z panią Sand znajomym swoim dał zrazu odpowiedź odmowną, tłomacząc im, że zerwanie z nią w tej chwili, bezpośrednio po wyjściu *Lukrecyi Floriani,* równałoby się uznaniu powieści tej za historyę prawdziwą, co bynajmniej pożądanem dlań nie było. Fakt ten, jako bardzo znamienny, słusznie podkreśla L. Ehlert, w ten sposób stawiając kwestyę: »Von Chopin erzählt Karasowski ausdrücklich, dass er gesagt haben soll: Wenn ich die Frau, die ich verehrte und liebte, jetzt verlasse, so mache ich den Roman zur wahren Geschichte und gebe sie dem Tadel, oder wol gar der Verachtung der Besseren preis«.

poznać w postaci księcia Karola. Że z tem nie zdradził się przed p. Sand, że wszystko, co mu przy czytaniu tej powieści przychodziło na myśl, zataił w sobie, udając, że nie domyśla się niczego, to była jego polityka, równie zręczna, jak pełna delikatności. Nic łatwiejszego, jak zainterpelować p. Sand, czy jego miała na myśli, kreśląc postać księcia Karola; jeśli Chopin nie uczynił tego, jeśli nie dał poznać po sobie, że wie, czyim portretem jest książę Karol, to miał w tem swoje wyrachowanie, które mu ponad tą kwestyą nakazywało przejść do porządku i wogóle kwestyi tej nie poruszać. Było to bardzo sprytnem z jego strony, bardzo dyplomatycznem, i kto wie nawet, czy to jego milczenie, ten brak domyślności, tak trudny do zrozumienia w danym razie, nie irytował p. Sand, nie krzyżował jej planów, nie przyprawiał o zakłopotanie, nie stał się tym fantem, z którym nie wiedziała, co począć. Nie jest to wykluczonem bynajmniej. Co pewna, że w tym razie, przez to swoje dyskretne milczenie, Chopin okazał się graczem nielada, który doskonale zaszachował swą partnerkę, jakby jej dał mata. Nie wiadomo, jakie zamysły żywiła p. Sand, pisząc *Lukrecyę Floriani,* czy wogóle żywiła jakiekolwiek, lecz jeśli miała zamiary, które myślała osiągnąć zapomocą tej powieści, to je Chopin sparaliżował i zniweczył, i to tak prostym środkiem, jak pozorną niedomyślnością. Nie znaczy to jednak, by się nie domyślał wszystkiego, by się nie poznał w księciu Karolu, on, który był tak wyjątkowo inteligentny i pojętny z natury!

W czem jednak p. Sand ma najzupełniejszą racyę, to w tem, że *Lukrecya Floriani* w minimalnym stopniu jest obrazem tego stosunku, jaki ją łączył z Chopinem. Czy sobie nigdy nie czynili wyrzutów? To inne pytanie, ale że całkiem inny był »romansowy« stosunek księcia Karola Roswalda z Lukrecyą Floriani, a całkiem inny stosunek Chopina do p. Sand, stosunek, w którym istotnie od r. 1839 aż do 1846 nie było »nic romansowego«, to pewna. Nie należy zapominać, że główny rys, najsilniej charakteryzujący księcia Karola Roswalda, mianowicie jego chorobliwa zazdrość nietylko o teraźniejszość, ale i o przeszłość Lukrecyi Floriani, nie grał żadnej roli w stosunku Chopina do p. Sand, w którym to stosunku nie mogło być mowy o zazdrości, ani z jednej, ani z drugiej strony. Książę Karol w powieści, przez cały czas dziesięcioletniego stosunku z Lukrecyą, jest jej kochankiem, czyli, że temsamem ma prawa do niej, może być zazdrosnym o nią, może wymagać bezwzględnej wierności dla siebie. Tymczasem Chopin od roku 1839 przestał być kochankiem p. Sand, a był tylko jej przyjacielem, jej »gościem codziennym«, zapraszanym na lato do Nohant na równi z jej innymi przyjaciółmi. Taki stosunek trwał przez całych lat siedm, w niczem nie będąc podobnym do romansu księcia Karola z piękną Lukrecyą. Dlatego ma słuszność p. Sand, gdy twierdzi, że między nią a Chopinem »ani upojeń ani cierpień nie było tych samych«, co w stosunku dwojga kochanków z *Lukrecyi Floriani.* Nie należy zapominać, że

p. Sand przez siedm lat żyła w stosunku do Chopina »jak dziewica«, czego żadną miarą nie mogła powiedzieć o sobie Lukrecya Floriani w stosunku do księcia Karola Roswalda. Że ten ostatni, zakochany w powabnej Lukrecyi, był jej wiernym bezwzględnie, że pod jej bokiem nie utrzymywał żadnych innych stosunków miłosnych, to również nie może ulegać wątpliwości. Wiadomo natomiast, że z Chopinem miało się całkiem przeciwnie... Pod jednym względem także *Lukrecya Floriani* niczem nie przypomina rzeczywistości: oto książę Karol przez cały czas swego romansu z Lukrecyą mieszka nietylko pod jednym dachem z nią, ale pod jej dachem, w jej pałacu. Całkiem inaczej miała się rzecz z Chopinem, który nigdy nie mieszkał razem z p. Sand, jak mąż z żoną, ale zawsze miał mieszkanie tylko w pobliżu niej, bądź przy poblizkiej ulicy, bądź w sąsiednim domu. Jedynie w Nohant mieszkali pod jednym dachem, ale tam Chopin zajmował jeden z pokojów gościnnych, tak, jak je zajmowali inni blizcy przyjaciele lub krewni p. Sand, tacy, jak Châtiron, Papet, Rollinat, Delacroix, Grzymała, Witwicki i inni. Z Mussetem lub Sandeau p. Sand przez jakiś czas mieszkała razem w jednem mieszkaniu, z Chopinem nigdy, nawet w tym krótkim okresie czasu w r. 1838, gdy ich łączył przelotny stosunek romansowej natury. Co również stanowiło wielką różnicę między sytuacyą w powieści, a sytuacyą w rzeczywistości, że o ile książę Karol marzy o małżeństwie z Lukrecyą, która nigdy nie miała męża, o tyle ta kwestya nigdy nie istniała w stosunku Chopina do p. Sand, która, choć żyła w separacyi, to jednak była żoną barona Dudevant. Punkt więc, który w powieści ogromnie podnosi dramatyczność sytuacyi, nie istniejąc w rzeczywistości, tem samem nie mógł grać tej dramatycznej roli, jaką mu p. Sand wyznacza w swym romansie. Na co również należy zwrócić uwagę, że w powieści Karol Roswald prawie się nie rozłącza z Lukrecyą Floriani, tymczasem w rzeczywistości Chopin bardzo często, nieraz po parę miesięcy, żył w rozłące z p. Sand, mianowicie, gdy on przebywał w Paryżu, a ona przesiadywała w Nohant.

Powiada p. Sand, że Chopin dopiero pod wpływem swych niektórych przyjaciół, a jej nieprzyjaciół, uwierzył, że książę Karol z *Lukrecyi Floriani* jest jego portretem z natury. Co do tego punktu, to istnieje szereg legend, którym nie można odmówić sporej dozy tendencyjności. Jedna z tych legend, przekazana potomności, jak i inne, przez różne arystokratyczne przyjaciółki Chopina, opowiada, że, przez wyrachowanie chłodnego okrucieństwa, kiedy romans poszedł pod prasę, jemu dawano robić korektę arkuszy wychodzących z druku. I robił ją: wytrzymał i to. Że jednak, przy czytaniu tej powieści, nie dawał poznać po sobie, iż się domyśla, o co chodzi, a w Karolu nie poznaje siebie, więc — jak chce jeszcze jedna legenda — »dzieci« p. Sand, wskazując na romans, mówiły do niego: »Panie Chopin,

czy pan wie, że księciem Karolem to pan jesteś«[1]). Ile w tych tradycyach jest historycznej prawdy? Trudno orzec. Co jest pewnem zupełnie, że *Lukrecya Floriani* zaczęła wychodzić w odcinku paryskiego *La Courrier Français* d. 26 czerwca 1846 roku, gdy już Chopin od miesiąca przeszło bawił w Nohant, czyli, że było niepodobieństwem, by on w Nohant robił korektę romansu, gdy ten drukował się w feljetonie dziennika w Paryżu. Powtóre, o ile chodziło o korektę autorską, to jej p. Sand nie mogła dawać do robienia Chopinowi, albowiem taką korektę mogła robić tylko ona sama; a gdyby chodziło o korektę błędów drukarskich, to znów jej nie mogła dawać do robienia Chopinowi, który wprawdzie mówił po francusku biegle, choć z wybitnym akcentem cudzoziemskim, ale gdy pisał po francusku, na każdym kroku dawał niezbite dowody, że o francuskiej ortografii miał całkiem niedostateczne wyobrażenie[2]). Krótko mówiąc, pisał z grubymi ortograficznymi błędami. Trudno przypuścić, żeby p. Sand mogła go używać do roli korektora, wiedząc — choćby z jego listów do niej — jak mało był powołanym do tego! Cóż dopiero, gdy się weźmie pod uwagę, że p. Sand przysyłano korekty *Lukrecyi Floriani* do Nohant, w czasie, gdy Chopin już był z powrotem w Paryżu. A co się tyczy »dzieci p. Sand«, które jakoby miały mówić Chopinowi, że książę Karol w tej powieści, to on właśnie, to w każdym razie może się to odnosić tylko do Maurycego i Augustyny, nigdy do Solange, która bardzo lubiła Chopina. Zdaje się również, że Karasowski, kiedy na podstawie opowiadania »sióstr Chopina« zapisuje tę tradycyę, wyobraża sobie »dzieci p. Sand«, jako dwoje dzieci w wieku niedorostków; tymczasem Maurycy miał w r. 1846 lat 24 i miał się żenić wkrótce, a Solange, która tu zresztą w grę wcale nie wchodzi, skończyła lat 18 i była dorosłą panną, mającą się zaręczyć lada dzień.

Pozostaje do rozpatrzenia jeszcze strona etyczna całej kwestyi *Lukrecyi Floriani*, kwestyi, którą dotychczas rozstrzygano zawsze na niekorzyść p. Sand, potępiając ten czyn w jej literackiem życiu, jako niegodny, nieszlachetny, okrutny i przewrotny. Jeśli się chce zachować absolutną bezstronność i objektywność, to należy wyznać, że p. Sand, kreśląc świetnie zaobserwowaną postać księcia Karola, jeśli jej nadała rysy, które podpa-

---

[1]) Nie chce temu wierzyć L. Ehlert, który tak pisze w rzeczonej kwestyi: Ihre eigenem Kinder, erzählt man, hätten ihm versichert, dass er mit dem Fürsten Carl gemeint sei. Dies ist der Punkt, wo mein Glaube in's Schwanken geräth. So etwas thut man nicht, auch eine übersatte Frau nicht. Man bedient sich der eigenem Kindern nicht als Fremdenführer in dem Thatsächlichen eines Romans, das, wenn es überhaupt allegorisch sein sollte, von einem fein fühlenden Manne, wie Chopin, tief genug begriffen worden wäre. Das diese oder ähnliche Gerüchte in Paris circulirt haben, geht aus der Rechtfertigung der Sand in ihrer *Histoire de ma vie* hervor.

[2]) W liście do Solange z d. 24 listopada 1847 r. pisze Chopin: »Je vous demande pardon de mes ratures et de mon français«.

trzyła w Chopinie, nie popełniła nic przeciwnego etyce literackiej, gdyż do tego, ażeby z życia brać typy do powieści, każdy powieściopisarz ma najzupełniejsze prawo. Tylko takie typy żyją w literaturze!... Uposażając przeczulonego bohatera *Lukrecyi Floriani,* w niektóre cechy charakteru właściwe Chopinowi, p. Sand była zupełnie w porządku w stosunku do Fryderyka (jak była w porządku w stosunku do Musseta, gdy na nim wzorowała typy niektórych poetów i marzycieli w swych powieściach), tembardziej, że książe Karol Roswald, taki, jakim go przedstawiła w powieści, wcale nie jest typem ujemnym, ale postacią szlachetną, bardzo delikatną i subtelną, pełną finezyi, nawet poetyczną do pewnego stopnia, a w każdym razie niepospolitą i nieskazitelną, pomijając już, że jako pysznie skreślona postać dystyngowanego neurastenika, jest typem nowym zupełnie, znakomicie zaobserwowanym, typem nowoczesnego schyłkowca, typem, którego sam wielki Balzak mógł p. Sand pozazdrościć. Wszystko to trzeba mieć na uwadze, gdy się chce wydać objektywny sąd w tym procesie, gdy się chce być sprawiedliwym i bezstronnym sędzią, a nie tendencyjnie oskarżającym prokuratorem. Cóż dopiero, gdy podsądnym jest kobieta niezwykła i genialna, pisarz i umysł tej miary, co George Sand. Dlatego trzeba być bardzo względnym i ostrożnym przy wydawaniu stanowczego wyroku, a nadewszystko nie kwapić się z wydawaniem wyroku potępiającego! Pani Sand, pisząc swoją *Lukrecyę Floriani,* w której tak znakomicie i objektywnie skreśliła swój własny autoportret, nie uczyniła nic innego, tylko to samo, co uczynił Goethe, pisząc *Werthera,* co uczynił Mickiewicz, pisząc czwartą część *Dziadów,* co uczynił Musset, pisząc swoją *Spowiedź dziecięcia wieku* i poetyczne *Noce,* co wciąż czynią wszyscy poeci i powieściopisarze, którzy z wypadków, przeżytych przez samych siebie, tworzą poematy lub powieści. Tylko, że *Noce* są pamfletem na panią Sand, a niektóre rozdziały z *Confesion d'un enfant du siècle* grzeszą wielką niedyskrecyą, i to wobec kobiety, a *Dziady* bynajmniej nie zakrawają na szereg komplementów pod adresem panny Maryi Wereszczakówny, co zresztą da się powiedzieć i o wielu heroinach z różnych powieści i poematów, gdzie autorzy wcale nie po rycersku obeszli się ze swemi niedawnemi ideałami. Tymczasem książe Karol, do którego niewątpliwie pozował Chopin, jest typem szlachetnym i nie banalnym, który zaszczyt przynosi swemu modelowi. »S'il est glorieux pour le prince Karol de ressembler à Chopin — powiada René Doumic — il restait fort honorable pour Chopin d'être le modèle d'après lequel avait été dessinée cette figure de neurasthénique très distingué«. Wszystko to skłania do bardzo uzasadnionego przypuszczenia, że p. Sand nie dlatego napisała *Lukrecyę Floriani,* żeby się pozbyć Chopina [1]), lub żeby mu dokuczyć (jak to jej imputowali ci, co

[1]) Żeby p. Sand przez napisanie *Lukrecyi Floriani* myślała pozbyć się Chopina, to z pewnością w tym samym czasie, gdy pisała tę powieść, nie układała-by planów na przyszły rok, ażeby razem z Chopinem na całą zimę wyjechać na południe, do Włoch, ażeby tym sposobem osiągnąć znaczniejszą poprawę w zdrowiu Fryderyka, któremu, jak się przekonała, nic tak nie szkodziło, jak zimowe miesiące, spędzane w Paryżu. Zob. w tej kwestyi list p. Sand do siostry Chopina, z zimy 1845—1846 r. na str. 28. List ten, pisany w ciągu tej samej zimy, w której została napisaną *Lukrecya Floriani,* zupełnie jest wystarczającym argumentem na zbicie potwarczej legendy o pobudkach napisania rzeczonego romansu, albowiem dowodzi niezbicie, że p. Sand, cokolwiek mogła mieć do zarzucenia Chopinowi, całkiem nie myślała o zrywaniu z nim, ani teraz, w roku 1846, ani nawet po upływie następnego 1847.

widocznie sami byli skłonni do powodowania się równie szlachetnemi pobudkami), lecz dlatego poprostu, że obserwując swój stosunek z Chopinem, którego mimowoli obserwowała bacznem okiem powieściopisarza-psychologa, doszła do wniosku, że jest to doskonały temat do powieści [1]), temat nowy zupełnie, świetnie nadający się do psychologicznego traktowania. Był to poprostu pomysł literacki, do którego p. Sand łatwo się zapaliła, czuła bowiem, że z tego pomysłu będzie umiała zrobić bardzo zajmującą powieść. Oto najprawdopodobniejsza geneza psychologiczna *Lukrecyi Floriani,* geneza, bardziej zgodna z prawym charakterem p. Sand, aniżeli owe pomysły na temat wyrafinowanego okrucieństwa, które jej podsuwano bezzasadnie, geneza, która tembardziej zyskuje na prawdopodobieństwie, jeśli się uwzględni czas i okoliczności, w jakich *Lukrecya Floriani* w ciągu pierwszych miesięcy 1846 r. była napisaną.

Okaże się wówczas, że pomimo wszystkiego, co się dawało we znaki Chopinowi z powodu złośliwych knowań przeciw niemu Maurycego i Augustyny, jego stosunek do p. Sand na ogół nie uległ żadnej zasadniczej zmianie. Zmieniło się niejedno, niejedno mogło drażnić p. Sand, jak np. nadmierna sympatya, jaką Chopin żywił dla Solange, lub jego nawet nie ukrywana antypatya do Maurycego i Augustyny, ale to nie znaczyło jeszcze, aby się już miało mieć pod koniec życzliwości p. Sand dla Fryderyka, pomimo wszystkiego, co mu zarzucić mogła, teraz lub później, i żeby świadomie, z »wyrachowaniem chłodnego okrucieństwa« dążyła do zerwania z nim, do pozbycia się go. Mogły z biegiem lat, a zwłaszcza od chwili dojrzałości Maurycego, wytworzyć się pewne kwasy i dysonanse pomiędzy nimi, nawet pewne drobniejsze urazy — jak to pomiędzy ludźmi — do których główny powód dawała wzrastająca nerwowość Chopina, jego przeczulenie i kapryśność, wobec których jednak p. Sand zawsze się zachowywała z iście macierzyńską wyrozumiałością i pobłażliwością, traktując je, jak zwykłe kaprysy rozpieszczonego i cho-

[1]) W przedmowie do *Lukrecyi Floriani,* do jej nowego wydania z r. 1853, trafnie pisze p. Sand, że w tej powieści chodziło o analizę uczucia, do którego też zastosowała typy głównych figur, a nie odwrotnie: »Ce qui est possible à faire, c'est l'analyse d'un sentiment. Pour qu'il ait un sens à l'intelligence, en passant à travers le prisme des imaginations, il faut donc créer les personnages pour le sentiment qu'on veut décrire, et non le sentiment pour les personnages«.

rego dziecka; ale te wszystkie dysonanse wcale nie były tej miary, żeby mogły zburzyć spokojną i równą harmonię zażyłej przyjaźni, łączącej p. Sand z Fryderykiem, cóż dopiero, żeby już miały wyrugować to życzliwe i beznamiętne uczucie przyjaźni koleżeńskiej, a na jej miejsce rzucać posiew niechęci, bezwzględnej w swem postępowaniu, ba, wprost dążącej do zerwania wszelkich węzłów moralnych. Tak nie było nigdy, ani teraz, ani później. To można twierdzić z całą stanowczością, bo z czystem sumieniem, że się sądzi bezstronnie i uczciwie, bez żadnych uprzedzeń na czyjąkolwiek korzyść lub niekorzyść.

W ten sposób upłynęło pięć pierwszych miesięcy 1846 r. W końcu maja, gdy rękopis świeżo ukończonej *Lukrecyi Floriani* znalazł się już w biurku redaktora *Le Courrier Français*, przeniósł się Chopin z p. Sand i jej rodziną na całe lato do Nohant. Wyczerpany zimą, na świeżem powietrzu szybko zaczął przychodzić do siebie, co mu w tym roku przychodziło o tyle łatwiej, że lato było nadzwyczaj pogodne, ciepłe, słoneczne. Jakoż pod względem fizycznym czuł się wyjątkowo dobrze. »Tutaj tak piękne lato było — pisał 11 października do rodziny — jak już dawno nie pamiętają, a chociaż nie bardzo żyzny rok i w wielu okolicach trwożą się o zimę, tutaj się nie skarżą, bo winozbiór nadzwyczaj piękny; a w Burgundyi jeszcze piękniejszy, aniżeli w r. 1811, co się tyczy qualité, nie quantité. Wczoraj Pani domu tutaj konfitury robiła z winogron aleksandryjskiemi zwanych. Są to duże bardzo grona, formy muscat, ale które w tym klimacie nie zupełnie dojrzewają i dla tego przedziwne na konfitury. Ale z innych owoców niewiele co się urodziło. Liści za to dużo, zielono jeszcze bardzo i kwiatów dużo«. Nieszczęście chciało, że stosunki panujące

[1]) W liście z dnia 6 stycznia 1846 r. zapraszając Poncy'ego do Nohant, pisze pani Sand: »On courra les champs le dimanche et le jardin le soir. On dinera ensemble, chacun ayant fait sa tâche; Maurice, en blouse berrichonne, apportant des croquis d'après nature; moi, ayaint fait mon chapitre de roman; vous, ayant remué des pierres et des hémistiches; Chopin ayant composé des mazurkas et des mélodies déchirantes ou mélancoliques, selon l'intensité du soleil; Désirée ayant soigné son petit amour; et ma Solange à moi, la plus paresseuse de tous, ayant éreinté son cheval noir ou déchiré son voile aux buissons. Voyons, est-ce que nous n'aurons pas une heureuse vie, nous completant les uns par les autres«... Atoli Poncy nie skorzystał z tego uprzejmego zaproszenia, zdaje się głównie ze względu na Chopina, którego nie chciał razić swoją wulgarną osobą człowieka nieokrzesanego, bez manier towarzyskich. W jednym liście do Poncy'ego, pisząc o robotnikach, o proletaryacie wogóle, który by chciała zrównać z klasami t. zw. inteligentnemi, p. Sand pisze: »Mais ce qui consternait l'âme délicate et exquise de Chopin, ne m'ébranlait nullement«. Oto, co w tej kwestyi stosunku wykwintnego i arystokratycznie usposobionego Chopina do prostaka-Poncy'ego pisze p. Samuel Rocheblave na podstawie zapisku Solange: »Une autre annotation nous le montre (Chopin) aristocrate dans l'âme, et nous donne à penser que, tant qu'il était à Nohant, George Sand craignait des froissements en invitant Poncy«.

w Nohant tego lata, w niczem nie przypominały cudnej pogody w naturze. Albowiem zaprzeczyć się nie dało, że pod tym względem zapanowała atmosfera w domu p. Sand, nic nie mająca wspólnego z słońcem i ciepłem, jeżeli chodziło o słońce i ciepło serdeczne, a natomiast wytworzył się jakiś chmurny i lodowaty nastrój, którego z pewnością nikt nie odczuwał tak silnie, jak Chopin, ile że jego mroził najbardziej, właściwie dla niego stając się najdokuczliwszym. A wszystko to było dziełem Maurycego i Augustyny. Ich intrygi przeciwko wszystkim w całym domu, począwszy od starych sług, przeciwko którym podjudzali p. Sand, a skończywszy na Chopinie i Solange, pod którymi kopali dołki, całkiem zakłóciły spokój duchowy, jaki dotychczas panował w Nohant i sprowadziły jakieś rozterki moralne, które absolutnie uniemożliwiały harmonijne pożycie jednych z drugimi; potworzyły się obozy, wrogo usposobione względem siebie, słowem, horyzont zachmurzył się nagle, a jakieś trujące miazmaty nieufności wzajemnej, ciągłych podejrzeń i przykrości, zatruwały powietrze.

Zmuszony oddychać tem zatrutem powietrzem, Chopin, który na wszystko miał wzrok wyostrzony do ostatnich granic, aż nadto miał okazyj do ciągłego irytowania się, a że to przeszło w stan chroniczny, więc nie zawsze umiał zapanować nad sobą, nad swymi rozdrażnionymi nerwami, i raz po raz dawał uczuć komu należało, że mu się to nie podoba, co o tem wszystkiem sądzi. Ale bo też nie brakło zajść tego rodzaju, że w nim gotowało się wszystko, że nie mógł powstrzymać się, by nie zataić swego oburzenia, któremu też niejednokrotnie dawał dobitny wyraz, co oczywiście nie poprawiało sytuacyi, ale sprowadzało jeszcze większe zaognienie we wzajemnych stosunkach. Tak np. Maurycy i Augustyna coś sobie upatrzyli do ogrodnika i Françoise, dwojga starych sług, nadzwyczaj przywiązanych do p. Sand, którym jednak różne sprawki panicza i jego kuzynki, co na niego »kalkulowała«, z natury rzeczy musiały się nie podobać. Jako starzy domownicy, pamiętający jeszcze babkę p. Sand, widocznie korzystali z pewnych szczególnych praw, na których podstawie niezawsze potrafili znosić różne szykany, które im robili Maurycy i Augustyna, nie zawsze starali się im przypodobać i podchlebiać, nie zawsze byli posłuszni ich niedelikatnym zachciankom i kaprysom, a może czasami nawet, bo i to nie mogło być wykluczone, wprost szli ze skargą na nich do pani domu. Jakkolwiek rzecz się miała, skończyło się na tem, że pani Sand, byle dogodzić Maurycemu i Augustynie, zdecydowała się oddalić dwoje starych służących, zarówno poczciwą Françoise, jak i ogrodnika. Chopin oczywiście był oburzony takim sposobem postępowania. Czy z tem zdradził się w Nohant, nie wiadomo, ale pisząc w październiku do swoich, nie omieszkał donieść o tem brzydkiem zdarzeniu: »Nowy ogrodnik. Stary Piotr, którego Jędrzejowiczostwo widzieli, odprawiony mimo 40 lat służby (jeszcze za życia Babki), jakoteż i poczciwa Françoise, matka Łucyi; dwaj

najdawniejsi słudzy. Daj Boże, żeby się młodemu i kuzynce nowi lepiej spodobali«.

We wrześniu otrzymał Chopin list z Paryża od panny de Rozières, że przyjechał Józef Nowakowski, który zostawił już kartę w jego mieszkaniu. Pierwsza myśl, która się nasunęła Chopinowi po otrzymaniu tej wiadomości, była ta, aby Nowakowskiego zaprosić na kilka dni do Nohant. Ogromnie mu się to uśmiechało, bo nietylko żeby się z Nowakowskim nagadał o Warszawie i wspólnych znajomych, ale by z nim przez kilka dni przynajmniej mógł również nagadać się po polsku, za czem, skazany przez całe lato na wyłączne posługiwanie się językiem francuskim, bardzo już był stęskniony. Niestety, gdy o tem wspomniał p. Sand, a ta porozumiała się z dziećmi t. j. głównie z Maurycym i Augustyną, rezolucya wypadła na niekorzyść Nowakowskiego: nie życzono sobie, by przyjeżdżał do Nohant, pomimo, że takiej niegościnności nie okazywano dla innych przyjaciół p. Sand, jak np. względem Stefana Arago, który właśnie w tym czasie miał przyjechać na czas jakiś. Jakoż była to najzwyczajniejsza szykana względem Chopina, któremu chciano zrobić na złość: wiedziano, że bardzo pragnął przyjazdu Nowakowskiego, więc mu postanowiono odmówić tej przyjemności. Że do tego głównie przyłożyli ręki Maurycy i »kuzynka«, że z ich poduszczenia p. Sand nie chciała zaprosić Nowakowskiego, że gdyby nie oni, to z pewnością nic by nie miała przeciwko temu, o tem Chopin wiedział doskonale. W każdym razie odczuł wyrządzoną mu przykrość, co go musiało boleć tem bardziej, że miał świadomość intencyi i rozmysłu, bardzo widocznych w tej niczem nieuzasadnionej niechęci do jego przyjaciela z czasów warszawskich. W tem uczuciu, naturalnie nic nie dając do poznania, ile go kosztowało proste stwierdzenie tego faktu, tak pisał o tej sprawie w liście do rodziny z dnia 11 października: »Za miesiąc myślę już być w Squarze i spodziewam się jeszcze zastać Nowakowskiego, o którym tylko wiem przez p. de Rozières, że kartę w mojem mieszkaniu zostawił. Radbym go widzieć. A l e t u g o n i e c h c ą. Wiele mi się rzeczy przypomni. Także się nagadam po naszemu, bo tu Jana już nie mam i od czasu odjazdu Lorki słowa po swojemu nie mówiłem«.

Wspomniana tu »Lorka«, t. j. hrabina Laura Czosnowska, z którą Chopina od tak dawna łączył stosunek najzażylszej przyjaźni, (wszak kochał się w niej jeszcze w Warszawie), bawiła w Nohant przez czas jakiś, zaproszona tu przez Chopina i p. Sand. Chopin poprostu odżył w jej towarzystwie, raz dlatego, że wogóle cieszyła się jego wyjątkową sympatyą, a powtóre, że z nią mógł rozmawiać po polsku. Cóż, kiedy i z jej powodu doznał przykrości ze strony Augustyny i Maurycego. Prawdopodobnie dlatego, że mając jej towarzystwo, Chopin mniej się oglądał na »dzieci« pani Sand, a prawdopodobnie i dlatego również, że »Lorce« nie mógł mówić wielu pochlebnych rzeczy o »kuzynce« Maurycego, wskutek czego i pani

Laura nie bardzo garnęła się do nich, a może i unikała raczej, w zupełności kontentując się towarzystwem swego dawnego przyjaciela, pani domu i Solange; dość, że Maurycy i Augustyna od pierwszej chwili jakoś uprzedzili się do niej, za czem poszło, że nią zaczęli dokuczać Chopinowi. Stąd, gdy wyjechała z powrotem do Paryża, czule żegnana przez Chopina, zaczęto sobie stroić żarciki na jej temat, co kilka razy tak już dojadło Chopinowi, że wybuchł gniewem, co znowu doprowadziło do niemiłej wymiany słów z p. Sand. Wszystko to w najwyższym stopniu denerwowało Chopina, tak, że musiał używać wielkiej siły woli, żeby panować nad sobą, żeby się nie dać wytrącić z równowagi i spokoju (niestety spokój ten kosztował go nie mało), słowem, żeby nie doprowadzić do jakiejś poważniejszej scysyi. Hamował się więc, ale w nim burzyło się wszystko. Pozwalał się tego domyślać następujący wyjątek z jego listu do rodziny, gdzie tak pisał o tem całem zajściu: »Pisałem Wam o Lorce. Jakkolwiek grzeczni tu byli dla niej, po jej wyjeździe nie z wielkiem sercem zostali. Kuzynce się nie podobała, a więc i synowi; stąd żarciki, z żarcików grubijaństwa, a ponieważ mi się to nie podobało, więc ani już mowy o niej nie ma. Trzeba było takiej poczciwej duszy, jak Ludwika, żeby po sobie dobrą pamięć u wszystkich zostawić tutaj. Pani domu przy Lorce nieraz mi powiedziała: »Votre soeur vaut cent fois mieux que Vous«. Na co ja: »Je crois bien«.

Podobne złośliwości, będące zewnętrznymi przejawami podziemnych knowań i intryg, z konieczności musiały wywierać swój destrukcyjny wpływ na stosunek Chopina do p. Sand i jej najbliższych, a więc na stopniowe oziębianie się tego stosunku, nad czem gorliwie pracowali Maurycy i Augustyna, oboje nie znoszący Chopina i nawzajem jemu działający na nerwy. Na nic się nie zdało jego przymierze z Solange, bo p. Sand we wszystkiem ulegała wpływowi syna, mało się licząc z córką. Słowem, zaczęła się epoka rządów Maurycego i »kuzynki«, epoka fatalna dla Chopina, któremu też z tego powodu nigdy nie było w Nohant tak nie swojo, jak tym razem. Nietylko nie miał miłego towarzystwa takich przyjaciół, jak Viardowie, którzy w tym roku wcale nie przyjechali do Nohant, lub Delacroix, który tu bawił wprawdzie, lecz krócej niż lat poprzednich, ale co gorsza, musiał znosić różne przycinki i żarciki, a nawet »grubijaństwa« Maurycego i Augustyny, co go przejmowało tem większem rozgoryczeniem, że p. Sand zawsze brała ich stronę, stale im przyznawała słuszność we wszystkiem. Widząc, co się święci, Chopin począł unikać ich towarzystwa, o ile możności trzymając się zdala od nich. W tym celu więcej, niż kiedykolwiek, przesiadywał w swoim pokoju, zadowolony, gdy do niego przyszła Solange, »mocno słaba« na początku lata; a gdy się zdarzyło, że wszyscy wyjeżdżali na spacer, na jakąś dłuższą wycieczkę, co tego roku uprawiano bardzo często, on stale zostawał w domu, sam jeden, za towarzysza mając tylko pieska p. Sand, którego również w takich razach nie zabierano z sobą.

Tak było przez cały czas. »Całe lato tutaj — pisał Chopin do swoich — zeszło na rozmaitych spacerach i ekskursyach w okolice nieznane de la Vallée Noire. Nie byłem de la partie, bo mnie te rzeczy więcej męczą, jak warto. Jakem zmęczony, takem nie wesoły, a więc i wszystkim to na humor wpływa i zabawa mniejsza ze mną młodym«. Jednem słowem, czuł, że jego nieszczególny humor, bardzo uzasadniony zresztą, źle wpływał na humory innych, że gdy on brał udział w podobnej wycieczce, bawiono się nie tak swobodnie, nie tak wesoło, i dlatego lepiej się czuł w domu, w swoim pokoju, z psem i fortepianem, gdy mógł robić, co mu się podobało, gdy w domu i ogrodzie było pusto i cicho. Wtedy się czuł bodaj że najszczęśliwszym, bo mógł, nieskrępowany niczem, bądź marzyć przy fortepianie, bądź komponować swobodnie, bądź załatwiać korespondencyę z rodziną i przyjaciółmi. »Dziś słońce ślicznie świeci — pisał 11 października — pojechali na spacer; mnie się nie chciało i korzystam z tej chwili, żeby z Wami posiedzieć. Ów piesek Marquis został ze mną, leży na mojej sofie. Nadzwyczajne to stworzenie: jego wełna taka jak marabout, bieluteńki; co dzień go p. Sand sama pielęgnuje, to też taki rozumny, jak tylko można. Nawet ma rzeczy oryginalne, nie do odgadnięcia. Np. nie będzie ani jadł, ani pił w naczyniu wyzłacanem; głową posuwa i wywraca, jeżeli może«.

Na tych wesołych przejażdżkach, w których Chopin nie brał udziału, kleciły się dwa romanse, kojarzyły się dwa małżeństwa: Maurycego z Augustyną, która to para, bardzo mając się ku sobie, bez żadnego umiarkowania korzystała z przywilejów narzeczeństwa i kuzynowstwa, zanim jeszcze przyszło do zaręczyn (na co p. Sand patrzała nietylko życzliwem ale bardzo pobłażliwem okiem), oraz Solange z młodym 24-letnim Fernandem de Préault, który, szalenie zakochany w pięknej »Koko«, jako »bardzo godny« młodzieniec, nadzwyczaj się podobał Chopinowi, ciesząc się jego wyjątkową sympatyą. Pisząc do rodziny, Fryderyk w takich słowach donosił o tym fakcie: »Na wiosnę, jeżeli Solange pójdzie zamąż, albo Maurycy się ożeni (obie rzeczy na warsztacie), zapewne zmienią się zdania (w kwestyi spędzenia zimy we Włoszech). Zapewne się na tem tego roku skończy. Chłopiec ma 24, a córka 18. Ale o tem jeszcze niech to zostanie między nami«. Nawiasem mówiąc, Chopin nie zupełnie wierzył, żeby małżeństwo Maurycego z Augustyną doszło do skutku, choć widział, jak Maurycy bałamucił »kuzynkę«, ta zaś, »kalkulując« na niego, wcale mu nie stawiała oporu. Znając stosunki, o których go najdokładniej informowała, doskonale oryentująca się w sytuacyi i na wszystko mająca baczne oko Solange, Chopin nie miał żadnych złudzeń co do całej kabały, bardzo sprytnie zainscenizowanej, ale niekoniecznie szlachetnej i czystej w pobudkach; obserwując stosunek Maurycego do Augustyny, oraz rolę dwu przyjaciół p. Sand, Lamberta i Boriego, którzy w Paryżu i Nohant służyli

za parawan do pokrycia właściwych zamiarów Maurycego, zamiarów, które niekoniecznie szły w parze z myślą o małżeństwie, przewidywał niemiłe konsekwencye tych zobopólnych »kalkulacyj« w razie, gdyby przypadkiem ich epilog nie miał się rozegrać przed ołtarzem. Nie wtrącał się do tych spraw, choćby dlatego tylko, że go nie pytano o radę, ani o zdanie, ale wiedział, co myśleć o tem wszystkiem. Jedyną osoba, z którą się dzielił swemi zapatrywaniami w tej kwestyi, była Solange.

Całkiem inaczej miała się rzecz ze stosunkiem pięknej »Koko« do Fernanda. Niezależnie od wszystkiego, co sam mógł czuć względem Solange, z którą, bądź co bądź, łączyły go węzły szczerej przyjaźni, opartej na wzajemnej sympatyi i zaufaniu (na zaufaniu, o jakiem nie było mowy w stosunku Solange do matki), Chopin bardzo życzliwie odnosił się do jej narzeczonego, był przekonany, że w pożyciu z nim Solange znajdzie nietylko szczęście, ale i tę równowagę życiową, której teraz miała za mało, słowem, bardzo był za tem małżeństwem, z czego też nie robił tajemnicy przed p. Sand. Nadmienić wypada, że młody Fernand, poza swemi wyjątkowemi zaletami porządnego człowieka, poza swem złotem sercem, które nieugaszonym płomieniem zajęło się dla ognistej i wyzywającej Solange, był nadto, jako syn zamożnych rodziców, doskonałą partyą, co również przemawiało za nim. A jednak, pomimo wszystkiego, Chopin nie wierzył chwilami, by to małżeństwo doszło do skutku, miał jakieś dziwne przeczucie, że z tej mąki chleba nie będzie.

Wszystko to, razem wzięte, pozbawiało go spokoju, a często rozstrajało silnie, co przedewszystkiem miało fatalny wpływ na jego pracę kompozytorską, która mu tego lata szła, jak z kamienia. »Robię wszystko, co jest w mojej mocy — pisał w tej kwestyi 8 lipca do Franchomme'a — ażeby pracować, ale nie mogę kroku postąpić naprzód; to też, jeśliby stan ten miał potrwać dłużej, wtedy moje wielkie produkcye z pewnością nie będą przypominały mi bzykania komarów (gazouillement des fauvettes), ani nawet stłuczonej porcelany (porcelaine cassée)«. Nie znaczyło to jednak, by przezwyciężywszy się, nie postępował w pracy. Najlepszy dowód, że w ciągu lata, odkąd przyjechał do Nohant, skomponował trzy *Mazurki* op. 63, dwa *Nokturny* op. 62, a oprócz tego wykończył ostatecznie *Barkarollę* i *Polonaise Fantaisie*. Mając je gotowe do druku, a nie chcąc przeciążać »komisami« Franchomme'a, który w tych czasach, jak niegdyś Fontana, pośredniczył w jego interesach z wydawcami, postanowił Chopin udać się na kilka dni do Paryża, aby samemu porozumieć się z wydawcą Brandusem, z którym już traktował o wydanie tych kompozycyj. W ostatniej jednak chwili, ile że na ogół czuł się zmęczony i osłabiony, postanowił nie jechać. »Nie byłem także w Paryżu, jakem się spodziewał — pisał w tej kwestyi do rodziny — ale miałem bardzo dobrą okazyę do przesłania moich manuskryptów, z której skorzystałem i nie potrzebowałem się

ruszać«. Tą bardzo dobrą okazyą był wyjazd Laury Czosnowskiej; ona zawiozła mu wszystkie manuskrypty do Paryża, za co wywdzięczając się, przypisał jej swoje ostatnie *Trois Mazurkas* op. 63. *Barkarollę* dedykował baronowej Stockhausen, *Polonaise-Fantaisie* był przypisany pani Veyret, a *Nokturny* związał z nazwiskiem panny Könneritz. Tylko z *Sonatą* nie mógł sobie dać rady. »Gram trochę, piszę trochę, pisał w swym październikowym liście do swoich. Z mojej sonaty z wiolonczelą raz kontent, drugi raz nie. W kąt rzucam, potem znów zbieram. Mam nowe trzy mazurki; nie myślę, żeby ze staremi dziurami. Ale na to trzeba czasu, żeby dobrze sądzić. Jak się robi, to się dobre zdaje, bo się inaczej by nic nie pisało. Dopiero później refleksya przychodzi i odrzuca, albo przyjmuje. Czas to najlepsza cenzura, a cierpliwość najdoskonalszy nauczyciel«.

Tymczasem upłynęło lato, podczas którego wyszła w dzienniku *Lukrecia Floriani,* i zaczęły się długie wieczory. »Piąta, a już tak ciemno, że prawie nie widać«, pisał Chopin w swym liście z dnia 11 października. Z nadejściem listopada wypadało myśleć o powrocie do Paryża, zwłaszcza że »nie stworzony do wsi«, miał już dosyć pobytu w Nohant. Jakoż nie bez przyjemności myślał o wyjeździe, o swych uczennicach, które go już oczekiwały niecierpliwie, o swych przyjaciołach paryskich, za którymi był stęskniony, o Nowakowskim, który tam wyglądał jego przyjazdu, o jesiennym sezonie operowym, który się zapowiadał nienaigorzej i t. d. W tem uczuciu tęsknoty za Paryżem, za którym przepadał bądź co bądź, tak pisał do swoich: »Za miesiąc z Paryża więcej Wam napiszę. Tymczasem cieszę się, że się z Nowakiem o Was nagadam. Wyczytałem w *Pressie* między innemi nazwisko mojego chrzestnego[1]) w Frankfurcie na zjeździe uczonych, trudniących się więzieniami. Gdyby się aż do Paryża posunął, radbym go widział, i napiszę do p. de Rozières, że jeżeliby podobną kartę u mojego c o n s i e r g e'a znalazła, żeby mi natychmiast znać dała. Dziś tutaj grzmoty i dosyć gorąco. Ogrodnik kwiaty przesadza. Do Jardin des Plantes zakupiono nowe grunta za dziewięć kroć i coś tysięcy, przyległe, między któremi des terrains należące niegdyś do Buffona. Mimo to nie będzie on nigdy na górze i nad Wisłą, jak Wasz, w tak pięknem położeniu. Giraffa, którą, zdaje mi się, Jędrzejewiczowstwo jeszcze widzieli, umarła. Radbym nigdy innych smutnych nowin, jak podobna, nie mieć do pisania. Tego roku jakoś więcej faire part ślubów, niż śmierci dostałem i prócz starego c-te de Sabran, którego bardzo lubiłem; o którym Wam nieraz temu 8 lat może pisałem; który piękne bajeczki pisał, a raczej robił na pamięć, bo nic nie pisał, albo bardzo mało; który niektóre Krasickiego naśladował. Prócz niego nie dostałem żadnego żałobnego zaproszenia. Ale ożeniłem jedną elewkę w Bordeaux, drugą w Genui. Pani Viardot

[1]) Fryderyka Skarbka.

w Berlinie z mężem i z matką. Tego roku tu nie była. Będzie w Paryżu za miesiąc, gdzie ją zapewne zobaczę i potem znów wróci na zimę do Berlina, gdzie zaangażowana. Opera paryska jeszcze nie dała opery Rossiniego. Habeneck, dyrektor orkiestry, mocny miał atak apoplektyczny, co go zmusiło przez parę miesięcy wstrzymać się od dyrekcyi. Ale teraz już zdrów i po części za nim p. Pillet (dyrektor) czekał. Włochy już zaczęły w Paryżu. Nowy śpiewak dla Paryża Coletti, baryton, wystąpił w Semiramidzie i mówią wiele dobrego o nim. Młody, przystojny, prócz talentu i rozmaite o nim awantury dawno już chodziły. Na duchownego ojciec go sztyftował, aktorem został w Neapolu, porzuciwszy Rzym. W Lizbonie kilka lat głowy, jak mówią, zawracał i (jeżeli, co zaś słychać dawniej było o tem) dwie damy o niego się tam pojedynkowały; jeżeli przytem dobrze bardzo śpiewa, to się utrzyma. W Paryżu wątpię, żeby się pojedynkowano za niego, ale go dobrze zapłacą, lepiej jak w Portugalii. Panna Rachel, która, jak mówiono, dla słabości chciała dać dymisyę teatrowi francuskiemu, ma się lepiej i mówią, że wkrótce znów wystąpi. Walewski, wiecie, że się ożenił z panną Ricci, Włoszką, której matka Poniatowska, siostra tego amatora muzyki, który opery we Włoszech pisze i teraz był w Paryżu i Pillet mu dał poemat na wielką operę. Poemat jest Dumasa, syna i ojca; bo Dumas, choć jeszcze młody, ma syna (przed ożenieniem), który także pisze. Chciałbym list mój zapełnić najlepszemi nowinami, ale nic nie wiem, prócz tego, że Was kocham i kocham. Pisałem do panny de Rozières, żeby tapicerowi mojemu kazała dywany położyć, firanki i portyery założyć. Niedługo już trzeba myśleć o młynie, to jest o lekcych. Zapewne pojadę ztąd z Arago i zostawię jeszcze na jakiś czas tutaj Panią domu, której synowi i córce do miasta nie spieszno«.

Do listu tego przypisała się p. Sand w następujących słowach, zwróconych do Ludwiki:

Chère bonne Louise. Aimez-moi toujours, et moi je Vous chéris de toute mon âme, comme toujours. J'ai eu bien du bonheur à parler de Vous avec M-me Laure. Elle Vous adore, elle a bien raison. Frédéric est assez bien portant, ma fille assez souffrante. Soyez heureuse et bénie entre toutes ainsi que Vos chers enfants, Votre bonne mère, Votre mari et tout ce qui Vous touche. C'est le voeu de mon coeur[1]).

W połowie listopada wyjechał Chopin, w towarzystwie Stefana Arago, z Nohant, nie przeczuwając wcale, że już ztąd wyjeżdżał na zawsze, że tu już nie miał powrócić.

[1]) Co w polskim przekładzie brzmi, jak następuje:

»Droga moja Ludwiko. Kochaj mię wieczyście; ja miłuję Cię duszą całą, jak zawsze. Wiele miałam szczęścia, mogąc pomówić o Tobie z panią Laurą. Ona Cię ubóstwia i ma słuszność zupełną. Fryderyk ma się dosyć dobrze; córka moja jest nieco cierpiąca. Bądź szczęśliwa i pośród wszystkich błogosławiona, jak również i drogie Twe dzieci, dobra Matka Twoja, Mąż i wszystko, co Cię obchodzi. Takie jest życzenie serca mego«.

Stanąwszy z powrotem w Paryżu, zaraz zaczął swój »młyn« t. j. lekcye, ale przedewszystkiem cieszył się towarzystwem Nowakowskiego, z którym, zwłaszcza w początkach, niezmiernie wiele miał do mówienia. Jakoż »nagadali się« za wszystkie czasy, głównie o Warszawie i o tych wszystkich kochanych, których tam miał Chopin. Szkoda tylko, że poczciwy i zacny Nowakowski nie zawsze był na wysokości zadania, co sprawiało, że czasem irytował i niecierpliwił Fryderyka. Że tak bywało nieraz, świadczy list Chopina, pisany już po wyjeździe Nowakowskiego, a zawierający taki ustęp o nim: »Nowakowski, (którego Franchomme często u mnie widział, ale go za głupiego miał od czasu, jak raz był przytomny, jak nie chciał ze mną jechać do Legouvé'go na wieczór, gdzie wśród mnóstwa uczonego świata byłby z blizka widział i słyszał, np. Lablache'a). Nowak już może u Was. Poczciwy, ale jakiż cymbał, to niech Pan Bóg broni. Np. miał list do Janina. Parę tygodni przed wyjazdem powiada mi o tem; powiadam, że za późno, ale tego samego dnia zaprowadziłem go do Gavarda na wieczór, gdzie był Janin i chciałem go prezentować, ale nie chciał. W parę dni przychodzi do mnie i powiada, że oddał list Janinowi i że będzie o nim artykuł pisał, tylko mnie prosi, żebym mu napisał, co ma umieścić o jego kompozycyach i żebym to Janinowi przed czwartą tego samego dnia posłał. Nie mogłem tego zrozumieć. Pytam się z kim był u Janina. Powiada mi, że z redaktorem *Kuryera,* przyjacielem intime Janina. Znam redaktora *en chef Kuryera,* Durieu; pytam się, czy ten? — Nie, jakieś inne nazwisko, o którem w życiu nie słyszałem. Ale myślę, że może przyjaciel jaki domowy Janina, więc powiadam Nowakowi, żeby nazajutrz rano był u mnie, że pojedziemy razem do Janina, żeby mu sam powiedział, czego chce. Każę się wnosić nazajutrz do Janina, przyjmuje mnie jak najmilej on i żona, biorę za pretekst, żem przyszedł podziękować za dobre przyjęcie mojego rodaka. A on mi na to, że powiedział Nowakowi, że parę słów odemnie (un petit mot de Chopin) dosyćby było na rekomendacyę dla niego — et imaginez-vous, dodał, il se fait présenter par un imbécile dont je ne sais même pas le nom, więc ten ami intime, to ten, którego Janin nie zna imienia. Śmieliśmy się obadwa z poczciwego Nowaka, a owe parę słów odemnie on zrozumiał, jako artykuł; poczciwy Nowak nic a nic po francusku nie rozumie, jak tylko: garçon, café, bougie, cocher, diner, jolie mademoiselle, bon musique. Jak Cichocki z piecykiem, tak on tutaj nie wiem z jakim meblem przepędził czas, ale ku końcowi to posyłać po niego musiałem, żeby go widzieć. Drukują tu za mojem pośrednictwem i z moją dedykacyą jego *Etiudy.* Jemu ta publikacya zdaje się wszystkiem na świecie. I kontent, że go wydrukują. Za stary, żeby się czego nowego nauczył, albo żeby w głowie mógł sobie uporządkować. Dobry, co ukąsi, to zje, więc i tak go lubię, bo bardzo stary znajomy; jednakże zapomniałem, że takich dużo jeszcze ludzi na świecie u nas, co żyją nie wiedzą jak,

po co i na co. On dlatego jak może, tak nas wszystkich kocha; jak też mogłem, tak też byłem tutaj pomocny, ale często pukałem w duszę jego, ale nikogo nie było, a peruka, (którą mu Durand zrobił) okrywa wielkie pustki, ale on sam to rozumie i wie, bo jak i gdzie się wychował? Ja też chciałem od niego za wiele, bo nie mogłem go od Waszego wspomnienia odłączyć. Oddał mi pieśni Kolberga; dobre chęci, za wązkie plecy. Często podobne rzeczy widząc, myślę, że lepiej nic, bo mozół ten tylko skrzywia i trudniejszą robi pracę geniuszowi, który niezbyt tam prawdę odwikła. A aż do czasu owego wszystkie te piękności zostaną z przyprawionemi nosami, różowane, z poobcinanemi nogami, albo na szczudłach i pośmiewiskiem będą tym, co lekko na nie spojrzą«. Tak lekko spoglądał na nie właśnie Chopin. Niezależnie od tego jednak, że Nowakowski okazał się takim »cymbałem«, miał mu Chopin wiele przyjemnych chwil do zawdzięczenia [1]), albowiem, cokolwiek mógł mu zarzucić, zawsze w nim widział dawnego przyjaciela jeszcze z czasów warszawskich. Jakoż, dzięki Nowakowskiemu, z którym razem chodził do teatrów i na koncerty, z którym wogóle dużo przebywał razem, mało odczuwał nieobecność p. Sand, która głównie zatrzymywana przez dzieci, wciąż przebywała w Nohant, ani myśląc wracać do Paryża. W zwykłych warunkach Chopin niewątpliwie czułby się osamotniony, ale tym razem, mając towarzystwo Nowakowskiego, doskonale sobie dawał radę, a nawet czuł się swobodniejszym.



Fryderyk Chopin.
Rysunek Cypryana Norwida.

Cóż dopiero, gdy przyjechała pani Delfina Potocka, gdy w jej domu przy rue des Mathurins znowu mógł się czuć jak u siebie, gdy znowu,

[1]) Zachował się z tych czasów list Chopina do Nowakowskiego, znajdujący się obecnie w zbiorach *Sekcyi im. Chopina,* a brzmiący, jak następuje:

Środa wieczór.

Cóż się z Tobą dzieje, od piątku Cię nie widziałem. Przyjdź-że do mnie pod Nr 9 między 12—1. Wiesz, że mi trudno wychodzić z domu, a jeżeli nie masz wielkiej przyjemności widzenia mnie, to ja mam wielką widzenia Ciebie, nie dlaczego innego, jak tylko dlatego, żeś ty, ten sam co w domu niegdyś, i taki oryginał, jakiego drugiego pod słońcem niema. Wyjedziesz, to choćbyś płacił, to się już nie zóbaczymy. Będziesz później żałował, żeś mi więcej swoich wąsów oglądać nie dał.

Ch.

Adres na kopercie:

Monsieur Nowakowski
4 Cité Bergère
Hôtel de la Cité Bergère.

jak już i paru poprzednich lat, począwszy od roku 1842, odkąd pani Delfina w Paryżu osiadła na stałe, mógł się zaliczać do jej najbliższych przyjaciół i wielbicieli, gdy znowu był pod urokiem pięknej, choć już i leciwej hrabiny. Od czasu, gdy się skończyła jej pierwsza »przyjaźń« z Chopinem, pani Delfina zdążyła się wsławić, jako Beatrice Zygmunta Krasińskiego, którego Chopin teraz, już żonatego z panną Branicką, co pewien czas spotykał w salonie pani Potockiej, ale ta poetyczna sława wcale nie oziębiła bezgranicznego uwielbienia, jakie twórca dedykowanego jej *Koncertu F-moll* zawsze żywił dla niej. Że to uwielbienie ani trochę nie ostygło od czasu owej dedykacyi, tego dał Chopin dowód wymowny, kiedy napisanego w tych czasach *Walca Des-dur,* znów dedykował à Madame la Comtesse Delphine Potocka. O walcu tym, jednym z najpiękniejszych Chopina, istnieje legenda, że go Chopin skomponował pod wrażeniem zabawnej sceny z pieskiem p. Delfiny, kręcącym się w kółko, w pogoni za własnym ogonem. Podobno, że Chopin przypatrywał się temu, siedząc i gruchając z p. Delfiną, co właśnie wyraża namiętna i rzewna część środkowa *Walca Des-dur,* brzmiąca, jak płomienne wyznanie miłosne, wyznanie, które ma tę błogą pewność, że jest słuchane chętnie, z uczuciem wzajemności. Jakoż, od czasu, gdy pani Delfina w 1842 r. powróciła do Paryża, znów w emigracyi zaczęły krążyć rozmaite plotki o jej romansowych stosunkach z Chopinem, plotki, w których niewiadomo, ile było prawdy, choć prawdą jest niezawodną, że Chopin był w wyjątkowych łaskach u pani Potockiej, że bardzo często bywał u niej, że ona bywała u niego, że go zapraszała do swojej loży w teatrze, że się chlubiła jego przyjaźnią, że on przepadał za jej śpiewem, że dużo muzykowali razem, że korespondowali z sobą, gdy ona spędzała zimę w Nizzy, i że wogóle była ideałem dla Chopina, czego jej nawet zazdrościły niektóre damy z arystokracyi, które nie lubiły p. Delfiny. Bo zaprzeczyć się nie da, że choć wiele było takich pań z arystokracyi polskiej, które Chopin darzył niezwykłą sympatyą, to jednak ze wszystkich najbardziej »kochał« Delfinę Potocką, która też w jego kochliwem sercu bezwarunkowo zajmowała pierwsze miejsce.



Delfina Potocka
w latach 1847 — 1849.
Rysunek Cypryana Norwida.

Dla p. Sand nie było to żadną tajemnicą. Wiedziała doskonale, że Chopin był niesłychanie wrażliwy na wdzięki kobiece, a ciągle był pod urokiem jakiejś spotkanej piękności, że czasami bywał zakochany w dwu naraz. O jego afekcie dla Delfiny Potockiej, którą raz po raz widywała

w jego domu, na wieczorach muzykalnych, które urządzał u siebie, wiedziała z pewnością, jak wiedziała o jego innych przelotnych afektach i amorach, o których jej zresztą sam opowiadał po powrocie do domu. To był jego żywioł, bez tego nie mógł żyć, zanudziłby się na śmierć. »Wyrwać Chopina ze sfery tych nadskakiwań i pieszczot — opowiada pani Sand w swej *Histoire de ma vie* — pojednać go z życiem jednostajnem i w równej mierze pracowitem, jego, pieszczocha hrabin i księżniczek, było to pozbawić go warunków do życia mu niezbędnych. Nie był Chopin z urodzenia wyłącznym w swem przywiązaniu; był nim tylko ze względu na przywiązanie, jakiego się od innych domagał. Dusza jego, czuła i wrażliwa na każde piękno, każdy powab, każdy uśmiech, ulegała wrażeniom z niesłychaną łatwością i powolnością. Prawda, że omyłkę swą rychło spostrzegał, a niezręczne wyrażenie, dwuznaczny uśmiech zrażał go natychmiast. 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. Takim samym był w przyjaźni. To unosił się dla kogoś entuzyazmem zaraz z pierwszego wejrzenia, to się później zrażał i z niechęcią odwracał; raz się powodował uprzedzeniami najpochlebniejszemi dla tych, którzy byli ich przedmiotem, inny raz tajnemi zniechęceniami, które zatruwały najdroższe jego skłonności. Nie było w duszy jego chłodu i oziębłości; owszem, serce jego wrzało ogniem i tkliwością, było ofiarne i do poświęceń skłonne, ale nie wyłącznie i trwale jednej i tej samej oddane osobie. Ulegało ono często pięciu lub sześciu naraz skłonnościom, które w niem boje staczały, i z których jedna po drugiej kolejno nad innemi górowała. Było przeto i miło zarazem i przykro być przedmiotem jego względów, bo wypłacał się z lichwą za najmniejszy światła promyczek, ale ukazanie się najlżejszego cienia w oka mgnieniu go rozczarowywało«. Ta jego kameleonowa zmienność nigdy nie dała się uczuć pani Potockiej. Natomiast doświadczyła jej na sobie p. Sand...

W ten sposób minęły cztery miesiące blizko. Wszelkich projektów, dotyczących wyjazdu do Włoch — jak to przewidział Chopin — zaniechano. Stosując się do życzenia swych dzieci, którym nie było pilno do Paryża, bo zanadto je absorbowały narzeczeńskie preludya do stanu małżeńskiego, p. Sand przez całą zimę nie ruszyła się z Nohant, zajęta po części przygotowaniami do ślubu Solange z Fernandem, (o ślubie Maurycego z Augustyną na razie jeszcze nie było mowy), a przedewszystkiem pracami literackiemi, do których miała potrzebny spokój. Poza tem zabawiała się urządzaniem teatrów amatorskich, w których grywała razem z młodzieżą.

Z Chopinem przez cały czas pozostawała w ożywionej korespondencyi. Pisywali do siebie prawie codzień, raz dłużej, raz krócej, przyczem Chopin ciągle musiał załatwiać różne »komisa« dla p. Sand. Myliłby się

bowiem, ktoby przypuszczał, że to była korespondencya poetyczna, romansowa. Że się miało raczej przeciwnie, że ich listy na ogół były dość prozaicznej natury, przeważnie w interesach i z wiadomościami o stanie zdrowia, tego się pozwala domyślać list Chopina do p. Sand z dnia 15 grudnia 1846 roku, jedyny list, który ocalał z tej całej korespondencyi. Pisał w nim Chopin:

Panna de Rosières znalazła ów kawałek sukna, o który się pytano (znajdował się w Camail-Cartonie panny Augustyny) i zaraz wczoraj wieczorem posłałem go Borie'mu, który, jak powiedziano Piotrowi, jeszcze dziś nie wyjeżdża. Tutaj mamy trochę słońca wraz z rosyjskim śniegiem. Cieszę się tą pogodą ze względu na panią i wyobrażam sobie, że pani tam dużo robi wycieczek. Czy Dib. tańczył we wczorajszej pantominie? Niechaj się Pani i Jej blizkim powodzi jak najlepiej.

Całkiem Pani oddany *C.*

Ukłony dla miłych dzieci Pani.

Ja mam się dobrze; nie mogę jednak zdobyć się na odwagę, ażeby choć na chwilę oddalić się od mego kominka [1]).

Ale na ogół czuł się jako tako. »Tego roku — pisał w liście do swoich — moje kryzy (crizes) (żeby nie pisać tak, jak garde malade Alberta, kiedy był słaby, la cerise de Monsieur), otóż moje kryzy nie bardzo częste, mimo wielkiego zimna«. W ten sposób przebiedował całą zimę.

Tymczasem zbliżał się dzień ślubu Solange z Fernandem. Wobec tego terminu, częścią dla poczynienia niezbędnych zakupów, a przedewszystkiem »dla kontraktów« t. j. dla spisania intercyzy, p. Sand, razem z dziećmi swemi, z Augustyną, z Bori'm i Lambertem, tudzież ze swym przyszłym zięciem, przyjechała w styczniu na jakiś czas do Paryża.

[1]) Autograf listu tego znajduje się w Bibliotece cesarskiej w Petersburgu.

ROZDZIAŁ II.

Zerwanie (1847—1848).

Na krótko przed przyjazdem z Nohant do Paryża dnia 7 stycznia 1847 r., pisała p. Sand do przyjaciela swego, Poncy'ego: »Córka moja bardzo jest zajęta swym wielkim i pięknym kawalerem. On jest jej niewolnikiem i nią tylko żyje« [1]). Innym razem, pisząc o Fernandzie de Préault, jako swym przyszłym zięciu, wyraziła się p. Sand, że wprawdzie nie jest bogaty, ale jako syn bardzo porządnych rodziców, jest młodzieńcem bez zarzutu, »pięknym i dobrym, que faut-il de plus?» Ale miał jedną wadę: oto był zwykłym śmiertelnikiem, bardzo poczciwym, na śmierć zakochanym w Solange, a choć sobie potrafił zjednać jej wzajemność, to jednak nie miał warunków, żeby jej imponować czemkolwiek, żeby ku sobie rozpalić jej imaginacyę. Jako 24-letni gentilhomme berrichon, posiadał wszystkie cechy młodego szlachcica z prowincyi, co dawało wszelkie gwarancye, że będzie wzorowym mężem, idealnie wiernym swej żonie, bardzo dobrym ojcem rodziny, ale cokolwiek nudnym jednocześnie, mało interesującym, zwłaszcza dla takiej »lwicy« w zarodku, jak Solange. Ta filisterska poczciwość i dobroduszność Fernanda, choć był wyjątkowo sympatycznym i »godnym« młodzieńcem, niebawem miała się pomścić na nim, na razie jednak, w ciągu pierwszych tygodni wspólnego pobytu w Paryżu, wszystko szło jak najlepiej, a Chopin, obserwujący tę narzeczeńską idyllę, szczerze się cieszył przyszłem szczęściem swej ulubienicy.

W ten sposób minęła pierwsza połowa lutego, gdy nagle złowrogie

[1]) Ma fille est fort eprise de son grand et beau cavalier. Lui est esclave et ne respire que par elle.

chmury zaczęły się gromadzić nad głową Fernanda, pierwszym zaś, który na to zwrócił uwagę, który przeczuł grożącą katastrofę, był Chopin«. Ekspozycya tegoroczna obrazów i rzeźby — pisał w początkach kwietnia do swoich — od kilku tygodni zaczęta, ale niemasz nic bardzo ważnego mistrzów znanych, tylko nowe talenta się prawdziwe znalazły, to jest rzeźbiarz, który dopiero drugi rok na wystawę daje, zowie się Clesinger, i malarz Couture, którego obraz ogromny, wystawiający biesiadę rzymską w czasach dekadencyi rzymskiej, zwraca uwagę wszystkich. Nazwisko rzeźbiarza pamiętajcie, często o nim Wam zapewne pisać będę, bo był p. Sand prezentowany, przed jej wyjazdem zrobił jej biust i biust Solange; wszyscy admirują to nadzwyczaj, zapewne na przyszły rok wystawione będą«. Tymczasem od chwili poznania się z Clesingerem, który już od roku 1846 wymienił parę listów z p. Sand, jako entuzyastyczny wielbiciel jej geniuszu, Solange zaczęła ostygać w swej miłości dla Fernanda, a jednocześnie nabierała coraz większego uwielbienia dla bujnego artystycznego temperamentu Clesingera. Chwile spędzane w jego pracowni, czemu i Chopin asystował raz po raz, niesłychanie silnie oddziaływały na jej dziewiczą wyobraźnię, bo zaprzeczyć się nie dało, że młody rzeźbiarz o herkulesowych kształtach, o niesłychanej sile fizycznej, a przytem sławny już jako wschodząca gwiazda na firmamencie sztuki francuskiej, posiadał ogromne warunki, by podobać się młodej dziewczynie, by jej zawrócić głowę, jeśli mu zależało na tem. Jakoż podobał się bardzo, zarówno matce, jak i córce, a gdy zaczął bywać w ich domu, podobał się również i Maurycemu, i Augustynie.

Nie podobał się tylko Chopinowi, który, przeczuwając, co się święci, coraz bardziej się utwierdzał w swej niechęci do Clesingera. Czuł to Clesinger, nie dziw więc, że od pierwszej chwili »nienawidził« Chopina.

Co prawda, nie był to typ, mogący się podobać człowiekowi tego rodzaju, jak Chopin. Rubaszny, o postawie atletycznej, o manierach feldfebla, jako były podoficer, z którego odrazu został sławnym rzeźbiarzem, nie miał żadnego wykształcenia, żadnej kultury literackiej i towarzyskiej. Słowem nieokrzesany prostak, bardzo niecywilizowany, ale za to pełen ognia i temperamentu, a przytem człowiek z talentem, natura bujna i nieokiełznana, zapalna i lekkomyślna. Robuste sous-officier devenu pétrisseur de glaise, w tych słowach mieściła się jego cała charakterystyka. Jakoż trudno o większy kontrast w stosunku do poczciwego, ale całkiem pozbawionego polotu i fantazyi Fernanda. Ta siła kontrastu zrobiła swoje, gdy chodziło o Solange: o ile bierny Fernand podziałał na jej lepsze popędy, których nie była pozbawioną, o tyle przedsiębiorczy Clesinger potrafił rozpętać jej złe instynkty, które w jej rozhukanej, nieposkromionej naturze miały ogromną przewagę. Stąd nie spostrzeżono się nawet, a już Solange była pod urokiem Clesingera, nie chcąc słyszeć o Fernandzie... Jakoż nie pozostawało

nic innego, tylko »odłożyć« ślub z Fernandem, co też uczyniono. Czy biedny Fernand uwierzył w szczerość tego zamiaru, trudno przesądzać; to pewna, że Chopin odrazu zoryentował się w sytuacyi, wiedząc z góry, że tem odłożeniem ślubu łudzono zacnego młodzieńca, a w gruncie rzeczy już wszyscy byli zdecydowani, że Solange wyjdzie za Clesingera. »Solange jeszcze nie idzie zamąż — pisał Chopin w marcu do Warszawy — i kiedy dla kontraktów tutaj się zjechali, odechciało jej się; ja tego żałuję i chłopca mi żal, bo bardzo godny i zakochany, ależ lepiej, że przed ślubem, jak po ślubie to się stało. Niby to odłożone, ale ja wiem, co się święci«. Że Chopin widział trafnie, dowodził cały sposób postępowania p. Sand, która nic w zasadzie nie mając przeciwko Clesingerowi, zamiast słuchać życzliwych rad Chopina, który »jak mógł, tak bronił od tego maryażu«, rozpoczęła zasięganie informacyj o Clesingerze, jako o człowieku i charakterze. Rezultat, który dała ta formalna ankieta, wogóle wypadł na korzyść utalentowanego rzeźbiarza; a choć znaleźli się i tacy, którzy go określali jako zwykłego nicponia, niegodnego nawet wisieć, to jednak podobna opinia była odosobniona, a tem mniej należało brać ją w rachubę, że i samo źródło okazało się dość mętnem. Na ogół to, co p. Sand dowiedziała się o Clesingerze, brzmiało pochlebnie. Jeżeli się łobuzował, nim został sławnym, to raczej z naiwności, niż z zepsucia. W każdym razie obok wad i braków, które mógł i musiał mieć, posiadał zalety, równoważące te braki i wady. Był pracowity, śmiały, czynny, stanowczy, wytrwały. Wogóle była to natura zdrowa i silna, zarówno fizycznie, jak moralnie. Z tą siłą szła w parze pe-



George Sand w r. 1850.
Według rysunku Tomasza Couture.

wna brutalność, która zresztą była raczej wynikiem szczerości. Nabrawszy takiego przekonania o Clesingerze, dla którego miała sporą dozę pobłażliwości, ile, że spodobał się jej od pierwszej chwili, p. Sand powoli zaczęła oswajać się z myślą, że on zostanie mężem Solange, że Fernandowi da się odprawę. Powtóre, znając uparty i samowolny charakter córki, mogła przewidzieć, że skoro Solange zakochała się w Clesingerze, a to już był fakt nie ulegający żadnej wątpliwości, to nie było takiej siły, któraby ją skłoniła do poślubienia Fernanda. To biorąc pod uwagę, p. Sand nie myślała sprzeciwiać się woli Solange, tembardziej, że z jedynym wyjątkiem Chopina wszyscy byli za Clesingerem, zarówno najbliżsi, z Maurycym na czele, jak i dalsi, ale zaufani i życzliwi. Że jednak była roztropna z natury, że nie lubiła ryzykować, zwłaszcza, gdy chodziło o szczęście córki, więc starała się nie przyspieszać biegu wypadków, owszem działała na zwłokę, uważając, że niema gwałtu, że nic nie zaszkodzi nikomu, gdy cała sprawa przeciągnie się czas jakiś, tembardziej, że jeszcze należało zakończyć sprawę z Fernandem, co wcale nie było łatwem. Albowiem była to poprostu tragedya dla nieszczęśliwego młodzieńca, a wobec przyjaźni, jaka p. Sand łączyła z jego rodzicami, wypadało postępować tem ostrożniej, tem delikatniej. Wszak chodziło o zadanie śmiertelnego ciosu, więc należało troszczyć się o to, aby ten cios zadać możliwie bez bólu. To wszystko mając na względzie, p. Sand nie parła do szybkiego rozwiązania sytuacyi, a tymczasem pour avoir quelques billets de banque, choć nie miała potrzebnego spokoju do pracy, pisała nowy romans [1]).

Tak upłynęła prawie cała zima [2]). Dnia 23 marca, na cześć pani Delfiny Potockiej, która wyjeżdżała na Rivierę, urządził u siebie Chopin wieczór muzykalny, o którym tak pisał w cztery dni później do swoich: »Pani Delfina Potocka (którą wiecie, jak kocham), temu parę dni do Nice wyjechała. Przed jej wyjazdem zagrałem jej u siebie moją sonatę z Franchommem. Miałem tego wieczora, prócz niej, księstwo (Czartoryskich) i księżnę Wirtemberską, p. Sand i dobrze ciepło«. Tymczasem Clesinger, gdy p. Sand była zajęta swemi pracami literackiemi, dużo miał sposobności, ażeby korzystać z częstych sam na sam z Solange, którą rozkochiwał coraz bardziej; widząc zaś, że jej matka, choć mu jest przychylna, jeszcze politykuje z nim, jeszcze stara się odwlekać stanowczą chwilę, któregoś dnia — jednego z ostatnich dni marca — oświadczył się o rękę Solange. Pani Sand nie odmówiła mu, ale jakoś nie chciała słyszeć o ślubie, do którego i Clesingerowi i Solange bardzo było pilno. Gdy nie pomogły perswazye i prośby,

[1]) »Teraz znów coś nowego zaczyna pisać, ale w Paryżu nie miała momentu spokojnej myśli...« Chopin w liście do rodziny z 17 kwietnia 1847.

[2]) Dnia 7 marca jest Chopin na wieczorze u hrabiny de Courbonne z panną O'Meara, o czem także pisze pani de Girardin w swych barwnych *Lettres parisiennes*.

gdy p. Sand nie chciała się zgodzić na możliwe przyspieszenie ślubu, Clesinger, ażeby postawić na swojem, w czem miał poparcie Solange, a nie umiejąc inaczej rozplątać tego gordyjskiego węzła, przeciął go po żołniersku, w sposób godny dawnego podoficera od kirasyerów, par un procédé militaire: uwiódł Solange.

Dowiedziawszy się o tym fakcie, p. Sand przedewszystkiem postanowiła go zataić przed najbliższymi, z Chopinem włącznie, a widząc, że sytuacya, wbrew jej woli i chęci, już została rozstrzygniętą stanowczo i nieodwołalnie, i chcąc zapobiedz skandalowi, powzięła rozumny zamiar, ażeby możliwie przyspieszyć ślub Solange z Clesingerem. Uważała, słusznie zresztą, że wobec tego, co się stało, nie pozostawało nic innego, tylko ratować pozory. W tym celu, dnia 1 kwietnia [1]) zgodziła się na bezwarunkowe zerwanie narzeczeństwa z Fernandem, które to zerwanie uskuteczniła sama Solange w sposób brutalny. Wszystko to zrobiono w największej tajemnicy, do której zachowania zobowiązano także biednego Fernanda, tak, że nawet Maurycy przez kilka tygodni nic nie wiedział o niczem. W tem samem położeniu był i Chopin. Stąd szereg przykrych nieporozumień. Nie będąc wtajemniczonym w zakulisowe szczegóły całej sprawy, a biorąc rzecz tak, jak się wydawała na pozór, Chopin był oburzony postępowaniem p. Sand, której przedewszystkiem przypisywał karygodną lekkomyślność w igraniu z losem i szczęściem córki. A już co go oburzało najbardziej, to brak wszelkich skrupułów, z jakim p. Sand tolerowała nadskakiwanie Clesingera swej zaręczonej córce, a gdy się dowiedział w końcu, że mariaż z Fernandem odłożony, co odrazu wiedział, jak sobie tłumaczyć, uważał, że było to postępowanie niegodne, ba, niegodziwe, a co najgorsza, głupie

[1]) »Que de choses depuis ce 1 avril 1847!« pisała p. Sand 21 maja 1847 r. do Poncyego. Tegoż dnia zapisał Delacroix w swym dzienniku: »O 11-tej byłem z p. Sand i Chopinem w Luxemburgu. Widzieliśmy galeryę obrazów, poczem ogiądaliśmy kopułę. Zabrali mię z sobą i byłem z powrotem około 3-ciej godz. u siebie. Wróciłem do nich na obiad«.

W dzienniku z tego czasu, pisanym przez Eug. Delacroix, coraz częstsze wzmianki spotykamy o Chopinie. Pod d. 28 stycznia 1847 notuje Delacroix: »Obiad u pani Marliani... Był tam Chopin; opowiadał coś o nowym sposobie leczenia zapomocą masażu...« Dnia 21 lutego: »Idąc na koncert Franchomme'a, spotkałem p. Sand, z którą też odbyłem resztę drogi w jej powozie. Spotkanie z nią sprawiło mi prawdziwą przyjemność. Muzyka wyborna. Grali kwartet Haydna, jeden z ostatnich, przez niego napisanych. Chopin mi mówił, że to doświadczenie nadało tym utworom tę doskonałość, którą w nich tak podziwiamy. Mozart, dodał on, nie potrzebował doświadczenia i wiedza jego była zawsze na poziomie natchnienia«. 12 marca: »Byłem na obiedzie u p. Sand. Kochany Chopin uraczył nas muzyką. Co za czarujący geniusz! Był tam obecny p. Clésinger, rzeźbiarz; sprawia on na mnie wrażenie niekorzystne. Po odejściu, d'Arpantigny rozpoczął jego apologię, zgadzającą się z mojem wrażeniem«. 1 lipca: »O godz. 3-ciej wizyta u Chopina. Był boski. Wykonano przed nim jego *Trio;* poczem on sam je wykonał i to mistrzowską ręką. Grzymała zaprosił nas na obiad w towarzystwie pewnej swojej znajomej, która wyjeżdża do Eaux-Bonnes«. 26 września: »Przyszła panna De Rosières. Potem Chopin«.

i bez zastanowienia, a w każdym razie brzydko świadczące o dziwnej zakamieniałości serca. Żal mu było Fernanda, a nie mógł patrzeć na Clesingera. Podrażniony w najwyższym stopniu, nie zawsze umiał zapanować nad swem wzburzeniem, któremu też niejednokrotnie w ciągu tych przełomowych dni dał nader dobitny wyraz. Tym sposobem przyszło do szeregu przykrych »scen« i »batajlów«, podczas których jeszcze bardziej się zaostrzył stosunek Chopina z Maurycym. Wszystko to miało swój fatalny wpływ na całą atmosferę w domu p. Sand, która to atmosfera, podsycana przez Maurycego i Augustynę, z każdym dniem, ba, z każdą chwilą stawała się coraz cięższą. Burza po prostu wisiała w powietrzu: lada chwila mógł uderzyć piorun.

Jakoż uderzył niebawem. Jak jedna iskra, rzucona do lochów z prochem, wystarcza zupełnie, by nastąpił wybuch, by cały gmach wyleciał w powietrze, a następnie przemienił się w bezładne rumowisko, tak i w tym wypadku, wobec niesłychanego nagromadzenia palnych materyałów, wystarczył drobiazg, by cały gmach — gmach szczęścia Chopina — momentalnie stanął w płomieniach. Jak to było do przewidzenia, katastrofę wywołała zdeklarowana niechęć, którą Maurycy żywił do Chopina, niechęć graniczącą z nienawiścią. Bo, że Maurycy »nienawidził Chopina«, to nie było tajemnicą nietylko dla najbliższego otoczenia domowego, ale i dla dobrych znajomych p. Sand. Z drugiej strony nie było również tajemnicą, że Chopin w stosunkach towarzyskich, a zwłaszcza w pożyciu domowem bardzo często bywał nerwowym, kapryśnym, nieznośnym poprostu. »Choroba, którą nosił w sobie rozstrajała przeczulonego ducha. Możnaż żądać od artysty, i to artysty tej uczuciowej głębi i siły, co Chopin, aby stale zachowywał pogodny i równy humor przeciętnego filistra?« Cóż dopiero, gdy chodziło o stosunek do kogoś, kto mu działał na nerwy, jak syn p. Sand, o którego nieżyczliwości wiedział aż nadto dobrze. Nie dziw więc, że złowrogi piorun, który miał ugodzić w gmach szczęścia Chopina, wypadł z tej chmury właśnie, nie z innej. Mniejsza o to, co dało powód — i kiedy — do takiego postawienia kwestyi przez Maurycego, dość, że któregoś dnia, po jednem z niezliczonych przymówień się z Chopinem, oświadczył matce, żeby zdecydowała się na wybór pomiędzy nim a przyjacielem, bo stanowczo dla obu nie było dość miejsca w jej domu. Wobec takiej alternatywy nie pozostało p. Sand nic innego, tylko zdeklarować się na korzyść syna, czyli, że Chopin musiał ustąpić... Na szczęście Chopin nic nie wiedział o tej rozmowie matki z synem, o tym warunku, postawionym przez Maurycego, a p. Sand, która, wbrew woli syna, nie chciała dopuścić do tej ostateczności, na razie chwyciła się półśrodka: postanowiła »zaraz po świętach«, t. j. zaraz po Wielkanocy, która w tym roku przypadała na 4 i 5 kwietnia, wyjechać z Paryża, wrócić do Nohant.

Wobec zajścia Solange z Clesingerem, równie przykrego, jak niespodziewanego, p. Sand jeszcze przyspieszyła chwilę wyjazdu z Paryża, tak, że nie »zaraz po świętach«, lecz na dwa dni tuż przed świętami, dnia 2 kwietnia, wyjechała z częścią rodziny do Nohant. Maurycy został w Paryżu, skąd po kilku tygodniach udał się do Holandyi. Został także Clesinger, który jednak w możliwie najkrótszym czasie miał się udać najprzód do Nohant, a stamtąd do Guillery, żeby się przedstawić panu Dudevant. Wszystko to stało się tak nagle, tak na gwałt, z takim pospiechem, że p. Sand nawet nie znalazła dość czasu, by przed wyjazdem napisać kilka słów do Ludwiki Jędrzejewiczowej. Prawdopodobnie, gdyby odjeżdżała w innych warunkach, znalazłaby taką chwilkę, ale nie dało się zaprzeczyć, że nietylko miała głowę nabitą sprawą Solange, lecz wyjeżdżała po różnych »scenach« i »batajlach« z Chopinem, co oczywiście musiało ostudzić jej serdeczność i względem jego siostry.

O wszystkiem tem, pisząc do domu, Chopin nie wspominał ani słówkiem. W liście z d. 27 marca pisał tyle tylko: »Od dwu miesięcy p. Sand jest tutaj, ale zaraz po świętach wyjeżdża do Nohant«. Dnia 3 kwietnia donosił swoim, że »wczoraj wyjechała p. Sand, Solange, kuzynka (owa), Luce...« Dnia 16 kwietnia, wyprawiając list do swoich, dopisał Chopin, co następuje: »Posyłam Ludwice liścik p. De Rozières, ale nie od pani Sand, bo się spieszyli odjeżdżać«. Nazajutrz zaś, w tymże liście, który dopiero 19 kwietnia wysłał do Warszawy, w taki sposób motywował nagły wyjazd p. Sand: »Dziś tu jeszcze przymrozek rano mieliśmy, ale szczęściem malutki i pewno nieszkodliwy urodzajom, których się na ten rok spodziewają. Zboże (po zeszłorocznych nieurodzajach) nadzwyczaj drogie tutaj, jak wiecie, i wiele biedy, mimo wielkiej charité. Pani Sand wiele na swej wsi i w okolicach, jak możecie miarkować, dopomaga i jedną to z 10 przyczyn, że tak wcześnie tej zimy odjechała, nie licząc odwleczonego mariażu córki«.

Ta wiadomość o »o d w l e c z o n y m mariażu córki« dowodzi, że Chopin do dnia 17 kwietnia nic jeszcze nie wiedział, że małżeństwo z Fernandem już zostało stanowczo zerwane, że w tej chwili czyniono przygotowania do ślubu Solange z Clesingerem, ślubu, który musiał się odbyć jak najprędzej, bezwarunkowo w ciągu maja. Niemniej było uderzającem, że Chopin, pisząc o »10-ciu przyczynach« przyspieszonego wyjazdu p. Sand, poprzestał na wymienieniu dwu jedynie, a przemilczał o reszcie, o pozostałych ośmiu, nierównie ważniejszych, o których wiedział doskonale, skoro ich podał aż dziesięć, o których jednak rozpisywać się nie uważał za właściwe. Wyręczyła go w tem p. Sand, która o tych innych przyczynach, powodujących jej prawie nagły wyjazd z Paryża, nie omieszkała wspomnieć w swej *Histoire de ma vie*. Oto odnośny ustęp z jej pamiętników, wyjaśniający okoliczności, wśród których tym razem rozstała się z Chopinem: »Skutkiem ostatnich recydyw, chory jeszcze więcej sposępniał, a Maurycy

został nagle przez niego obrażony. Chodziło o drobnostkę [1]). Uściskali się wprawdzie w chwilkę potem, ale ziarnko piasku wpadło w czystą szybę jeziora, a wkrótce potem kamyczek po kamyczku wpadać w nią zaczął. Chopin często się unosił o lada co, a co gorsza, unosił się niesłusznie, wobec chęci jak najlepszych (chyba nie ze strony Maurycego i Augustyny). Widziałam ja, jak złe się wzmaga; widziałam, jak na tem cierpią inne moje dzieci (w pierwszym rzędzie Maurycy i Augustyna), rzadko Solange, którą Chopin nad inne przekładał, może dlatego, że mu zawsze bez ogródki prawdę mówiła. Cierpkie często czynił przycinki Augustynie, nawet Lambertowi, który daremnie się silił odgadnąć, o co właściwie chodzi. Nareszcie Maurycy, do najwyższego stopnia zniecierpliwiony, oświadczył, że dalej niepodobna wytrzymać i że on się gotów usunąć. Tego dopuścić nie byłam powinna i nie mogłam. Chopin nie chciał przyjąć mego wdania się koniecznego i uzasadnionego. Pochyliwszy głowę, oświadczył, że widocznie go już nie kocham... Co za bluźnierstwo po ośmiu latach poświęceń macierzyńskich! Ale biedne to serce nie wiedziało o swym obłędzie! Tuszyłam sobie, że parę miesięcy rozłąki i milczenia zabliźnią ranę, wrócą spokojność wyobraźni, wspomnieniom sprawiedliwe uznanie«. W tem przekonaniu przyspieszyła swój wyjazd, rozumiała bowiem, że zostając dłużej, wobec naprężonego stosunku Maurycego i Chopina, tylko by pogorszyła sytuacyę. Że zaś, jak mniemała, nie była to sytuacya bez wyjścia, więc należało dążyć do załagodzenia chwilowych rozgoryczeń, na które czas był najlepszem lekarstwem. Dlatego dołożyła wszelkich starań, by nie zrywać przeciągniętej struny, owszem by osłabić jej nadmierne napięcie. Że tego dopięła ostatecznie, najlepszy dowód, że pomimo owych »scen« i »batajliów«, które tak nadwerężyły jej harmonijne pożycie z Chopinem, gdy wyjeżdżała — powozem Chopina — z Paryża, rozstali się przyjaźnie, a nawet przyrzekli sobie pisywać tak często, jak dotychczas. Jakoż już w cztery dni po wyjeździe p. Sand, pisząc d. 6 kwietnia do swoich, donosił im Chopin:

[1]) Być może, że ma tu p. Sand na myśli prawie krotochwilną scenę, która jednak okazała się poważną w następstwach, a którą wywołał... kawałek pulardy. O scenie tej, która według wszelkiego prawdopodobieństwa rozegrała się w Paryżu, a nie w Nohant (w okresie czasu od końca stycznia do początku kwietnia 1847 roku) tak opowiada p. Peru, dobry znajomy Chopina, a serdeczny przyjaciel p. Sand. »Było to przy stole, podczas obiadu. Gdy podczas pulardy, p. Sand, dzieląc ją między obecnych, Maurycemu dała kawałek piersi, a Chopinowi... udko, urażony tem podobno Chopin miał powiedzieć: »Nie zgodzę się nigdy, aby mię traktowano, jak z łaski«. Usłyszawszy to Maurycy, miał oświadczyć kategorycznie, że on gotów się usunąć, widzi bowiem, że dla nich dwu niema tu miejsca...« Wątpię, żeby to mogło być prawdą, a nawet nie wątpię, że musiało być inaczej, ale na to trzeba zwrócić uwagę, że p. Peru (inicyator pomnika Chopina w Paryżu, w Jardin du Luxembourg), z zapałem broni pamięci p. Sand, twierdząc, że była bardzo dobrą dla Chopina, że Chopin pomimo wszystkiego, zawsze czuł wdzięczność dla niej. Zob. *Kraj* z roku 1900 w artykule Stefana Krzywoszewskiego: *Pomnik Chopina w Paryżu.*

»Miałem już wczoraj list ze wsi, że zdrowi i weseli, tylko deszcz mają, tak jak my tutaj«. Znaczyło to, że p. Sand ledwo stanęła w Nohant, zaraz napisała do Chopina.

II.

Zostawszy sam, z czego w danej chwili może był nawet zadowolony, bo tem samem miał więcej spokoju w domu, Chopin chyba pod tym jednym względem zmienił swój dotychczasowy tryb życia, że obiady, które za bytności p. Sand jadał u pani Marliani, teraz jadał na mieście, bądź z Grzymałą, bądź z Gutmannem, bądź u licznych znajomych, od których wciąż otrzymywał liczne zaproszenia. W każdym razie, korzystając z większego spokoju, mógł się więcej skoncentrować chwilami, mógł, zwłaszcza przed południem, mieć parę godzin dla siebie wyłącznie, na czem najlepiej wyszły jego trzy najświeższe »dzieła«, Op. 63, 64 i 65, mianowicie: *Trois Mazurkas,* dedykowane hrabinie Laurze Czosnowskiej, *Trois Valses,* opatrzone trzema dedykacyami: dla Delfiny Potockiej, dla pani Rothschild i baronowej Brunickiej, i wreszcie *Sonate pour piano et v-celle,* przypisana Gutmannowi. Wszystkie te kompozycye, zaraz po ich wykończeniu ostatecznem, wysłał Chopin d. 30 czerwca do Lipska, do Breitkopfa i Härtla, którzy je nabyli na własność [1]). Na Francyę i Anglię sprzedał je Chopin paryskiej firmie: Brandus & Comp. Miały to być, niestety, jego ostatnie kompozy-

[1]) Świadczy o tem następujący akt, do dziś dnia będący w posiadaniu lipskiej firmy Breitkopfa i Härtla:

Moi soussigné Fr. Chopin demeurant à Paris rue St. Lazare Nr. 34 reconnais avoir vendu à Mess. Breitkopf et Härtel Leipzig les ouvrages ci-après désignés de ma composition savoir:

Op. 63 Trois Mazurkas pour le Piano
Oq. 64 Trois Valses » » »
Op. 65 Sonate pour Piano et V-celle.

Je declare leur avoir cédé cette propriété sans aucune réserve ni limite pour tout temps et tous les pays excepté la France et l'Angleterre et reconnais en avoir reçu les honoraires convenus dont quittance spéciale a été faite.

Paris ce 30 Juin 1847.

Fr. Chopin.

Opowiada Charles Hallé, że pamięta jeden wieczór w r. 1847 u Chopina, na którym był razem ze Stefanem Hellerem, a na którym Chopin wobec kilku zaproszonych przyjaciół wykonał swoją Sonatę Op. 65. Nim przyszło do grania, Chopin wyglądał bardzo mizernie, był zgarbiony »jak nawpół otwarty scozoryk«; w miarę jednak, jak zasiadł do fortepianu, jak zaczął grać, wyprostował się i zapalał coraz bardziej, tak, że grał z ogromną brawurą. Mimo to, jak zapewnia pani Dubois, wrażenie, jakie na słuchaczach zrobiła ta jego najnowsza sonata, nie wypadło nader korzystnie.

cye, które sam powierzył wydawcom, ostatnie, z których sam robił korekty!...

Tymczasem, nie przypuszczając nic podobnego, bo ze zdrowiem był jako tako, dawał »dużo niemęczących lekcyj u siebie w domu po staremu«, najczęściej po pięć godzin dziennie, a czasami i więcej. Z pomiędzy uczniów wyróżniał sympatyą Kazimierza Wernika z Warszawy, bardzo utalentowanego młodzieńca. »Wernik zdrów — pisał o nim 19 kwietnia do swoich — zaczynamy się trochę uczyć«. Z pomiędzy uczenic wyróżniała się talentem i urodą pani Calergis, o której pisał do rodziny, że »w istocie bardzo pięknie gra i bardzo wielki sukces ma w świecie paryskim ze wszech miar«. Piękna i zalotna, a bardzo płocha i nie licząca się ze zdawkową moralnością, pani Calergis podbiła sobie też i Chopina, którego — jak istnieje tradycya — była nie tylko uczenicą, ale i czemś więcej.

Już to wogóle lekcye, choć nie wszystkie równie przyjemne, jak z panią Calergis, najwięcej pochłaniały czasu. »Kończę — pisał w liście z 19 kwietnia — bo muszę dać lekcyę młodej Rotschildowej, potem jednej Marsylce, potem Angielce, potem Szwedce i przyjąć o 5 jedną familię z Nowego Orleanu, którzy od Pleyela rekomendowani. Potem na obiad do Leo, na wieczór do Pertuisów i spać, jeżeli będzie można«. Słowem, miał całe dnie bien remplis. W godzinach, gdzie nie miał lekcyj, przyjmował odwiedziny przyjaciół i przyjaciółek, w tej liczbie panny de Rozières, która go może odwiedzała najczęściej. »Jedenasta godzina — pisał 15 kwietnia — panna de Rozières przyszła, grzeje się przy kominku, dziwi się, że mój list jeszcze nie odszedł, ubolewa nad starością swojego listu i drugi chce (do Was) pisać«. Przychodziła też i Laura Czosnowska. »Lorka jest tu; widuję ją często. Podstarzała się i lepszą byście ją teraz znalazły«. Do najczęstszych gości należał Gutmann. »Dziś się o 7 obudziłem, pisał 17 kwietnia. Przyszedł mój uczeń Gutmann, żebym dziś o jego wieczorze nie zapomniał; przyszedł Durand i czekoladę przynieśli. Moja czekolada przychodzi mi z Bordeaux, gdzie ją robią umyślnie bez żadnego aromu w domu prywatnym, u kuzynów jednej z moich poczciwych elewek, która mię tą czekoladą żywi«. Raz po raz miewał ~~także i~~ odwiedziny rodaków z kraju. Między innymi odwiedził go w tych czasach Andrzej Edward Koźmian, który w swych pamiętnikach tak pisze o tem swojem spotkaniu z Chopinem po latach wielu: »Pamięć naszej dawniejszej znajomości zawsze nam obu miłą była i gdym go w r. 1847 odwiedził w Paryżu już słynnego w całej Europie, z wieńcem sławy na głowie, powitał mnie z radością, z rozczuleniem, jak przyjaciela z lat dziecinnych i pierwszych objawów jego ducha«. Że takich odwiedzin z kraju, bardzo miłych dla niego, miewał sporo, dowodził jego list z 19 kwietnia 1847 r., z następującą wiadomością o Turczynowiczu: »W ten moment Turczynowicz mi przynosi Stefaniego śpiewy religijne, ale ich widzieć nie mogę przed jego wyjazdem, bo opowiada, że dziś wyjeżdża. Dałem mu słowo podziękowania, bo go żądał na piśmie. Jeżeli tam Stefaniego gdzie spotkacie, powiedzcie podziękowanie, jakoteż i Kolbergowi za jego mozolną pracę«. Co kilka dni jeździł do pracowni Ary Scheffera, któremu pozował do portretu. »Czwarty raz dosiadam listu tego dziś, 16 kwietnia, i nie wiem, czy jeszcze go dokończę, bo dziś muszę pójść do Scheffera pozować na mój portret i 5 lekcyj przyjąć«. »Znów przerwany list; dzień minął. Byłem więc wczoraj u Scheffera, stamtąd odwiedziłem Delacroix, ale za to mniej lekcyj dałem, na obiad mi się ubierać nie chciało, wieczór u siebie przegrałem, przenuciłem śpiewami z nad Wisły«. W tym samym czasie, 2 maja, narysował jego podobiznę Winterhalter, który to uczynił na prośby Gutmanna. Około tegoż czasu, w kilka miesięcy później, Wilhelm Kolberg, bawiąc w Paryżu czas jakiś, zrobił olejny portret Chopina, odznaczający się wielkiem podobieństwem.



Fryderyk Chopin w r. 1847. Według niedokończonego portretu olejnego Ary Scheffera, spalonego w r. 1863 podczas pożaru pałacu Andrzeja Zamojskiego w Warszawie. Niniejsza reprodukcya została dokonaną z fotografii, którą zdjął ś. p. Marcin Olszyński z oryginału Ary Scheffera podczas wystawy obrazów w pałacu Maurycego Potockiego w Warszawie w r. 1863.

W ten sposób mając wypełnione dni, wieczorów — zwyczajem starokawalerskim — nigdy nie spędzał w domu. Gdy nie miał żadnego zaproszenia do znajomych, co zresztą zdarzało się rzadko, szedł do teatru lub na koncert, nigdy sam, zawsze z którym z przyjaciół, z Gutmannem, z Alkanem, z Delacroix. Oto, co sam o tem swojem życiu pisał dnia 16 kwietnia do rodziny: »*Krzysztof Kolumb* Davida ma taki prawie sukces dotychczas, jak *Désert*. Nie słyszałem jeszcze, mimo trzech reprezentacyj i nic mię ku temu nie pędzi. Czwarta część są śpiewy Indyan, podobno bardzo ładne. Vieuxtemps wczoraj drugi dawał koncert; nie mogłem być, ale mi dziś Franchomme mówił, że ogromnie grał i że jego koncert nowy bardzo piękny. Był u mnie onegdaj z żoną; pierwszy raz mu grałem. Żeby nie to, że po obiedzie wczoraj u Leona zasadzili mnie do stołu patrzeć album jednego malarza, który 16 lat po Ameryce wojażował i nie mogłem się odczepić (cudne rzeczy! ale ich było za wiele na raz), to bym był poszedł na koncert Vieuxtana. Jutro

obiecują hiszpański teatr (w operze włoskiej). Hiszpańska trupa przyjechała i dziś u dworu mają grać. Królowa hiszpańska matka jest tutaj teraz (Krystyna). Dziś przed Hiszpanami panna Rachel gra u dworu Atalię, w której ma być przecudną; nie widziałem jeszcze. Atalię dają z chórami Gosseca. Gossec był znany i szanowany kompozytor francuski na końcu przeszłego wieku. W chórach Atalii (które są dosyć nudne) zwykle na zakończenie grywali w ostatnich czasach bardzo piękny chór ze Stworzenia świata Haydna. Gossec już bardzo stary będąc (temu ze 35 lat), słysząc to, powiedział w całej naiwności: »je n'ai aucun souvenir d'avoir écrit cela«. Bardzo mu łatwo wszyscy uwierzyli. Jeszcze trzy dni minęło: dziś 18. Wczoraj 7 lekcyj dać musiałem niektórym, co na odjezdnem. Wieczorem zamiast ubierać się i wyjeżdżać aż na Faubourg St. Germain, poszedłem z Alkanem widzieć Arnala na Wodewilu w nowej sztuce pana Duvert pod tytułem: Ce que femme veut... Zabawny Arnal jak zwykle i opowiada publiczności, jak mu się psipsi chciało na chemin de fer i jak nigdzie, aż do Orleanu nie mógł wysiąść. Ani słowa niema nieprzyzwoitego, a wszyscy się domyślają i śmiech ogromny. Raz mówi, że się zatrzymali i że chciał wysiąść, ale mu powiedzieli, że się zatrzymują »pour prendre de l'eau pour la machine et cela n'était pas son affaire du tout« i t. p.«

Jednocześnie, co trzy lub cztery dni, otrzymywał wiadomości z Nohant, na które odpisywał niezwłocznie, pokrótce donosząc o sobie, dzieląc się swemi spostrzeżeniami w różnych sprawach, a także nie szczędząc zdrowych rad w kwestyi mariażu Solange, co do którego miał jakieś niedobre przeczucia. Wiedział wprawdzie, że p. Sand prawdopodobnie nie zastosuje się do tych jego rad, bo nawet w swych listach nigdy nie prosiła go o nie, ale powodowany życzliwością dla Solange, a nie bardzo wierząc w roztropność zbyt romantycznie usposobionej autorki *Lukrecyi Floriani,* przestrzegał przed małżeństwem z Clesingerem, gorąco przemawiając na korzyść Fernanda. Snać nie przypuszczał jeszcze, że sprawa już była przesądzona, że p. Sand właśnie była zajęta łagodzeniem stosunku z rodziną Fernanda, który w tych przejściach okazał się prawdziwym gentlemanem [1]). Jednocześnie Clesinger — o czem Chopin nie wiedział również — pojechał do Guillery, zaprezentował się panu Dudevant, prosił go o rękę córki i otrzymał odpowiedź przychylną. O wszystkiem tem, jako o sprawach ro-

[1]) W liście z Nohant z 6 maja 1847 r. pisała p. Sand do pani Marliani: »Il a fallu ménager un chagrin encore assez vif, qui n'est pas loin de nous. Il y a eu un échange de lettres sincères très satisfaisant. Le pauvre abandonné est un noble enfant qui se montre, comme dit, avec raison, son oncle, M. de Grandeffe, un vrai chevalier français. Je regrette bien ce coeur là; mais nous mettons dans la famille une meilleure tête, et il faut bien que la fatalité apparente soit une volonté d'en haut. Je n'aurais pas voulu d'abord qu'on fit si vite un autre choix. Mais, le choix étant fait (et vous savez que les parents n'empechent rien de ce côté là) je crois qu'il faut le ratifier bien vite«.

dzinnych, poufnych, p. Sand nie mówiła nikomu w Nohant, tak, że w okolicy nic jeszcze nie wiedziano o tych zmienionych planach małżeńskich, i tej samej metody trzymała się względem Chopina: pisała mu, co było



Fryderyk Chopin
rysowany z natury 2 maja 1847 r. przez Winterhaltera.

słychać w Nohant, ale o wszystkiem, co stało w związku z małżeństwem Solange, milczała dyplomatycznie. Że nie wszystko jednak, co robiono w Nohant, podobało się Chopinowi, dowodził jego list z 16 kwietnia do

rodziny, w którym, pod świeżem wrażeniem listu od p. Sand, tak pisał między innemi: »Miałem dziś znów z Nohant wiadomości: zdrowi i urządzają dom znów inaczej — lubią zmieniać, aranżować — i Luce, która z niemi stąd pojechała, także za przyjazdem odprawiona, jak mi piszą. Tak, że ze starych sług, których Jędrzejewiczostwo widzieli, już ani jednego niema. Stary ogrodnik, co 40 lat był, potem Françoise, co 18 lat była, teraz Luce, co się tam urodziła i w jednej kolebce z Solange do chrztu niesiona była, wszystko to odprawione od czasu przybycia owej kuzynki, która na Maurycego kalkuluje, a on z niej korzysta. To między nami«.

W dwa dni później, 18 kwietnia, nadszedł nowy list z Nohant, ale w tym liście już p. Sand wyraźniej napisała Chopinowi, jak rzeczy stoją, bo odrazu domyślił się, że Clesinger już odniósł zupełne zwycięstwo nad Fernandem, że szykuje się ślub Solange z Clesingerem, i że to jest powodem zapowiedzianego przyjazdu p. Sand w końcu maja do Paryża. »Wczoraj list z Nohant przerwał mi — pisał Chopin 19 kwietnia w liście do swoich. — Otóż p. Sand mi pisze, że będzie tu na końcu przyszłego miesiąca, żeby na nich czekać. Zapewne o zamęście Solange idzie (ale już nie z tym, o którym Wam pisałem). Niech im Pan Bóg da dobre rzeczy. W ostatnim liście byli wszyscy weseli, więc mam dobrą nadzieję. Jeżeli kto, to p. Sand warta szczęścia«. Ponieważ wątpił jednak, by to małżeństwo Solange z Clesingerem, mogło się stać źródłem szczęścia dla pani Sand, więc, choć nie pytany o zdanie, sam się narzucał z radami, perswadując — w listach do p. Sand — że nie widzi powodu do pośpiechu (nie wiedział bowiem, jak ważny był powód do przyspieszonego ślubu), że o Clesingerze nie wszyscy mówią dobrze, że Solange potrzebuje innego męża etc. Te »rady« Chopina, któremi wypełniał swe listy z tego czasu, trochę drażniły p. Sand, uważała bowiem, że Chopin niepotrzebnie wtrącał się do całej sprawy, że to była sprawa familijna, do której on, jako nie należący do rodziny, a tylko »gość« w jej domu, wtrącać się nie miał prawa, ani tytułu, a tem bardziej nie powinien mieć pretensyi do tego, żeby jego zdanie brano w rachubę, żeby jego wpływ miał oddziaływać na zmianę postanowień. Tego sobie p. Sand nie życzyła, raz dlatego, że o tem mogła decydować tylko ona sama, a powtóre, że nie miała najmniejszego zaufania do życiowego zmysłu Chopina. Uważała też, że nie miał racyi, kiedy zabierał głos w sprawie, która po pierwsze nie należała do niego, a której powtóre nie znał zupełnie. A że jej nie znał, że nie wiedział, jakie pobudki powodowały p. Sand, iż tak parła do najszybszego ślubu Solange z Clesingerem, to już było jej zasługą. Trudno wymagać zresztą, by Chopina wtajemniczyła w to wszystko, co była zniewolona zataić nawet przed własnym synem. Niestety, o tem wszystkiem Chopin nie wiedział nic zgoła, więc w dalszym ciągu odradzał małżeństwo z Clesingerem, a nawet nakłaniał do zerwania tego maryażu. Czynił to oczywi-



Fryderyk Chopin w r. 1848.
Według portretu olejnego, malowanego z natury, przez Wilhelma Kolberga.
(Klisza Nauki i Sztuki).

ście w listach do p. Sand, ta zaś, żeby go nie narażać na niechęć ze strony Solange, bardzo zakochanej w Clesingerze, nic jej nie mówiła o tem, za co jej Chopin tylko powinien być wdzięcznym...

W ten sposób upłynęły dwa tygodnie. »Wiele rzeczy zapominam może pisać interesujących was, a mniej interesujące piszę, ale przebaczcie, bo nie mam zawsze jednakowo dysponowanej głowy: dziś jestem zdecydowany posłać ten wieczny list, więc kontentujcie się nowiną, żem zdrów i że dziś słońce pierwszy raz od tygodnia«. Pisał to Chopin dnia 19 kwietnia, a zaraz po wysłaniu tego listu, żeby nieco odetchnąć świeżem powietrzem wiosennem, którego po długiej i ostrej zimie bardzo był spragniony, pojechał do Ville d'Avray do Albrechtów, do swojej chrzestnej córeczki. Wróciwszy stamtąd, zdawałoby się, pokrzepiony fizycznie, ni stąd ni z owąd, jednego z pierwszych dni maja zachorował ciężko, i to tak ciężko, że obawiano się, by nie umarł. Było kilka dni takich, że lada chwila spodziewano się katastrofy. Pielęgnowany przez grono najbliższych przyjaciół, przez Grzymałę i Gutmanna, przez księżnę Marcelinę Czartoryską [1]), pannę De Rosières i panią Marliani, a pozostając pod lekarską opieką doktora Molin, choć z początku robił wrażenie chwilami, że już zaczyna konać, w niespełna tydzień już czuł się nieco lepiej, zaczynał wchodzić na drogę rekonwalescencyi. Dnia 9 maja pisał o nim Delacroix w swym dzienniku: »Wieczorem byłem u pani Marliani. Dowiedziałem się od niej o chorobie Chopina. Biedne dziecko chore już od tygodnia i to bardzo ciężko. Obecnie już ma się nieco lepiej«. Wobec tego nazajutrz Delacroix poszedł odwiedzić Chopina. »Zrana byłem u Chopina, ale nie wpuszczono mnie«. Znaczyło to, że stan jeszcze musiał być bardzo poważny. Następnego dnia o 11 przed południem Delacroix znów odwiedził Chopina, wieczorem został u niego dłużej, o czem tak pisał d. 11 maja w swym dzienniku: »Byłem u Chopina około 11-tej. Obiad jadłem w towarzystwie J... Około godziny 9 odprowadziła mnie do Chopina, u którego zostałem długo po północy. Była tam panna De Rozières i jej przyjaciel, Herbaut«.

Do p. Sand, która również wskutek wypadku była chora w tym czasie [2]), nic na razie, na wyraźne życzenie Chopina, nie pisano o tej jego chorobie. Dopiero, gdy już doktor Molin ręczył za jego wyzdrowienie, księżna Marcelina Czartoryska napisała list do Nohant, informując p. Sand,

[1]) Do tej choroby odnosi się szczegół, zapisany przez Liszta, że Chopin, najtroskliwiej pielęgnowany przez Gutmanna, zawsze się pytał księżnej Marceliny Czartoryskiej, gdy go przychodziła odwiedzić: »Czy Gutmann nie znużony? Czy mu się nie sprzykrzyło pielęgnowanie mnie? Bo jego obecność działa na mnie, jak balsam kojący«.

[2]) W liście z Nohant 21 maja 1847 r. do Ponsyego pisała p. Sand: »Pendant ce temps-là, j'avais un muscle cassé à la jambe, et il fallait me porter comme un enfant. Je vais mieux... Pendant ce temps-là aussi, Chopin était mourant à Paris, et je ne pouvais aller vers lui!«

że Chopin był poważnie chory, ale już ma się lepiej. Przed księżną Marceliną, która swój list napisała bez wiedzy Chopina, znaleźli się inni, prawdopodobnie pani Marliani lub panna de Rozières, którzy napisali do Nohant, że Chopin jest ciężko chory, co p. Sand przyprawiło o śmiertelny niepokój. Z kolei napisali do niej, ciągle w tajemnicy przed chorym, Gutmann i Grzymała. Dnia 9 maja, gdy się czuł nieco lepiej, napisał do niej sam Chopin, ale, rzecz charakterystyczna, o tem, że był chory, nie napomknął nawet półsłówkiem: napisał zwykły list, jakby go wysyłał w zwykłych warunkach. Wobec tego i p. Sand nie pozostawało nic innego, tylko, odpisując mu, udawać, że nic nie wie o jego chorobie. Natomiast napisała mu otwarcie, co z pewnością uczyniła na skutek treści jego ostatniego listu, że Solange stanowczo wychodzi za Clesingera, że ona bardzo jest szczęśliwa z tego powodu, że tylko nie wie jeszcze, gdzie i kiedy odbędzie się ślub, choć z pewnością odbędzie się jeszcze w ciągu maja. Pisząc o tem Chopinowi, p. Sand przeczuwała, że będzie miał żal do niej, że mu doniosła już o dokonanym fakcie, już o stanowczej decyzyi, nie zasięgnąwszy jego rady przedtem, a nie zważając na jego rady w poprzednich listach. Z tego wszystkiego, znając drażliwy charakter Chopina, p. Sand jasno zdawała sobie sprawę, ale dlatego właśnie, że tak dobrze znała Chopina, uznała za właściwe, by mu donieść o wszystkiem wtedy dopiero, gdy już na nowe rady i pertraktacye będzie zapóźno. Chodziło o to, żeby się pogodził z faktem dokonanym, żeby nie komplikował sprawy, która przedewszystkiem nie cierpiała zwłoki...

W tem przeświadczeniu napisała p. Sand dwa listy do dwu serdecznych przyjaciół Chopina, do Gutmanna i Grzymały, licząc na to, że odpowiednio będą wpływali na Fryderyka, gdyby tego zachodziła potrzeba, że mu będą starali się wytłumaczyć to, czego ona dla wielu powodów poruszać nie mogła, a przedewszystkiem nie chciała, ile że kwestya była zbyt drażliwa.

List do Gutmanna, datowany z Nohant, d. 12 maja 1847 r., brzmiał, jak następuje:

Dzięki, mój poczciwy Gutmannie, dzięki z głębi serca za przedziwną opiekę, którą go otaczasz. Wiem dobrze, że tego nie czynisz dla mnie, lecz dla niego, dla siebie samego, ale mimo to poczuwam się do obowiązku wdzięczności. Jakże mi boleśnie, że to mnie spotyka właśnie teraz. Zaiste, zbyt wiele utrapień naraz. O, gdybym była otrzymała wiadomość o niebezpieczeństwie, w jakiem się znajdował, rychlej od zapewnienia, że niebezpieczeństwo minęło, byłabym odeszła od rozumu. On nie wie o tem, że mi o tem doniesiono; widocznie pragnie, żeby wszystko przedemną ukrywano, szczególnie dlatego, że zna troski, które mnie obecnie trapią. Wczoraj do mnie pisał, jak gdyby nic nie zaszło, a ja mu odpisałam, jakbym o niczem nie wiedziała. Nie powiadaj mu Pan przeto, że piszę do Ciebie i że przez godzin 24 niezmiernie cierpiałam. Grzymała pisze mi tyle dobrego o Panu, sławiąc ofiarność i poświęcenie, z którem zastępowaliście mnie wszyscy przy nim, a mianowicie Pan; winnam Panu przeto oświadczyć, że wiem o tem dobrze, i że

moje serce ci za to będzie zobowiązanem rzetelnie i na wieki. Do rychłego zobaczenia drogie dziecię; przyjmij me macierzyńskie błogosławieństwo. Oby ono Ci tyle szczęścia, przyniosło, ile go pragnę dla Ciebie.

George Sand.

List do Grzymały, pisany nazajutrz, 13 maja, brzmiał w swych zasadniczych ustępach, jak następuje:

Dzięki ci, drogi przyjacielu, za twe poczciwe listy. Już na dwadzieścia cztery godzin przed listem zacnej księżny Marceliny Czartoryskiej, powiadomiono mnie, choć w sposób niepewny i nieokreślony, że był chory... Podziękuj temu aniołowi odemnie. Com wycierpiała w ciągu tych 24 godzin, niepodobna wypowiedzieć, a cokolwiek by się stało, znalazłam się w warunkach, że nie mogłam się ruszyć z miejsca. Nakoniec, na ten raz jeszcze, uratowano go; ale jak smutną dla mnie jest przyszłość z tej strony! Nic jeszcze nie wiem, czy córka moja stanie do ślubu tutaj za tydzień, czy też za dwa tygodnie w Paryżu... W każdym razie w końcu miesiąca będę i tak kilka dni w Paryżu i jeżeli Chopin będzie zdolny do odbycia podróży, sprowadzę go tutaj.

Jestem, mój przyjacielu, jak tylko można zadowolona z małżeństwa mojej córki, skoro jest uniesiona miłością i rozkoszą, a Clesinger zdaje mi się zasługiwać na to, kochając ją namiętnie i mając warunki po temu, by jej stworzyć egzystencyę, o jakiej marzy. Ale to wszystko jedno, bo i tak się cierpi, kiedy się raz powzięło takie postanowienie. Wyobrażam sobie, że i Chopin ze swej strony musiał cierpieć również, nie wiedząc nic, nie znając okoliczności, ani mogąc doradzać cośkolwiek. Ale rada jego w sprawach realnych życia całkiem nie może być brana pod rozwagę. Nie widział on bowiem nigdy faktów w prawdziwem ich świetle, ani nie zdawał sobie sprawy z natury ludzkiej, pod żadnym względem. Dusza jego cała jest poezyą i muzyką, i znosić nie może on niczego, co się nie zgadza z jego sposobem widzenia. Wreszcie jego wpływ w rzeczach, dotyczących mojej rodziny, równał by się dla mnie utracie wszelkiej godności i przywiązania w stosunku i ze strony moich dzieci.

Pomów z nim o tem i staraj mu się dać do zrozumienia w sposób ogólnikowy, że powinien zaprzestać interesować się zbytnio sprawami moich dzieci. Skoro mu powiadam, że Clesinger (którego on nie lubi) zasługuje na nasze zaufanie, będzie go nienawidził bardziej jeszcze i ściągnie jeszcze na siebie nienawiść Solange. Wszystko to bardzo trudne i drażliwe i nie widzę sposobu, jakby uspokoić i dodać otuchy tej chorej duszy, którą drażnią wszelkie usiłowania zdążające do jej uleczenia. Zło, które toczy tę biedną istotę, zarówno moralnie jak fizycznie, zabija mnie już oddawna; i widzę go, jak się oddala odemnie, a nigdy nie mogłam mu wyświadczyć nic dobrego, albowiem chmurne i zazdrosne uczucie, którem mnie darzy, zawsze staje się główną przyczyną jego smutków. Od siedmiu lat żyję z nim, jak dziewica... Jeżeli jakakolwiek kobieta na świecie powinna go była natchnąć bezwzględnem zaufaniem, to ja nią jestem, on tego jednak nie zrozumiał nigdy. Wiem dobrze, że wielu ludzi posądza mnie, jedni, żem go wyniszczyła gwałtownością mych zmysłowych popędów, inni, żem go doprowadzała do rozpaczy mojemi grymasami. Przypuszczam, że wiesz, ile jest prawdy w tych gadaniach. A co do niego, to użala się przedemną, żem go zabiła, odmawiając mu mych pieszczot, gdy tymczasem ja mam absolutną pewność, że zabiłabym go niewątpliwie, gdybym postępowała inaczej. Patrz, jakie jest moje położenie w tej nieszczęnej przyjaźni, w której uczyniłam się jego niewolnikiem we wszystkich okolicznościach, gdzie to było dla mnie możebne, bez okazywania mu niemożliwej i karygodnej przewagi nad memi dziećmi!... Doszłam do męczeństwa!... Ale niebo jest nieubłagane względem mnie, tak zupełnie, jakbym miała jakieś wielkie zbrodnie

do odpokutowania; albowiem wśród wszystkich tych wysiłków i poświęceń, ten, którego kocham miłością absolutnie czystą i macierzyńską, pada ofiarą szalonego przywiązania, jakiego nie przestaje żywić ku mnie. Niechaj Bóg w dobroci swojej sprawi przynajmniej, żeby dzieci moje były szczęśliwe, t. j. dobre, szlachetne i z sumieniem czystem; albowiem, jeżeli idzie o szczęście, to nie wierzę w nie na tym świecie, a prawo, które nam płynie z góry, tak jest surowe pod tym względem, że zakrawa to prawie na bezbożny bunt, gdy się marzy o tem, by nie cierpieć z powodu wszelkich rzeczy pozornych. Jedyna siła moralna, pod której skrzydła możemy się schronić w takich razach, to gorąca chęć spełnienia naszego obowiązku...

George [1]).

---

[1]) W oryginale brzmiał ten ważny list, jak następuje:

Merci, cher ami, pour tes bonnes lettres. Je savais d'une manière incertaine et vague, qu'il était malade, vingt-quatre heures avant la lettre de la bonne princesse (Marcelline Czartoryska); remercie aussi pour moi cet ange. Ce que j'ai souffert durant ces vingt-quatre heures est impossible à te dire; et, quelque chose qui arrivât, j'étais dans des circonstances à ne pouvoir bouger. Enfin, pour cette fois encore, il est sauvé; mais que l'avenir est sombre pour moi de ce côté! Je ne sais pas encore si ma fille se marie ici dans huit jours ou à Paris dans quinze... Dans tous les cas, je serai à Paris pour quelques jours à la fin du mois, et, si Chopin est transportable, je le ramenerai ici.

Mon ami, je suis aussi contente que possible du mariage de ma fille, puisqu'elle est transportée d'amour et de joie et que Clésinger me parait la mériter, l'aimer passionnément et lui créer l'existence qu'elle désire. Mais c'est égal, on souffre bien en prenant une pareille décision. Je crois que Chopin a dû souffrir lui aussi dans son coin de ne pas savoir, de ne pas connaitre, et de ne pouvoir rien conseiller. Mais son conseil dans les affaires réelles de la vie est impossible à prendre en considération. Il n'a jamais vu au juste les faits, ni compris la nature humaine, sur aucun point. Son âme est toute poésie et toute musique, et il ne peut souffrir ce qui est autrement que lui. D'ailleurs son influence dans les choses de ma famille serait pour moi la perte de toute dignité et de tout amour vis-à-vis et de la part de mes enfants.

Cause avec lui, et tâche de lui faire comprendre, d'une manière générale qu'il doit s'abstenir de se préoccuper d'eux. Si je lui dis que Clésinger (qu'il n'aime pas) mérite affection, il ne l'en haïra que davantage, et il se fera haïr de Solange. Tout cela est difficile et délicat, et je ne sais aucun moyen de calmer et de rassurer une âme malade qui s'irrite des efforts qu'on fait pour la guérir. Le mal qui ronge ce pauvre être, au moral et au phisique, me pue depuis longtemps; et je le vois s'en aller sans avoir jamais tu lui faire de bien, puisque c'est l'affection jalouse et ombrageuse qu'il me porte qui est la cause principale de sa tristesse.

Il y a sept ans que je vis comme une vierge avec lui... Si une femme sur la terre devait lui inspirer la confiance la plus absolue, c'était moi, et il ne l'a jamais compris; et je sais que bien des gens m'accusent, les uns de l'avoir épuisé par la violence de mes sens, les autres de l'avoir désespéré par mes incartades. Je crois que tu sais ce qu'il en est. Lui, il se plaint à moi que je l'ai tué par la privation, tandis que j'avais la certitude de le tuer si j'agissais autrement.

Vois quelle situation est la mienne dans cette amitié funèste, où je me suis faite son esclave, dans toutes les circonstances où je le pouvais sans lui montrer une préférence impossible et coupable sur mes enfants! Je suis arrivée au martyre!... Mais le ciel est inexorable envers moi, comme si j'avais de grands crimes à expier; car, au milieu de tous ces efforts et de ces sacrifices, celui que j'aime d'un amour absolument chaste et maternel se meurt victime de l'attachement insensé qu'il me conserve! Dieu veuille, dans

W jaki sposób Grzymała wywiązał się ze swej trudnej misyi, powierzonej mu przez p. Sand, niewiadomo bliżej. W każdym razie nie mógł nie zastosować się do wyraźnego życzenia przyjaciółki Chopina, żądającej, by się rozmówił z Fryderykiem, by mu w sposób ogólnikowy dał delikatnie do zrozumienia, że powinien zaniechać zbytniego zajmowania się sprawami, tyczącemi się jej dzieci, że powinien się pogodzić z małżeństwem Solange z Clesingerem, bo skoro, zdaniem matki, Clesinger zasługuje na zaufanie, jako jej przyszły zięć, to ten argument powinien być dla niego, t. j. dla Chopina, zupełnie wystarczający. Jeżeli zaś, upierając się przy swej niechęci dla Clesingera, znienawidzi go jeszcze bardziej, to zyska tyle tylko, że jeszcze na siebie ściągnie nienawiść Solange, czego chyba nie pragnie. Powinien się pogodzić z myślą, że skoro Solange kocha Clesingera, a matka niema nic przeciwko temu małżeństwu, przeciwnie, jest jak tylko można szczęśliwa z tego powodu, to nikt postronny nie powinien w takim wypadku narzucać się ze swemi radami, zwłaszcza, gdy te rady, jako niepraktyczne w najwyższym stopniu, nigdy nie mogą być traktowane na seryo. Powtóre, nie powinien działać w ten sposób, żeby swoim wpływem osłabiać wpływ matki na dzieci, coby się równało podkopywaniu ich miłości dla niej, jej powagi względem nich. We wszystkich sprawach mogła stosować się do jego zachceń i życzeń, być mu posłuszną jak niewolnica, ale stanowczo nie może dopuścić do tego, by on sobie przywłaszczył moralną przewagę nad jej dziećmi, by mógł decydować w ich sprawach, i to naprzekór jej zdecydowanym życzeniom. To jest absolutnie niemożebne, wykluczone. Dlatego niech nie wchodzi pomiędzy matkę a córkę, niech się nie troszczy o los Solange, która całą duszą wyrywa się ku Clesingerowi, słowem, niech się nie stara wywierać wpływu tam, gdzie ten wpływ nie jest pożądany, a nawet jest niepożądany. Niech zrezygnuje z roli doradcy, skoro nie jest proszony o radę, a nawet jest proszony gorąco, żeby zaniechał wszelkich rad, zwłaszcza, że nie zna okoliczności, których wynikiem jest to małżeństwo, że nie zna pobudek p. Sand, które ją skłaniają do oddania córki Clesingerowi. Niech się pogodzi z faktem, że ślub odbędzie się wkrótce, jeszcze w ciągu maja, nie wiadomo tylko, czy w Nohant czy w Paryżu, czy za tydzień, czy za dwa tygodnie, co jeszcze będzie zależało od różnych okoliczności.

Wszystko to miał Grzymała w »sposób ogólnikowy« powiedzieć Chopinowi. Jakoż powiedział niezawodnie, a jest wielce prawdopodobne,

---

sa bonté, que du moins mes enfants soient heureux, c'est à dire bons, généreux, et en paix avec la conscience; car, pour le bonheur, je n'y crois pas en ce monde, et la loi d'en haut est si rigide à cet égard que c'est presque une revolte impie que de songer à ne pas souffrir de toutes les choses extérieures. La seule force où nous puissons nous réfugier, c'est dans la volonté d'accomplir notre devoir...

George.

że mu poprostu przeczytał cały list p. Sand, pisany jakby z myślą o tem, że go i Chopin dostanie do przeczytania. Co pewna, że Fryderyk bardzo się uczuł dotknięty podobnem oświadczeniem się p. Sand, uważał bowiem, że z całą lekkomyślnością poświęcała szczęście córki, że dała się unieść jakiemuś dziwnemu zaślepieniu, całkiem niezgodnemu z jej praktycznością. W tym razie — według jego zdania — praktycznym był on, a nie ona, która się dała porwać jakiemuś poetycznemu romantyzmowi. Jakoż nie mógł darować jej, że nie chciała posłuchać jego zbawiennej rady, że nie zważając na jego przestrogi, parła do fatalnego małżeństwa z człowiekiem, nie posiadającym żadnych warunków, by uszczęśliwić Solange. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że Chopin, kiedy tak odwodził od tego maryażu, musiał mieć jakieś kompromitujące wiadomości o Clesingerze, który mu zresztą był antypatycznym, wiadomości, których, jak przypuszczał, nie miała p. Sand. Nie przypuszczał tylko, że p. Sand wiedziała o jednym fakcie z życia Clesingera, o którym on nie wiedział: że Clesinger uwiódł Solange, czem uniemożliwił wszelki odwrót. Nie wiedząc o tem, Chopin rozumował na podstawie fałszywych przesłanek, a tem samem nie rozumiał sposobu postępowania p. Sand. Stąd nieporozumienie, które się okazało zgubnem w następstwach. Kto wie, czy nie byłoby lepiej, gdyby p. Sand faktu uwiedzenia Solange przez Clesingera nie była zataiła przed Chopinem. Ten argument rozbroił by go z pewnością. A tak, nie mógł darować p. Sand, że w tak ważnem zdarzeniu, jak zamęście córki i to jego faworytki, nie chciała pójść za jego wskazaniami, a nawet nie życzyła sobie, by jej służył jakąkolwiek radą, by starał się mieć jakikolwiek wpływ na bieg sprawy, która, jej zdaniem, nie należała do niego, choć mu mogła leżeć na sercu. Wszak nie chodziło tu o osobę obojętną, ale o Solange, którą on darzył wyjątkową sympatyą. Gdyby szło o Maurycego lub Augustynę, których nie lubił, niechby sobie robili, co chcieli, on-by się nie wtrącał do ich spraw, nie wstrzymywał ich, choćby nad brzegiem przepaści, ale gdy szło o Solange, o jej szczęście całego życia, nie mógł patrzeć obojętnie, gdy ją lekkomyślnie pchano do zguby. Musiał protestować przeciwko temu, tak samo, jak nie mógł nie mieć żalu do matki, gdy mu odmawiała wszelkiego prawa do troszczenia się o szczęście jej córki. Stąd gorycz i rozżalenie, któremu może dał nawet wyraz w swym najbliższym liście. Czego również Chopin nie domyślał się wcale, to, że p. Sand w głębi duszy zupełnie podzielała jego zdanie w kwestyi małżeństwa Solange, że wcale nie była tak szczęśliwą z tego powodu, jak o tem pisała do pani Marliani i do Grzymały, że te same obawy co do Clesingera, które trapiły jego, żywiła i ona również, że im bardziej zbliżał się dzień ślubu, tembardziej zwiększał się jej niepokój o przyszłość córki, że udając szczęśliwą i zadowoloną, walczyła z najgorszemi przeczuciami, ile że obserwując Clesingera, wcale nie miała złudzeń co do jego natury i charakteru, a przytem znała swoją córkę, w której stałość nie wierzyła

ani na chwilę. Wszystko to smutną troską ciążyło na jej macierzyńskiem sercu, ale nie było innego wyjścia. Gdyby o tem mógł wiedzieć Chopin!

Tymczasem w Nohant czyniono przygotowania do ślubu. Dnia 18-go maja, w asystencyi barona Dudevant, który umyślnie w tym celu przyjechał z Guillery, spisano warunki intercyzy, przy której to sposobności Clesinger dowiedział się, że Solange dostaje w posagu Hôtel de Narbonne w Paryżu, przynoszący około 6000 fr. rocznego dochodu, a p. Sand musiała się pogodzić z faktem, że Clesinger miał długów 24.000 fr., co zresztą nie było prawdą, bo długi jego — co wkrótce wyszło na jaw — wynosiły znacznie większą sumę. Dnia 20 maja, stosownie do ułożonego planu, odbył się ślub, na który nawet nie zdołano rozesłać zaproszeń do najbliższych znajomych. Nazajutrz baron Dudevant pojechał z powrotem do Guillery, a młoda para udała się w podróż poślubną. Pani Sand, wyczerpana fizycznie i moralnie, odetchnęła w końcu; poprostu spadł jej kamień z serca [1]).

Można być pewnym, że p. Sand zaraz po skończonych zaślubinach nie omieszkała donieść o tym doniosłym fakcie Chopinowi [2]), przyczem zawiadomiła go — jak to już pisała w liście do Grzymały — że za kilka dni, w końcu maja, przyjedzie do Paryża, poczem razem z nim, tak, jak poprzednich lat, wróci do Nohant. Wszak taki był jej projekt. Chopin jednak, obrażony i rozżalony całą sprawą zamęścia Solange, pragnął uniknąć w tym czasie zobaczenia się z p. Sand, żeby więc i jej i sobie oszczędzić przykrych rozmów, a może i »scen«, właśnie wtedy, gdy ona zamierzała przyjechać do Paryża, wyjechał do Ville d'Avray do Albrechtów, u których miał zabawić kilka lub kilkanaście dni. Że o tem musiał uprzedzić p. Sand, tego pozwala się domyślać fakt, że autorka *Lukrecyi Floriani* zaniechała swego pierwotnego projektu przyjechania w końcu maja do Paryża i za-

[1]) W liście z 21 maja, a więc nazajutrz po ślubie Solange, pisała p. Sand do Poncy'ego i jego żony: »Mes enfants, ma fille Solange est mariée d'hier, bien mariée, avec un galant homme et un grand artiste, Jean-Baptiste Clésinger. Elle est heureuse. Nous sommes tous. Mais nous sammes sur les dents, car jamais mariage n'a été mené avec tant de volonté et de promptitude... M. Dudevant a passé trois jours chez moi, et le voilà reparti. Il nous fallait le saisir au vol dans un bon moment, et nous n'avons pas même eu le temps d'avertir nos amis à une lieue à la ronde. Nous avons fait venir le maire et le curé, au moment où ils y pensaient le moins, et nous avons marié comme par surprise. C'est dons fini, et nous respirons«.

[2]) Po ślubie, i p. Sand, i Solange napisały do Chopina. Na list pani Clesinger, przepojony uczuciem szczęścia, odpisał jej Chopin, jak następuje: »J'ai déjà prié l'autre jour Madame Votre mère de Vous transmettre mes souhaits les plus sincères pour Votre avenir, et cette fois-ci je ne puis m'empêcher de Vous dire tout le plaisir que m'a fait Votre charmante petite lettre dans laquelle Vous me paraissez si heureuse. Vous voilà au comble du honheur, c'est comme celà que je compte Vous savoir toujours. Je fais des voeux de toute mon âme pour votre inaltérable prospérité. A bientôt j'espère«...

brania z sobą Chopina — o ile by mógł jechać — do Nohant. Że Chopin był już zupełnie »transportable«, że już mógł puścić się w podróż, dowodziła zapiska Eugeniusza Delacroix, który dnia 26 maja 1847 r. zanotował w swym dzienniku: »Dzisiaj był u mnie Chopin; wraca w piątek do Ville d'Avray«. Do Nohant był zdecydowany pojechać, ale jeszcze nie teraz. Wolał przeczekać trochę, aż wszyscy ochłoną z wrażeń po ślubie Solange.

W tym samym czasie p. Sand, ledwo się uporała ze ślubem swej rodzonej córki, zaraz poczęła się krzątać około wydania za mąż Augustyny... Za Maurycego? Nie, za malarza Rousseau, znakomitego pejzażystę.

Właśnie z tego czasu pochodzi krótki liścik p. Sand do Ludwiki Jędrzejewiczowej, której w ten sposób odpisała na jej ostatni list:

»Nie mam ani papieru, ani pióra, ani czasu. Nie wiem już, gdzie głowę złożyć, tyle mam rzeczy do robienia, gdyż wydaję za mąż córkę przybraną w przyszłym tygodniu, a zaledwie wybrnęłam ze spraw i kłopotów ostatniego wesela. Ale kocham Cię i chcę Ci podziękować za wszystko, co mi dobrego, serdecznego i wyśmienitego piszesz. Droga moja, mam nadzieję, że wszystko będzie dobrze. Przyczyniam się do tego, ile mogę. Chopin ma się wcale dobrze. Dowiedział się on bolesnej nowiny o śmierci Witwickiego, którą ja już słyszałam. Żegnaj, ukochana Ludwiko moja. Serdeczności odemnie dla Twoich. Serce moje należy do Ciebie. Solange ściska Cię i kocha [1]).

Tymczasem Solange pojechała ze swym »rzeźbiarzem« do Besançon, ażeby się poznać z rodziną męża, poczem, po różnych objazdach i tarapatach, wynikających z zagmatwanej sytuacyi finansowej Clesingera, ściganego przez całą sforę wierzycieli, jeszcze przed końcem czerwca wrócono do Nohant. Tutaj stosunek p. Sand do córki i zięcia odrazu przybrał charakter ostry i zapalny. Widząc, że jej obawy co do osoby Clesingera (obawy, które miał Chopin, ale których ona, ratując honor córki, uznać nie mogła) nietylko ziszczają się, ale nawet przechodzą jej najśmielsze przewidywania; gdy się dowiedziała o długach swego zięcia, na których pokrycie zaledwie mogła wystarczyć suma, osiągnięta z ewentualnej sprzedaży Hotelu de Narbonne, czyli, że Solange odrazu mogła zostać bez grosza, zwłaszcza, wobec rozrzutności i lekkomyślności Clesingera, który wciąż nowe zaciągał długi; przekonawszy się nadto, że ten »galant homme«, o którym z takim przesadnym zachwytem pisała do różnych znajomych, jest ordynarnym gbu-

[1]) Oto francuski oryginał tego listu: Je n'ai ni papier, ni plume, ni temps. Je ne sais où donner de la tête, tant j'ai de choses à faire, car je marie une fille adoptive, la semaine prochaine, et suis à peine hors des affaires et des embarras du dernier mariage. Mais je Vous aime et je veux Vous remercier de tout ce que Vous me dites de bon, de tendre et d'excellent. Chère âme, j'espère que tout sera bien. J'y fais de mon mieux. Chopin va assez bien. Il a appris la douloureuse nouvelle que je savais déjà de la mort de Witwicki. Adieu, ma bien aimée Louise. Mes tendresses aux Vôtres. Mon coeur à Vous. Solange vous embrasse et Vous aime.

rem, bez wychowania, bez wykształcenia, a przytem letkiewiczem, któremu niesłychanie łatwo przychodziło trwonienie majątku żony [1]); p. Sand szybko zoryentowała się w sytuacyi, co oczywiście musiało wywołać szereg »najokropniejszych scen« pomiędzy teściową a zięciem, pomiędzy matką a córką. Ale trudno się dziwić matce, że się zatrwożyła o przyszłośc swej córki, gdy się przekonała aż nadto dowodnie, za jakiego-to ją człowieka wydała, gdy widziała, że Solange w miesiąc po ślubie jest na drodze do majątkowej ruiny, że, co gorsza, bardzo łatwo może się znaleźć na pochyłości, bo zanadto dobrze znała swą córkę, ażeby mogła liczyć na jej zasady moralne. Wiedziała, że cała płomienna miłość, jaką Solange na razie płonęła do Clesingera, była chwilowym kaprysem, że była to namiętność przemijająca, *amour de tête*, bardzo daleka od rzetelnego *attachement de coeur*. Rozumiała też, na czem się mogło skończyć takie małżeństwo, co groziło kobiecie z takiem usposobieniem nieokiełznanem, jak Solange. Nie dziw więc, że się zatrwożyła o dziecko, że nie chciała dopuścić do ostateczności.

Oczywiście, że wobec takich stosunków, zaogniających się z dniem każdym, nie wiele było potrzeba, ażeby przeciągnięta struna pękła za lada silniejszem targnięciem. Cóż dopiero, gdy nią zatargano w sposób brutalny. Przeciągnął strunę Clesinger, który niezależnie od przejść z p. Sand, jeszcze zadzierał z Augustyną i Rousseau'em. Choć kto wie, czy w tym razie nie oni zadzierali z nim raczej. Wiadomo, jaki był stosunek Augustyny do Solange. Nienawidziły się wzajemnie. Stąd poszło, że Rousseau, jako narzeczony Augustyny, solidaryzował się z nią, a tem samem był na wojennej stopie w stosunku do Solange i Clesingera. Doszło do tego, że przestali mówić do siebie, że sobie zaczęto robić impertynencye. Otóż któregoś dnia, gdy Clesinger z żoną schodzili ze schodów, spotkali się z Roussau'em, który, mijając się z niemi, nie uważał za stosowne, ażeby ukłonić się p. Solange. Widząc to Clesinger, zatrzymał Rousseau'a, mówiąc: »Proszę się ukłonić pani!« Ale Rousseau nie ukłonił się mimo to. Wtedy Clesinger wymierzył mu policzek. Trzeba wypadku, że stało się to w oczach p. Sand, która właśnie znalazła się na schodach. Widząc, co się stało, nie namyślając się wiele, spoliczkowała Clesingera. Te dwa policzki rozstrzygnęły o sytuacyi: tegoż samego dnia p. Sand wymówiła swój dom Clesingerom, w każdym razie Clesingerowi, a Solange oświadczyła matce, że noga jej więcej nie postanie w Nohant. Ale ponieważ była cierpiąca i brzemienna, więc zażądała powozu Chopina dla odbycia drogi do Paryża. Pani Sand jednak, nie chcąc się rozporządzać cudzą własnością, nie uwzględniła tego życzenia córki, odmówiła bezwarunkowo.

[1]) Samuel Rocheblave w ten sposób określa charakter Clesingera: Plus bouillant qu'inspiré, plus bruyant qu'énergique, tumultueux, désordonné, dépensier, débraillé peut être, d'ailleurs d'instruction nulle; et quant à l'éducation..

Te dwa policzki rozstrzygnęły i o losie Augustyny. Rousseau bowiem, przestraszony awanturami tego rodzaju, delikatnie wycofał się ze szranków, rezygnując, ku wielkiemu zmartwieniu p. Sand, z projektowanego mariażu [1]). Jakoż wypadało pomyśleć o nowym oblubieńcu dla »kuzynki«, tembardziej, że Maurycy, na którego »kalkulowała«, miał jej dosyć.

Tymczasem Solange wysłała z La Châtre następujący list do Chopina:

Drogi mój Chopinie!

Chora jestem; podróż dyliżansem z Blois zmęczyłaby mię bardzo. Czy zechcesz mi Pan pożyczyć powozu swego na powrót do Paryża? Odpowiedz mi Pan niezwłocznie, bądź tak dobry. Z wyjazdem czekam na odpowiedź Pańską w La Châtre, gdzie mi jest bardzo nieswojo. Opuściłam Nohant na zawsze po najokropniejszych scenach, które wyprawiała Matka moja. Doczekaj mnie Pan, proszę, zanim Paryż opuścisz [2]). Pragnę bardzo widzieć Pana zaraz.

Powozu Pańskiego odmówiono mi stanowczo. Jeżeli więc Pan chcesz, żebym go wzięła, to napisz mi słówko pozwolenia, a ja poślę je do Nohant, ażeby go zabrano.

Żegnam Pana; do prędkiego widzenia, mam nadzieję.

Niedziela wieczór. *Solange.*

Adresuj Pan: u Pani Simmonet, w La Châtre.

List ten, w danej chwili, był nadzwyczajnej doniosłości, o ile chodziło o stosunek Chopina do p. Sand, bo odpisując nań, musiał Chopin zdecydować się stanowczo, po której stronie stanąć w tym zatargu matki z córką: po stronie matki, a wtedy odmówić prośbie Solange, czy po stronie córki, a wtedy napisać do p. Sand, by zechciała wydać jego powóz. Sprawa była godna namysłu, albowiem, wobec i tak już naprężonej sytuacyi, oświadczenie się na korzyć córki, a zatem przeciw matce, mogło mieć nieobliczone następstwa, z pewnością niepożądane dla Chopina. Jakoż musiał wybierać pomiędzy miłością p. Sand, a przyjaźnią Solange.

Wybrał ostatnią: napisał list do p. Sand, prosząc, ażeby zechciała posłać do La Châtre jego powóz dla chorej Solange. Jednocześnie do pani Clesinger wysłał następujący liścik:

Bardzo jestem zmartwiony wiadomością, że Pani czujesz się cierpiąca. Pospieszam oddać Pani powóz mój do jej dyspozycyi. Napisałem w tej kwestyi do matki Pani. Miej Pani baczenie na siebie. Stary Pani przyjaciel *Ch.*

Środa.

[1]) Już w sierpniu pisała p. Sand do Poncy'ego o zerwanem małżeństwie Augustyny.

[2]) Chopin właśnie wybierał się w tych dniach do Nohant, o czem Solange musiała wiedzieć od p. Sand. Jeszcze w marcu t. r. pisał Chopin do swoich: »Pytacie mi się, co z sobą zrobię na lato? Nic innego, jak to, co zawsze: pojadę do Nohant, jak się ciepło zacznie, a tymczasem tu (w Paryżu) zostanę dawać dużo niemęczących lekcyj u siebie po staremu«. Co za szkoda, że swego zamiaru pojechania do Nohant, nie uskutecznił Chopin o kilka dni wcześniej, bo w takim razie nie przyszłoby między nim a Solange do tej wymiany listów w kwestyi powozu, czem się Chopin tak naraził p. Sand, że właściwie ten jego list o powóz dla Solange stał się początkiem końca ich stosunku i ośmioletniego z sobą pożycia.

Pani Sand natychmiast spełniła życzenie Chopina, ale się uczuła dotknięta tym jego listem. Nie przypuszczała, że zachowa się w ten sposób, że weźmie stronę Solange, że wystąpi przeciwko niej, że nie będzie się liczył z tem, co ona uznała za właściwe. Skoro ona odmówiła jego powozu, to on nie powinien czynić jej na przekór. Skoro ona mogła odmówić córce, to on mógł odmówić przyjaciółce. Ona, jeżeli odmówiła wydania powozu, to dlatego przedewszystkiem, że nie chciała, by nim jechał Clesinger, a zresztą, mniejsza o pobudki, któremi się powodowała w danym razie; dość, że odmówiła. Tymczasem on, niwecząc jej odmowę, tem samem osłabił jej powagę wobec córki, wobec zięcia. Skoro mu zależało na tem, by cierpiąca Solange nie odbywała podróży dyliżansem pocztowym, mógł jej przysłać do La Châtre pierwszy lepszy powóz z Paryża, czem-by jej wyświadczył przyjacielską usługę, ale tem samem nie obraziłby autorytetu matki. Był to conajmniej nietakt. Chopin, jej zdaniem, powinien wiedzieć, że skoro ona postąpiła tak, a nie inaczej, to z pewnością wiedziała dobrze, dlaczego postąpiła w ten sposób, a nie inny: skoro uznała, że Solange nie potrzebuje jego powozem jechać do Paryża i tem samem wzięła na siebie odpowiedzialność za jej zdrowie (bo przecież wiedziała o jej odmiennym stanie), to jego obowiązkiem było nie sprzeciwiać się jej, nie kasować jej stanowczego zakazu, ale liczyć się z nim, brać go w rachubę, a nie przechodzić nad nim do porządku. Równało się to zniewadze dla niej, bo było lekceważeniem jej i jej postanowień. Na to nie zasłużyła sobie, a przedewszystkiem nie życzyła sobie, by się z nią nie liczono dostatecznie. Tyle powagi chciała mieć dla swego... gościa, któremu w każdym razie nie było wolno uchybiać jej powadze, a zwłaszcza osłabiać jej powagę wobec dzieci, wobec niewdzięcznej córki. Tego jej było za wiele.

W tym duchu też napisała obszerny list do Chopina, a ponieważ wiedziała, że Clesingerowie, którym zabroniła przekraczać próg swego domu, jechali do Paryża, więc zażądała od Fryderyka, by i on tak samo zachował się wobec nich. W przeciwnym razie, jeśliby przyjął Clesingerów u siebie, jeśliby nie zastosował się do jej stanowczego życzenia, słowem, jeśliby trzymał nie z nią, ale z nimi, wówczas ona będzie zmuszoną wyciągnąć konsekwencye z takiego sposobu postępowania z jego strony. Pisząc zaś, jakie były powody zajść w Nohant, które wywołały cały zatarg, p. Sand nie omieszkała zaznaczyć, że najbardziej winna była we wszystkiem Solange, bo jakikolwiek był Clesinger, to jeszcze byłby »niezły«, gdyby go Solange nie buntowała. Gdyby nie Solange, która miała najgorszy wpływ na męża w stosunku do matki, z pewnością nie doszłoby do tego, do czego doszło niestety. Nie życzyła też sobie p. Sand, by Chopin, przyjechawszy do Nohant, gdzie go już oczekiwała na całe lato, starał się wstawiać u niej za Solange, by stał się jej orędownikiem wobec matki, i dlatego postawiła mu z góry za warunek, że jeśli przyjedzie do

Nohant, to mowy nie będzie między nimi o Solange. To »milczenie o córce« było »kondycyą« zasadniczą, na którą p. Sand położyła największy nacisk.

List ten otrzymał Chopin w końcu czerwca, w czasie wizyty u niego Franchomme'a. Jakoż przeczytawszy go, opowiedział Franchommowi, jaka była treść tego »sławnego listu«, poczem rzekł:

— Mają mnie tylko jednego i ja miałbym drzwi moje zamykać przed nimi? Nie, tego nie uczynię!

W tym duchu odpisał też p. Sand, tłumacząc, że nie należało dopuszczać do tego małżeństwa, od którego przecież on »bronił jak mógł«, ale skoro już Solange wyszła za Clesingera, a sama p. Sand przyznaje, »że zięć nie zły, tylko córka go takim robi«, to zamiast ich wypędzać z domu, raczej należy zająć się nimi, uregulować ich finanse, a więc zaspokoić wierzycieli Clesingera, a wtedy rzeczy ułożą się jakoś. Takie było jego zdanie, jego, który nie lubił Clesingera od początku, uważał jednak, że skoro mu się dało córkę, skoro się go przyjęło do rodziny, to teraz należy mu ułatwić wybrnięcie z ciężkiej i kłopotliwej sytuacyi, jeżeli nie ze względu na niego, to ze względu na córkę. W takiej chwili opuszczać go, zdawać na łaskę i niełaskę losu, nie pomódz mu, nie było wcale, zdaniem Chopina, właściwem i niewątpliwie miał słuszność pod tym względem.

Niestety, list jego, w ten sposób stawiający kwestyę, zrobił najgorsze wrażenie na p. Sand: uważała, że Chopin »wziął stronę zięcia«, że zamiast solidaryzować się z nią, sprzyjał Clesingerom, sprzymierzał się i sympatyzował z nimi. A ponieważ wcale nie jest wykluczone, że w swym liście wcale nie obiecywał zastosować się do kategorycznego żądania p. Sand, by w Paryżu nie przyjął Clesingerów, ani obiecywał zastosować się do jej życzenia, by w Nohant zachować »milczenie o córce«, więc p. Sand nic mu nie odpisała na ten list. A że i on nie pisał również, więc w ten sposób skończyła się korespondencya [1]).

Naturalnie, że nie otrzymawszy żadnego listu od p. Sand, by pomimo wszystkiego przyjeżdżał do Nohant, zdecydował się spędzić lato w Paryżu. Równało się to wielkiemu poświęceniu z jego strony, poświęceniu, które musiał opłacić kosztem zdrowia. Pod tym względem za mało okazał się egoistą. W jego obecnem położeniu, po ostatniej chorobie, która go strasznie wyczerpała fizycznie, lato spędzone na wsi, na świeżem powietrzu, w ciszy i spokoju, znów by go postawiło na nogi, wzmocniło jego zwątlone siły, a przy tem nie byłby narażony na tę wyczerpującą walkę wewnętrzną, na którą się wystawił od chwili, gdy poróżnił się z p. Sand. Będąc z nią razem, przy jej boku, miałby możność załagodzenia wszystkiego, czem-by może wyświadczył dobrodziejstwo nietylko sobie, ale i Clesingerom. Odro-

[1]) W liście z 10 lutego 1848 r. pisze Chopin o p. Sand: »Do mnie więcej ani słowa nie pisała, ani ja także«.

bina oportunizmu, jak w danym wypadku, byłaby zbawienną dla obu stron, a przedewszystkiem dla niego. Wiedział wprawdzie, że dzięki Maurycemu i Augustynie on nie był »elementem spokoju«, ale to było zło konieczne, które z pewnością nie uprzyjemniało pobytu w Nohant, lecz było mniej szkodliwe dla zdrowia, niż lato spędzone wśród rozpalonych murów Paryża. Nie da się zaprzeczyć, że te letnie miesiące 1847 r., spędzone w Paryżu, a więc w najgorszych warunkach zdrowotnych, musiały przyspieszyć rozwój choroby Chopina, którą nosił w sobie, która go trawiła od lat, a której rozwój powstrzymywały kilkomiesięczne pobyty w Nohant, w doskonałych warunkach klimatycznych. Chopin jednak, który w tym razie, pod wpływem chwilowego uniesienia, całą sprawę postawił na ostrzu noża, wolał nie pojechać do Nohant, niż zająć stanowisko odmienne od tego, jakie zajął. Powtóre wyobrażał sobie, że p. Sand dlatego sprawę pokierowała w ten sposób, albowiem ze względu na nowy projektowany maryaż Augustyny z niejakim Bertholdim z Limousin, wobec której i ona i jej syn niezupełnie byli w porządku, chciała na ten czas »pozbyć się« Chopina i Solange, którzy dlatego, że za wiele wiedzieli o wszystkiem, byli »niewygodni« aż do chwili, póki Augustyna nie zostanie panią Bertholdi. Czy tak rzecz miała się istotnie, trudno przesądzać, ale że Chopin o to podejrzywał p. Sand, to pozostanie faktem.

Tymczasem Clesingerowie przyjechali do Paryża, a Chopin przyjął ich najserdeczniej, stawszy się ich głównem oparciem, nietylko moralnie, ale i materyalnie. Bo gdy przyszła taka chwila, że mieli wyjechać z Paryża a nie było za co wyjechać, Chopin im pożyczył tyle, ile potrzebowali. Jednocześnie zmienił się stosunek Chopina do Clesingera; o ile dawniej nie lubili się wzajemnie, o tyle teraz obaj przekonali się do siebie, obopólna niechęć przerodziła się w niekłamaną sympatyę, w czem z pewnością nie mało było zasługi Solange [1]). W takich warunkach rozjechano się na czas dłuższy; Chopin został w Paryżu, skąd raz po raz robił wycieczki w okolice, odwiedzając różnych znajomych na wsi, (między innemi bawił czas jakiś w Ferrière u Rotschildów), a Clesingerowie pojechali na prowincyę: najprzód do Besançon, do rodziców Clesingera, a potem do Guillery, do ojca Solange [2]).

---

[1]) Biograf Solange, Samuel Rocheblave, temi słowy maluje daną sytuacyę: »Jeune mariée, et malheureuse, Solange vint se blottir dans l'amitié de Chopin, comme dans le seul refuge qui lui fut toujours ouvert. Et Clesinger qui avait d'abord inspiré de l'aversion à Chopin (si jamais deux êtres se ressemblèrent peu, ce furent ceux-la) lui devint bientôt sympathique, grâce à l'admiration que Solange inspira au sculpteur pour le musicien. Et puis, n'étaient ils pas tous les trois exilés du Paradis?«

[2]) W kilka dni po wyjeździe Clesingerów z Paryża, otrzymawszy miły list z Besançon od Solange, Chopin tak jej dnia 17 września 1847 r. odpisał: Je Vous remercie sincèrement de Vos bonnes nouvelles. Le Sachet est déjà chez moi et j'ai annoncé à M-lle de R(ozières) que Vous lui écrivez. J'entrais l'autre jour dans la cour Lafitte et Comp. par une porte quand Vous partiez par l'autre; c'était tout simple, j'avais un 7 à ma voiture. Aussi je ne Vous ai pas repondu de suite hier, le 17 pour que ma lettre Vous trouve encore à Besançon. Vous allez donc courir la belle Franche-Comté et je Vous prie ne m'oubliez pas dans Vos voyages afin que je sache où Vous écrire. Mon Suedois m'a abandonné et il m'est impossible de le suivre à Stockholm. Toujours pas de nouvelles [de Nohant]. Et Vous, continuez à Vous bien porter. Permettez moi de Vous donner une bonne poignée de main accompagnée de tous mes voeux pour Votre bonheur, ainsi qu'à Votre mari«. Charakterystyczną jest ta wzmianka o braku wiadomości z Nohant. Widocznie, że pomimo wszystkiego, co zaszło, Chopin wciąż jeszcze liczył na to, że otrzyma list od p. Sand. Otrzymał-by go z pewnością, ale na to musiałby napisać sam, a tego pierwszego kroku nie chciał uczynić.

Jeżeli Chopinowi zdawało się chwilami, że p. Sand dla różnych względów chciała go się »pozbyć« poprostu, że go teraz »znać« nie chce, to był w błędzie. Posądzenie to, poczerpnięte z goryczy serca, było wielce krzywdzące dla p. Sand, ta bowiem, choć zaprzestała pisywać do Chopina, niezmiernie bolała nad wszystkiem co zaszło; poprostu była pogrążona w rozpaczy. Było to — w jej życiu dotychczasowem — najboleśniejsze rozdarcie, jakiego zaznała kiedykolwiek. Szkoda, że tego nie przeczuwał Chopin, bo gdyby przypuszczał, że p. Sand cierpi z jego przyczyny, tak samo, jak on cierpiał z jej powodu, możeby postarał się o jakieś nawiązanie zerwanych stosunków, możeby napisał do Nohant, na co z pewnością otrzymałby pożądaną odpowiedź. Bo p. Sand nie mogła pogodzić się z myślą, że wszystko już miało być skończone pomiędzy nią a Chopinem, że się skończyła ich przyjaźń, ich pożycie wspólne, że ten, którego jednak kochała jeszcze, widocznie już nie kochał jej wcale. To ją bolało, to jej odejmowało spokój, to ją wytrącało z równowagi. Zbyt wiele ciosów odrazu uderzyło w jej stroskane serce; po przejściach z Solange, obok zmartwień z powodu niedoszłego małżeństwa Augustyny z Rousseau, jeszcze to zerwanie z Chopinem. Stanowczo było tego za wiele, jak na jedną samotną duszę kobiecą, zranioną w swych najdroższych, najserdeczniejszych uczuciach. Że tak było istotnie, dowodem dwa listy p. Sand, pisane w tych czasach, w drugiej połowie 1847 r., do Karola Poncy'ego, tudzież jej list do słynnego rewolucyonisty, Józefa Mazziniego.

W liście tym, datowanym 28 lipca z Nohant, pisała p. Sand: »Ten rok 1847, najbardziej obfitujący we wzruszenia i może najboleśniejszy pod wieloma względami w mojem życiu, przyniesie mi przynajmniej to pocieszenie, abym pana mogła zobaczyć i poznać. Nie śmiem temu wierzyć, tak mię nieszczęście prześladowało nieustannie«. Ale najsilniejszy wyraz temu »nieszczęściu«, które ją tak »prześladowało« w ciągu tego fatalnego dla niej »roku 1847«, »może najboleśniejszemu w jej życiu«, dała pani Sand

w poufnym liście z dnia 9 sierpnia do swego serdecznego przyjaciela, Poncy'ego, któremu tak się skarżyła na swój los [1]):

Nie byłam zabobonna, a jeśli stałam się nią w tych czasach, to dzięki nieszczęściom, które mię od dwu lat prześladują. Wszelkie możliwe zgryzoty spadły na mnie w jakimś fatalnym szeregu; moje najczystsze intencye okazały się zgubne w skutkach, zarówno dla mnie, jak dla tych, których kocham, moje najlepsze czynności zostały potępione przez ludzi, a ukarane przez niebo, niczem zbrodnie. A czy myślisz, żem już dobiegła kresu? Bynajmniej. Wszystko, com ci opowiedziała dotychczas, jest niczem, i od czasu mego ostatniego listu wyczerpałam aż do dna wszystko, co w kielichu życia jest rozpaczliwego. A wszystko to tak jest gorzkie i niesłychane, że poprostu mówić o tem nie mogę, a przynajmniej nie mogę o tem pisać, bo już to samo zbyt wielką sprawiałoby mi przykrość. Powiem ci o tem w kilku słowach, gdy się zobaczymy. Ale, jeśli do tego czasu odzyskam nawet zdrowie i odwagę, to i tak wydam Ci się chora, postarzała, smutna i jakby pomieszana. To jest także powodem, że nie śmiem tak gorąco zapraszać twojej żony, jakbym to z pewnością czyniła, zanim na mnie spadły te wszystkie moje zmartwienia. Lękam się poprostu, by ta kochana istota nie znalazła mnie inną całkiem, aniżeli pojęcie, jakieś jej wyrobił o mnie, i żeby widok mojego przygnębienia nie zmroził jej i nie zraził. Kiedyś mię widział po raz ostatni, byłam w nastroju wesołości i pogody i to po wielkich znużeniach. Spodziewałam się przynajmniej, u wrót starości, w które wstępowałam, nagrody za wielkie poświęcenia, za wiele pracy, za wiele znużeń, za całe życie oddania się i wyrzeczenia. Niczego nie pragnęłam nigdy, tylko szczęścia tych, którzy się stali przedmiotem mego przywiązania. Otóż, odpłacono mi się niewdzięcznością, a nieszczęście zakorzeniło ją w duszy właśnie, z której pragnęłam uczynić ognisko i świątynię piękna i dobra. Teraz muszę walczyć sama przeciwko sobie, żeby nie umrzeć z tego. Chcę spełnić zadanie moje do końca! Niech mnie Bóg nie opuszcza! wierzę w Niego i mam nadzieję!

Mamy tu obrzydliwą pogodę, deszcz z grzmotami, niebo pochmurne i zimno od tygodnia. Nie można dokończyć żniw. Potęguje to jeszcze mój smutek. Augustyna cierpiała dotkliwie, ale zdobyła się na wielką odwagę; ma prawdziwe poczucie swej godności; to też nie odbiło się to, Bogu dzięki, na jej zdrowiu. Mój poczciwy Maurycy zawsze jest spokojny, zajęty, wesoły. On podtrzymuje mnie i pociesza. Solange przebywa z mężem

---

[1]) We francuskim oryginale brzmi ustęp ten, jak następuje: »Cette année 1847, la plus agitée et la plus douloureuse peut-être de ma vie sous bien des rapports, m'apportera-t-elle au moins la consolation de vous voir et de vous connaitre? Je n'ose y croire, tant le guignon m'a poursuivie«.

W swem studyum o George Sand (Lettres à Poncy), drukowanem świeżo w *Revue des deux Mondes* (1 i 15 sierpnia 1909), Samuel Rocheblave tak opisuje ten bolesny moment w życiu autorki *Lukrecyi Floriani:* »Ce qui ne disparaissait pas, c'était le chagrin. Il avait fallu rompre avec Chopin, devenu désormais un obstacle à la paix domestique. Et un second mariage, dans l'entourage immédiat de George Sand, avait été brusquement et cruellement rompu. La filleule de George Sand, Augustine Brault, qui avait dû épouser le grand artiste Théodore Rousseau, s'en vit subitement abandonnée. L'émotion fut profonde à Nohant, et le contre-coup en atteignit Maurice lui-même. Peu après, heureusement, Augustine fut fiancée à M. de Bertholdi; George Sand la dota. Le mariage de Solange avait fortement entamé ses finances, celui d'Augustine les épuisa«.

w Paryżu; wybierają się w podróż. Chopin także jest w Paryżu; zdrowie jego nie pozwoliło mu jeszcze puścić się w drogę: ale ma się lepiej [1]).

Ostatnia wzmianka o Chopinie, że ma się lepiej, ale jeszcze nie czuje się dość silnym, by módz przyjechać do Nohant, dowodziła, że p. Sand, albo jeszcze nie wierzyła, by wszystko już było zerwane między nią a Chopinem, albo, jeśli sobie z tego zdawała sprawę, to pragnęła to zachować w tajemnicy nawet przed tak blizkimi przyjaciółmi, jak Poncy. Bądź co bądź było to wielce charakterystyczne dla jej psychologii w danej chwili.

Że ten stan przygnębienia i złamania, który się stał udziałem p. Sand, nie był chwilową fazą, ale trwał długi szereg miesięcy, dowodził jej drugi list do Poncy'ego i jego żony, pisany z Nohant d. 14 grudnia, w którym to liście stwierdzała dobitnie, że jeszcze bynajmniej nie ochłonęła po bolesnych przejściach tego lata. Oto odnośny ustęp tego listu:

Zrozumieliście, wy wszyscy, których dusza jest delikatna, to jest namiętna, że przeszłam przez najcięższą i najboleśniejszą fazę mojego życia. Nie brakło wiele, a byłabym się dała złamać tym przejściom, pomimo, żem je przewidziała na długo przedtem. Ale

---

[1]) Oto, jak rzeczony ustęp brzmi w oryginale: ...Je n'étais pas superstitieuse pourtant, et je le suis devenue à force de malheur depuis deux ans. Tous les chagrins m'ont accablée par un enchâinement fatal; mes plus pures intentions ont eu des résultats funestes pour moi et pour ceux que j'aime; mes meilleurs actions ont été blamées par les hommes et châtiées par le ciel comme des crimes. Et croyez-vous que je sois au bout? Non! tout ce que je vous ai raconté jusqu'ici n'est rien, et depuis ma dernière lettre, j'ai épuisé tout ce que le calice de la vie a de désespérant. C'est même si amer est si inouï, que je ne puis en parler, du moins je ne puis l'écrire. Cela même me ferait trop de mal. Je vous en dirais quelques mots quand je vous verrai. Mais si je ne reprends courage et santé jusque-là vous me trouverez bien vieillie, malade, triste et comme abrutie. Voilà aussi, mon enfant, pourquoi je n'ose pas appeler Désirée avec l'ardeur que j'y aurais mise avant tous mes chagrins. Je crains que cette chère enfant ne me trouve toute différente de ce que vous lui avez dit de moi, et que le spectacle de mon abattement ne la froisse et ne la consterne. J'étais, quand vous m'avez vue, dans un état de sérénité, à la suite de grandes lassitudes. J'espérai du moins, pour la vieillesse où j'entrais, la récompense de grands sacrifices, de beaucoup de travaux, de fatigue et d'une vie entière de dévouement et d'abnégation. Je ne demandais qu'à rendre heureux les objets de mon affection. Eh bien! j'ai été payée d'ingratitude, et le mal l'a emporté dans une âme dont j'aurai voulu faire le sanctuaire et le toyer du beau et du bien. A présent, je lutte contre moi-même pour ne pas me laisser mourir. Je veux accomplir ma tâche jusqu'au bout. Que Dieu m'assiste! Je crois en lui et j'espère!

Nous avons ici un temps affreux, de la pluie par torrents, un ciel sombre et froid depuis huit jours. On ne peut finir les moissons. Cela ne contribue pas peu à me rendre triste. Augustine a beaucoup souffert, mais elle a eu un grand courage, un vrai sentiment de sa dignité; et sa santé, Dieu merci, n'a pas été atteinte. Mon bon Maurice est toujours calme, occupé, enjoué. Il me soutient et me console. Solange est à Paris avec son mari; ils vont voyager. Chopin est à Paris aussi; sa santé ne lui a pas encore permis de faire le voyage; mais il va mieux.

wy wiecie o tem, że człowiek nie zawsze ulega ponurym przeczuciom, jakkolwiek byłyby oczywistemi. Zdarzają się dni, tygodnie, nawet miesiące całe, gdzie się żyje złudzeniami, gdzie się pochlebia sobie, że się odwróciło cios, który nam zagraża. Aż w końcu nieszczęście, najbardziej prawdopodobne, spada na nas, na bezbronnych i nieprzygotowanych. Do tego pęknięcia nieszczęśliwego nasienia, które kiełkowało niepostrzeżenie, przyłączyły się najrozmaitsze okoliczności dodatkowe, pełne goryczy, a całkiem nieoczekiwane. A wszystko zeszło się naraz, tak, że i duszę i ciało miałam stargane zgryzotą. Mam wrażenie, że jest to zgryzota nieuleczalna; albowiem, im bardziej udaje mi się rozerwać w pewnych godzinach, z tem większą siłą powraca w godzinach następnych, ponura i przejmująca. Mimo to zwalczam ją nieustannie, a jeśli nie spodziewam się zwycięstwa, któreby się zasadzało na całkowitem znieczuleniu, to przynajmniej osiągnę tyle, że życie stanie mi się znośne, że prawie nie będę chora, że mi wróci ochota do pracy, że nie będę się wydawała wzburzoną. Odzyskałam już spokój i wesołość zewnętrzną, tak potrzebne dla otoczenia, i wszystko zdaje się iść normalnym trybem [1]).

Że to zerwanie z Chopinem, zerwanie, którego ona sobie nie życzyła bynajmniej, a które, choć nie ujawniło się żadną dramatyczną sceną końcową, jednak już w lipcu 1847 roku było faktem dokonanym, istotnie było najboleśniejszem przejściem, jakiego p. Sand doświadczyła w swem dotychczasowem życiu, boleśniejszem znacznie, aniżeli zerwanie z Mussetem, jak tego dowodzi jeden z końcowych ustępów jej *Histoire de ma vie,* skreślony 14 czerwca 1855 r., w którym znakomita autorka tak pisze o sobie: »Życie moje, dwa razy wstrząśnięte do głębi, w r. 1847 i w 1855, mimo to broniło się powabowi śmierci; a serce moje, dwukrotnie złamane, sto razy dotknięte, broniło się przed okropnościami zwątpienia. Mamże te zwycięstwa wiary przypisać własnemu rozumowi, własnej sile woli? Nie. Nie ma we mnie nic silnego, oprócz potrzeby kochania. Ale otrzymywałam pomoc i nie zapoznawałam jej, anim jej odpychała od siebie...« [2]).

---

[1]) Vous avez compris, Desirée et vous, vous autres dont l'âme est délicate, parce qu'elle est ardente, que je traversais la plus grave et la plus douloureuse phase de ma vie. J'ai bien manqué y succomber, quoique je l'eusse prévue longtemps d'avance. Mais vous savez qu'on n'est pas toujours sous le coup d'une prévision sinistre, quelque évidente qu'elle soit. Il y a des jours, des semaines, des mois entiers même, où l'on vit d'illusions et où l'on se flatte de détourner le coup qui vous menace. Enfin, le malheur le plus probable nous surprend toujours désarmés et imprévoyants. A cette éclosion du malheureux germe qui couvait, sont venues se joindre diverses circonstances accessoires fort amères et tout à fait inattendues. Si bien que j'ai eu l'âme et le corps brisés par le chagrin. Je crois ce chagrin incurable; car, plus je réussis à m'en distraire pendant certaines heures, plus il rentre en moi sombre et poignant aux heures suivantes. Pourtant je le combats sans relâche, et, si je n'espère pas une victoire qui consisterait à ne le plus sentir, du moins j'arrive à celle qui consiste à supporter la vie, à n'être presque plus malade, à reprendre le gôut du travail et à ne point paraitre troublée. J'ai retrouvé le calme et la gaieté extérieures, si nécessaires pour les autres, et tout parait bien marcher dans ma vie«.

[2]) »Ma vie, deux fois ébranlée profondement, en 1847 et en 1855, s'est pourtant défendue de l'attrait de la tombe; et mon coeur, deux fois brisé, cent fois navré, s'est defendu de l'horreur du doute. Attribuerai-je ces victoires de la foi à ma propre raison, à ma propre volonté? Non. Il n'y a en moi rien de fort que le besoin d'aimer. Mais j'ai reçu du secours, et je ne l'ai méconnu, je ne l'ai pas repoussé«.

W tejże *Histoire de ma vie,* w rozdziale poświęconym ośmioletniemu pożyciu z Chopinem, mówiąc o ich rozejściu się, bo właściwie nie było żadnego stanowczego zerwania, p. Sand tak pisze między innemi: »Złe serca nas przegrodziły. Wprawdzie nie brakło i dobrych, ale do dzieła brały się niezręcznie, a płoche wolały nie mięszać się w sprawę drażliwą. Gutmanna nie było w Paryżu«. Przez te dobre serca należy rozumieć przedewszystkiem panią Marliani, pannę de Rozières, Eugeniusza Delacroix, Stefana Arago, Alkana, którzy, jeśli się wyrazić można w ten sposób, stanowili koteryę p. Sand; przez złe serca zaś, które Chopina starały się odwieść od niej, a które mu nie mogły darować tego stosunku ze słynną powieściopisarką, z powodu jej demokratyczno-republikańskich przekonań, rozumiała p. Sand tych z polskich przyjaciół i przyjaciółek Chopina, którzy najbliżej stali domu i partyi Czartoryskich, a których monarchistyczno-klerykalne przekonania były biegunowo przeciwne głoszonym przez nią.

Ta różnica przekonań politycznych, społecznych i religijnych, choć to może zakrawać na paradoks, wywarła w chwili przełomowej, mianowicie w przeciągu czasu od lipca 1847 do marca 1848 r., wpływ decydujący, wpływ, który udaremnił i sparaliżował wszelkie usiłowania ze strony pani Sand i jej oddanych »dobrych serc«, ażeby chwilowo przerwany — nie zerwany — stosunek z Chopinem nawiązać. O tem zaś, co ci przyjaciele Chopina, których p. Sand zbyt surowo posądza o »złe serca«, myśleli o jego związku z autorką *Lukrecyi Floriani,* świadczy n. p. artykuł Stanisława Koźmiana, który w tej kwestyi pisał w taki sposób: »Związek jego z panią George Sand był aż nadto głośnym, zbyt wiele boleści sprawiał jego najszczerszym przyjaciołom, byśmy mogli bez wzmianki go pominąć. Ani uwielbienie dla geniuszu, ani cześć pamięci szlachetnego człowieka, nie powinny zaślepiać aż do pobłażania i zamilczania zboczeń, które w pospolitych ludziach tak surowo się potępia. Głęboko przytem żałować wypada, że tak piękny żywot bez tej skazy nie pozostał. Ale z drugiej strony wiedzą bliżsi przyjaciele, że nie tyle było w tem płochości, co słabości i potulności, która potrzebowała opieki i każdą oznaką przyjaźni, każdym urokiem talentu, pociągać się dawała. Błąd swój sam później boleśnie uczuł i odpokutował, gdy związek ten w najtrudniejszej życia chwili został nagle zerwanym z dziwnie łatwem wyrzeczeniem się wszelkich względów dla niego i krom gorzkich wspomnień nic mu nie zostawił« [1]). Do takich przy-

---

[1]) Zbliżony do Stan. Koźmiana M. A. Szulc tak pisze o Chopinie i p. Sand, których »zlanie« dla obu stron nie dawało rękojmi trwałego szczęścia. »Tego pragnęli najgorliwsi wielbiciele artysty, nawet ci, co z boleścią i smutkiem patrzali na związek,

jaciół Chopina, którzy jego pożycie z p. Sand uważali za karygodne »zboczenie«, którzy je uważali za wielką »skazę« na jego życiu bez skazy, należał i Albert Grzymała, który przy pierwszej nadarzonej sposobności — choć taką sympatyą cieszył się u p. Sand — wyraził się o Chopinie, że »gdyby nie był miał nieszczęścia poznania George Sand, która zatruła całe jego istnienie, byłby dożył najpóźniejszego wieku«. Można być pewnym, że podobnie na ten »romans« zapatrywała się księżna Marcelina Czartoryska i inne uczenice i przyjaciółki Chopina, nie mówiąc o tych jego przyjaciółkach, które, same pozostając pod urokiem osoby artysty, zazdrośnie się odnosiły do jego miłości dla p. Sand [1]). Że tak było istotnie, dowodzi relacya Adama Rzązewskiego, spisana na podstawie opowiadania dobrze poinformowanego Teofila Kwiatkowskiego, relacya, brzmiąca, jak następuje: »Artysta nie mógł się pozbyć swoich gustów, które mu już w naturę przeszły, nie mógł zaprzestać obcowania z ludźmi najwyższego świata i najwyższej arystokracyi. Jeżeliby zaś dla ukochanej swojej uczynił ofiarę z tych nawyknień, nie dozwalały tego wprost stosunki życiowe, lekcye, miłość, jaką go otaczali ziomkowie i liczne jego głównie w sferach arystokratycznych rekrutujące się wielbicielki, które do mistrza jak do cudownego cisnęły się obrazu. Jeżeli pominiemy już Francuski, to było także i wiele Polek, które go wyłącznie dla siebie zasekwestrować chciały. Dom ks. Adamostwa Czartoryskich, ks. Marcelina Czartoryska, hr. Delfina Potocka, siostra jej, ks. Beauvau (z domu hr. Komar), Platerowie i t. d., nietylko ciągnęli do siebie Chopina, ale pomnąc urocze u niego wyprawiane wieczorki, pragnęli obyczaj ich odnowić. Artysta odmawiać nie był w stanie, bo nie dozwalała najprzód wrodzona mu grzeczność, a powtóre i sam

który nieuprawniony sankcyą kościoła nie miał przed sobą przyszłości i rzuca lekką skazę na ten żywot skądinąd tak czysty, promienny i nieskalany. Jakkolwiekbądź, jeśli na kim cięży wina płochości, to pewno nie na Chopinie«.

[1]) Że tak było istotnie, że do zupełnego zerwania Chopina z p. Sand doprowadziły intrygi jego legitymistycznie usposobionych przyjaciół i przyjaciółek, o tem zachowała się nawet tradycya. Między innemi zapisał ją Władysław Wszelaczyński w swej książeczce *O życiu i utworach Chopina,* gdzie na str. 85 czytamy co następuje: »Z tu i ówdzie słyszanych wersyi powziąć mogę przekonanie, że istotnym powodem zerwania było chwilowe nieporozumienie, powstałe wskutek niekoniecznie haniebnego postąpienia, ale bądź co bądź bardzo drażliwego, z trzecią osobą, córką pani George Sand, Solange. **Z tej sposobności skorzystać miało pewne stronnictwo, nieprzyjazne autorce Lukrecyi i wszelkimi sposobami, namową i intrygą do zerwania nienawistnego stosunku przywiodło**«. Które to było owo »pewne stronnictwo«, które do stosunku Chopina z p. Sand odnosiło się »nienawistnie«, domyśleć się łatwo... Okazuje się, że polityka potrafi mięszać się także i w sprawy sercowe, a stronnicza zaciekłość potrafi burzyć nawet takie związki, które, zawiązując się, zawiązywały sïę nie na podstawie przekonań politycznych, których nie brały w rachubę, ale na podstawie praw serca. A jednak, co związała miłość, to polityka potrafiła rozerwać, a rozerwała nawet nie przebierając w środkach, skoro do tego dążyła »wszelkimi sposobami, namową i intrygą«.

on w tem towarzystwie czuł się szczęśliwym i żył życiem, które najwyborniej przypadało do jego usposobień. Na zebrania takie nierzadko zjawiała się współlokatorka, a każde ukazanie się jej chłód jakiś na całe towarzystwo rzucało. Kobiety wielkiego świata nie cierpiały tej, do której wysokości wznieść się nie umiejąc, nie znajdowały dla niej innego nazwiska, jak: emancypantka, bas-bleu, że pominiemy nazwy daleko bardziej krzywdzące, a odnoszące się do sposobu jej życia [1]). Męskie zawiści nigdy kobiecym nie wyrównają, to też i George Sand odpłacała swym rywalkom równą miarką, a lubo z natury i wychowania grzeczną być umiała, jednak wchodząc nieraz do salonu, a widząc Chopina otoczonego wieńcami tych kwiatów żywych, wpadała w gniew jakiś niepohamowany i na prawo i lewo rozrzucała złośliwe i jadowite pociski. Naturalnie w wypadkach takich zaraz cała swoboda towarzyska znikała, na miejsce jej zapanowywał przymus, a Chopin, który z mlekiem wyssał instynkta polskiej gościnności, drżał cały z uniesienia i gniewu. Czy ze strony Aurory Dudevant była to zazdrość? Trudno przypuszczać. Ale po każdem takiem przejściu następowały wymówki, gniewy, żale i łzy, i wszystko znowu, jak dawniej, na zgodzie się kończyło, na to tylko, aby przy zdarzonej sposobności recydywa była tem gwałtowniejszą. W Paryżu także działały destruktywne wpływy, na jakie w Nohant kochankowie nie byli narażeni, a jakie tu głównie ujawniały się ze strony zamieszkujących w Paryżu Polaków. Żałowali oni, że Chopin tak wyłącznie dawniej im oddany, teraz inne oprócz koleżeństwa i kamaraderyi na ołtarzu swem postawił bóstwo i za straconego prawie dla nich uważany być może. Silniejszymi zaś niezawodnie nad ten wzgląd były wyniesione z Polski, a stanowiące zapatrywanie się na życie familijne tradycye. Stosunek Chopina z Aurorą Dudevant, jako nieuświęcony ani przez kościół, ani przez prawo, wydawał się im zupełnie nie regularnym i boleli nad tem, że największy z polskich muzyków w takie fałszywe popadł położenie. Chopin nie mógł nie przyznawać im racyi, bo i on takież same przekonania w sumieniu swem nosił, tak jednak umiejętnie unikał wszelkich w tym względzie eksplikacyi, że wielu było bardzo serdecznych jego przyjaciół, w rozmowie z którymi ani razu w życiu całem nazwisko pani Dudevant na ustach mu się nie pojawiło. Jeżeli owo tolerowanie ze strony prawdziwie życzliwych mogło uchodzić za pewien rodzaj słabości, to była to jednak słabość, którą trudno ganić, bo znano drażliwy charakter artysty i nie chciano mu przykrości wyrządzać. Gniewy jednak na

[1]) W każdym razie, jeżeli kto, to przynajmniej niektóre z tych pań, żeby tylko wymienić Delfinę Potocką, nie miały prawa robić p. Sand wyrzutów z powodu życia, jakie prowadziła, życie bowiem, jakie prowadziły one, choć pokryte wielkoświatową obłudą, wcale nie było tego rodzaju, żeby je autorce *Lelii* stawiać za przykład.

Sand rosły, a ona zbyt była bystra, żeby tego dojrzeć nie miała i do kwasów wewnętrznych między nimi przybywała jeszcze pewna nieprzyjaźń z zewnątrz«.

Rzecz charakterystyczna, że najbliższa rodzina Chopina, matka, siostry i szwagrowie, całkiem inaczej zapatrywali się na rolę, jaką p. Sand grała w życiu Chopina: dla nich była ona jego »aniołem stróżem«, którego oni »uwielbiali«, a za »czułą i macierzyńską opiekę, jaką nad nim rozciągała, byli gotowi paść jej do nóg i oblać je łzami wdzięczności«. Pani Obresków znów mówiła matce Chopina o p. Sand »wiele dobrego, że ma wielkie staranie o jego zdrowie«. Tymczasem »najszczerszym przyjaciołom« Chopina związek jego z p. Sand, jako »nieuświęcony przez Kościół«, »zbyt wiele sprawiał boleści«, uważali go za »skazę« na jego życiu.

Te wpływy, pełne uprzedzenia i niechęci do p. Sand, z kolei rozpoczęły swoje działanie na Chopina, a Chopin, przygnębiony moralnie, okazał się niezmiernie podatnym materyałem dla nich. Jakoż zaczęto wmawiać w niego, że p. Sand była jego wampirem, jego złym geniuszem, że znudzona jego chorobą, dość miała uciążliwej roli garde malade'y, jaką już od lat grała przy nim, że go za wszelką cenę chciała się pozbyć, a gdy zawiodły różne sposoby, do których się uciekała w tym celu, napisała *Lukrecyę Floriani*, w której postać księcia Karola, to jego portret, skarykaturowany złośliwie, obliczony na to, żeby on zrozumiał wreszcie, jak ciężył swej przyjaciółce i odczepił się od niej... Podobne insynuacye, choć miały wszelkie cechy emigracyjnych intryg i plotek, jednak wywierały swój destrukcyjny wpływ, a padając na przeczuloną duszę Chopina, stopniowo robiły swoje. Skończyło się na tem, że Chopin uwierzył we wszystko, co mu opowiadano o p. Sand w stosunku do niego; uwierzył nawet, że książę Karol w *Lukrecyi Floriani* to jego złośliwa karykatura, tak, że odtąd, gdy mówił o p. Sand, poprostu nazywał ją »Lukrecyą«, co czasem czynił i w swoich listach, n. p. w jednym liście do Grzymały. Pani Sand, która o tem dowiadywała się za pośrednictwem swoich przyjaciół i przyjaciółek, n. p. przez panią Marliani lub pannę De Rozières, żywo bolała nad takim obrotem sprawy, a w rodzinie Chopina, najlepiej poinformowanej w tej materyi, utrzymała się tradycya — zapisana przez Karasowskiego — jako »p. Sand ubolewała, że w chwili, gdy zerwanie stało się nieuniknionem, Matuszyński już nie żył. Jego przyjaźń z Chopinem, wpływ, jaki wywierał na nim, byłby niezawodnie rękojmią odwrócenia lub sparaliżowania szkodliwych i jątrzących sieci, jakiemi, według jej przekonania, intryganci go opletli. Jeżeli już zerwanie było nieuniknione, to przynajmniej Matuszyński nie byłby dopuścił, aby ono w tak gwałtowny sposób nastąpiło«. Podobną rolę mógł odegrać i Stefan Witwicki, ale i ten umarł na krótko przedtem. Mógł ją odegrać również i Albert Grzymała, ale on w tej chwili już się był zmienił w stosunku do znakomitej autorki.

A tymczasem na Chopina coraz silniej oddziaływały wpływy osób, niechętnie usposobionych dla p. Sand, między któremi wcale nie ostatnie miejsce zajmowali w ciągu tych przełomowych miesięcy z końca 1847 r. Clesinger i Solange: Clesinger osobiście, Solange listownie.

Od Solange, która od miesiąca już przebywała najprzód w Guillery u swego ojca, a następnie w Besançon u rodziny męża, otrzymał Chopin zaraz po 1 października następujący list, datowany d. 30 września 1847 r. z Besançon, wraz ze zwrotem pożyczonych 500 franków.

Zwlekałam długo z daniem Ci wieści o nas, mój Szopenku, ale to dlatego, że oto już cały szereg dni pochłaniają nas całkowicie brudne sprawy pieniężne. Przez chwilę zdawało się nam, żeśmy zgubieni. W żaden sposób niepodobna było zaciągnąć pożyczki, a trzeba było 8000 fr. na opłacenie nazajutrz weksli paryskich. Nie było jednak sposobu dostania ich na czas, nawet przy pomocy kredytu ojca, który robił, co było w jego mocy. W końcu, dzięki zrządzeniu Opatrzności, znalazłam w neseserku swoim papiery Cavé, za które otrzymaliśmy 9000 fr. Przyznasz Pan, że wygląda to tak, jakby się patronka moja wmieszała i w teczce mojej umieściła papiery, które miałam za niepotrzebne i o których myślałam, że zostały w Paryżu. Prawdopodobnie cały zakład [1]) paryski byłby został zajęty. Co za położenie w 4 miesiące po ślubie i przy takich nazwiskach, jak nasze! — A propos, p. Bouremond wręczy Panu osobiście owe 500 fr. Pojmujesz Pan aż nadto wagę przysługi, którąś mi oddał, żebym ją Panu miała przypominać. Bez Pana bylibyśmy jeszcze po dziś dzień w smutnem położeniu. Po raz to pierwszy wtedy zetknęłam się tak blisko z temi rzeczami i wyznaję, że byłam przerażona. Obecnie nabyłam doświadczenia w sprawach tego rodzaju i już się tak niemi nie przejmuję. Do wszystkiego się przywyka, do trosk nawet. Zwróć Pan uwagę, że kara przychodzi zawsze stamtąd, gdzie jest wina. Tak naprzykład ja, z memi upodobaniami do zbytku, którabym była zaledwo karetę sześciokonną uważała za godną wożenia mej osoby, ja, która liczyłam na to, że życie zejdzie mi w przestrzeniach wyśnionych, na marzeniach poetycznych, pośród obłoków i kwiatów, jestem oto bardziej prozaiczna, bardziej pozioma od najniżej stojącej istoty. Jestem pewna, że stanę się skąpą, ja, którabym była rzucała miliony przez okna. Zestarzałam się więcej przez tydzień, niż przez lat ośmnaście: sądzę też, że mało jest kobiet w moim wieku, wychowanych tak, jak ja, na księżniczkę, któreby przeszły przez tak ciężkie próby równie spokojnie, jakem ja je zniosła.

Z jednej strony kłopoty pieniężne, z drugiej matka, która mię odtrąca gwałtownie, mnie, nie znającą życia ani trochę, i ojciec, przykry raczej niż serdeczny, ojciec nie znający czułości: oto co się nie codzień zdarza pannom dziewiętnastoletnim. Muszę szukać przytułku w rodzinie męża i oto u jego rodziców, którzy mnie nie chowali, którzy mię wcale nie znają, znajduję przywiązanie i czułość. Ciężka to rzecz życie — jak mówią chłopi. Szczęściem mam rzeźbiarza mego, który pociesza mię we wszystkiem i wszystko mi zastępuje.

Ale dosyć już długo trapię Cię swemi strapieniami, mój drogi Chopinie. Daję już Panu spokój i przesyłam najserdeczniejszy uścisk dłoni. Clésinger czyni to samo; umie on dobrze ocenić całą wartość dawnej przyjaźni Pańskiej dla mnie. Ja zaś pojmuję obecnie, ile znaczy w życiu przyjaciel, szczególnie gdy jest jedynym. Matka moja, pierwsza, najlepsza przyjaciółka, jaką mi dała Opatrzność, zostawia mię na łasce wszystkich Świętych, nie wiedząc nawet, czy który z nich raczy się mną zaopiekować.

---

[1]) Hôtel de Narbonne w Paryżu.

Żegnaj Pan. Proszę o słów kilka o zdrowiu Pańskiem i o wszystkiem, coby mię mogło obchodzić.

Mam pisać do panny de Rozières, żeby jej donieść o tem, co jest pięknego w Besançon.

Czwartek.

Na początku listopada, zniewolona rozpaczliwym stanem swych interesów materyalnych, spowodowanym długami Clesingera i jej własną lekkomyślnością [1]), Solange, zrzuciwszy pychę z serca, bo nie widziała innego wyjścia z fatalnej sytuacyi, udała się do Nohant, ażeby pogodzić się z matką, a przedewszystkiem zasięgnąć jej rady w kwestyach finansowych, co znaczyło innemi słowy, prosić ją o jakiś zasiłek pieniężny. Chodziło o to, ażeby nie była zmuszona sprzedawać Hotelu de Narbonne, który był jej jedynym majątkiem (sprzedała go jednak w r. 1848 za 180.000 franków), a na to potrzebowała jakiejś znaczniejszej sumy, którą w danej chwili mogła dostać tylko od matki. To był powód jej wizyty w Nohant, które w czerwcu opuściła z mężem »na zawsze«, nie przeczuwając, że już w listopadzie będzie musiała zapomnieć o swej groźbie... O tych odwiedzinach Solange, które były całkiem pozbawione jakiejkolwiek serdeczności, tak pisała pani Sand do Poncy'ego: »Solange, udająca się w odwiedziny do ojca swego w Nérac, odwiedziła mię tutaj w przejeździe. Była sztywna i zimna, i bez najmniejszej skruchy. Jest w odmiennym stanie, więc nie chciałam powiedzieć słowa jednego, które by ją mogło wzruszyć dotkliwie. Zresztą jest zdrowa zupełnie, piękniejsza, niż kiedykolwiek, i zapatrująca się na życie, jako na stek ludzi i rzeczy, godnych wyzywania i pogardy«. Szczegół charakterystyczny, że rozmawiając z Solange, która ją odwiedziła dwukrotnie, p. Sand ani słówkiem nie wspomniała o Chopinie... Mówili prawie wyłącznie o interesach.

Pod jakiem wrażeniem Solange opuściła Nohant, o tem najlepiej informuje jej list do Chopina, pisany 9 listopada z La Châtre, bezpośrednio po rozstaniu się z matką:

Otośmy przybyli do La Châtre bez przygód. Pierwszą noc przespaliśmy u Marionneta, a nazajutrz rano przyjechał po nas Duvernet w powrocie z jarmarku w Pont. Jesteśmy u niego. Wczoraj Sylwan zaniósł do Nohant wiadomość o moim przyjeździe. Matka moja przysłała go zaraz z pytaniem, czy ją odwiedzę. Byłam tam z pp. Duvernet. Znalazłam ją bardzo zmienioną, lecz zimną jak lód, nawet okrutną. Na przywitanie powiedziała mi, że jeżelibym się poróżniła z mężem, to mogę wracać do Nohant; że co do niego, to ona go nie zna. Jak Pan znajduje takie powitanie? Pojmiesz Pan łatwo, że po

[1]) W liście z d. 14 grudnia 1847 r. pisze p. Sand do Poncy'ego z powodu swej *Histoire de ma vie*, którą właśnie zaczynała pisać: »Ce sera une assez belle affaire qui me remettra sur mes pieds, et m'ôtera une partie de mes anxiétés sur l'avenir de Solange qui est assez compromise par son manque d'ordre et les dettes de son mari«.

tem nie zdobyłam się na powiedzenie jej czegoś czułego. Zaczęła mówić ze mną o interesach i widziałam, że było jej tyleż, co i nam, nieswojo. Maurycy wystąpił z miną samolubną i podrażnioną. Bawił się z Bebe i udawał uprzejmego. Powróciłam więc z Nohant daleko bardziej zmartwiona, niż gdybym nie była widziała nikogo. Lamberta zainstalowano w składziku na meble, w pracowni, przeznaczonej dla mego męża. Pokoj mój został zupełnie opróżniony: zabrano firanki, łóżko i t. d.; przedzielono go na dwie części, jedna służy za salę, druga za scenę, i grają tam teatr. Leontyna, Henryk, Duvernet byli na jednem przedstawieniu. Gabinet jest garderobą kostiumową, a buduar służy za foyer dla aktorów. Ktoby to mógł wystawić sobie coś podobnego! Matka, urządzająca teatr w pokoju weselnym córki ukochanej! Matka moja do Paryża tej zimy nie pojedzie. Ofiarowała mi swe mieszkanie, ale jej podziękowałam, ponieważ nie chciałam po raz drugi korzystać z jej ruchomości. Dziś rano wezwała mię przez Simonneta, aby pomówić o interesach, jakby to o interesa chodzić między nami obecnie powinno! Żegnaj, mój Szopenku; wyjeżdżam, Duvernet czeka na mnie. Jadę jutro do Guillery. Mam nadzieję, że jesteś Pan zdrów. Ściskam pannę de Rozières; powiedz jej Pan o tem wszystkiem. Przybyłam na ulicę Laval chwilę po wyjeździe Pańskim. Bardzom żałowała, żem nie zobaczyła się z Panem. Żegnam Pana raz jeszcze.

Na list ten odpisał Chopin d. 24 listopada:

Od dwu tygodni już co rano zaczynam pisać do pani, jak bardzo jestem strapiony wynikiem dwu pani wizyt w Nohant. Jednakże pierwszy krok jest zrobiony. Pokazałaś pani, że masz serce, a skoro panią proszono, byś pisała od czasu do czasu, dowód to, że przecież nastąpiło pewne zbliżenie. Reszty dokona czas. Wiadomo pani również, że nie wszystko, co mówią, należy brać dosłownie, a jeśli się nie zna cudzoziemca, jak ja naprzykład, to niepodobna postępować w taki sposób z mężem pani, który należy do rodziny. Cały Paryż choruje. Pogoda straszna, to też dobrze Pani robisz, przebywając pod pięknem niebem. Nie ruszaj się Pani stamtąd, bądź zdrowa i dobrej myśli. Będę się starał dostarczać Pani nowin lepszych o ile możności, niż nasz klimat, na to jednak potrzeba przedewszystkiem, żeby ten zły rok się skończył jaknajprędzej... W *Siècle'u* drukuje się teraz artykuł matki pani *O historyi* Louis Blanc'a. Oto wszystko. Duszę się, mam ból głowy i przepraszam Panią za me przekreślania i za mą francuszczyznę. Pozwól mi Pani uścisnąć sobie dłoń serdecznie i mąż Pani także.

Oddany pani *Ch.*

W grudniu Clesinger przyjechał do Paryża, gdzie dużo przestawał z Chopinem. Solange pozostała u ojca w Guillery, oczekując na odbycie słabości, a p. Sand, zajęta pisaniem swej *Histoire de ma vie*, nie ruszała się z Nohant, gdzie jednocześnie czyniła przygotowania do ślubu Augustyny z panem Bertholdy (za którego istotnie »kuzynka« po trzech miesiącach wyszła za mąż). Tymczasem Chopin »zdrów i zatrudniony po uszy« lekcyami i życiem towarzyskiem, nie mógł się pogodzić z myślą o zerwaniu wszelkich stosunków z p. Sand [1]), cierpiał nad tem srodze, był roz-

[1]) W liście do Solange raz po raz dawał temu dyskretny wyraz, skarżąc się na absolutny brak wiadomości z Nohant: »Personne n'a des nouvelles, ni Grzymala, ni Delacroix. Madame Marliani est venue me voir hier et me dire qu'elle était étonnée d'être

drażniony z tego powodu, co na zewnątrz przejawiało się w ten sposób, że ile razy zaczął pisać list do rodziny, a zaczął pisać o p. Sand, to nie dokończył listu, tylko go darł lub palił. Tak upłynął prawie cały grudzień. Gdy się zbliżały święta Bożego Narodzenia, jak lat poprzednich, tak i w tym roku nakupił mnóstwo prezentów dla rodziny, które okazyą posłał do Warszawy. »Posłałem Wam przez szambelana Walewskiego malutki Ladys Companion dla Ludwiki od mojej Szkotki poczciwej [1]), a teraz grawiury noworoczne wysłałem zwyczajną drogą. Gavard dał mi dla Ludwiki swoje ryciny (których połowę dawno nieodesłaną już miałem u siebie i czekają okazyi). Sam kiedy przywiozę. Niech mu Ludwika podziękuje, jeśli chce. Prócz tego jest *Bosphore, Histoire de Paris* dla Ludwiki, *Irlandya, Rome* i *La France* dla Izabelli, *Paul et Virginie* dla małej Ludki. Dla Kalasantego *Les gentilhommes* i *Les Madeleines*, a dla Bartka *Les professeurs* do śmiechu«.

Gdy nadeszła wigilia, spędził ją, jak każdy inny wieczór. »Wigilię onegdaj jak najprozaiczniej spędziłem, ale o Was myślałem. Wam życzenia najpoczciwsze, jak co rok«. Pisał tak Chopin dnia 26 grudnia, w drugie święto Bożego Narodzenia, w liście, który w końcu zdecydował się wysłać, a w którym w nagłówku wypisał takie znaczące słowa: »Jeden ze starych, zaczętych, nie spalonych listów«. To był prawdziwy powód, że na ostatni list, który jeszcze przed paru miesiącami otrzymał od swych »najukochańszych dzieci« wraz z bronzowym biuścikiem Fryderyka Skarbka, odpisywał po tak długiej przerwie. »Nie odpisałem zaraz, bo strasznie zajęty jestem«. Słowa te, od których zaczynał się list, były tylko zwykłą wymówką. Prawdziwy powód był podany w nagłówku: zaczynał pisać kilka razy, ale co napisał, to spalił w końcu. Powtóre, choć się chwalił w liście, że jest zdrów, to jednak było to zdrowie względne, bardzo względne. Po lecie, spędzonem w Paryżu, nie pokrzepiony wypoczynkiem wiejskim, nie dziw, że się czuł gorzej, niż lat poprzednich, zwłaszcza z nadejściem zimy. »Tutaj zima nie bardzo tęga. Grypy dużo, ale ja mam swojej chrząkaniny zwyczajnej dosyć i grypy się nie boję, jak Wy cholery. Wącham czasem homeopatyczne flakony moje, dużo lekcyi daję w domu i jak mogę, tak się trzymam«. Nie znaczyło to jednak, by go nie toczył robak smutku, by się nie gryzł z powodu ustania wszelkich stosunków z p. Sand. Że o niej myślał ciągle, że nie mógł zapomnieć o niej, że go intrygowało jej uporczywe milczenie, którego jednak on pierwszy przerywać nie chciał po swym ostatnim liście (bo nie on, lecz ona nie odpisała na jego ostatni list), o tem najwymowniej świadczył jego obszerny list z 26 grudnia do

---

sans réponse de Nohant à sa dernière lettre. Elle aurait fait apparemment quelque question à sa façon« (list do Solange z d. 8 października 1847). »M-me Bascans a eu de Vos nouvelles, mais pas encore de nouvelles de Nohant« (24 listopada 1847).

[1]) Panna Jane W. Stirling.

rodziny, prawie w całości poświęcony p. Sand, o której pisał w ten sposób: »Solange jest u ojca swojego, w Gaskonii. Widziała matkę przejeżdżając. Była w Nohant z Duvernetami, ale ją matka zimno przyjęła i powiedziała, że jak się z mężem rozstanie, to będzie mogła do Nohant wrócić. Widziała swój pokój nupcyalny obrócony na teatr, swój boudoir na garderobę aktorów i pisze mi, że matka tylko o interesach pieniężnych mówiła. Brat się z jej psem bawił i wszystko, co jej powiedzieć znalazł, to: veux-tu manger quelque chose! Kuzynki, ani tamtych innych nie widać było, słowem na niczem spełzły dwie wizyty, bo nazajutrz odjeżdżając wróciła, ale jeszcze zimniej przyjętą była. Jednakże matka powiedziała jej, żeby do niej pisała, co uczynić miała. Teraz matka na zięcia niby więcej się gniewa, jak na córkę, a w moim sławnym liście mi pisała, że zięć niezły, tylko córka go takim robi. Możnaby myśleć, że zrazu chciała się pozbyć córki i mnie, bośmy niewygodni byli; z córką będzie w korespondencyi, więc serce macierzyńskie, które zupełnie się obejść nie może bez wiadomości o dziecku, tymczasem zaspokoi i sumienie tem przydusi. Będzie myślała, że sprawiedliwa, a mnie za nieprzyjaciela ogłosi niby dlatego, żem wziął stronę zięcia (którego nie tolerują tylko dlatego, że się z jej córką ożenił, a od którego maryażu broniłem, jak mogłem). Dziwne stworzenie przy całym rozumie! Jakiś szał napadł: bruździ w życiu swojem, bruździ w życiu córki; z synem także się niedobrze skończy, to przepowiadam i podpiszę. Chciałaby dla własnej ekskuzy co 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. To też ani mi słowa więcej nie pisała, to też tej zimy do Paryża nie przyjedzie, to też słowa o mnie nie mówiła córce. Nie żałuję, żem pomógł jej ośm lat znieść najdelikatniejszych w jej życiu, wtenczas, kiedy córka jej rosła, a syn się przy matce chował; nie żałuję wszystkiego, com zgryzł, ale żałuję, że córkę, tę dobrze przepielęgnowaną roślinę, uchowaną od tylu wichrów, w ręku macierzyńskiem złamała przez nieroztropność i lekkość, która może uchodzić kobiecie 20-letniej, ale nie 40-letniej. Co było, a nie jest, nie pisze się w rejestr. Pani Sand nie może mieć dla mnie, tylko dobre wspomnienie w duszy, jak się kiedyś obejrzy za sobą. Tymczasem jest w najdziwniejszym paroksyzmie matki, grającej rolę lepszej matki i sprawiedliwszej, jak jest w istocie sama; a to jest gorączka, na którą lekarstwa niema u głów z imaginacyą taką, kiedy się na trzęsawiskowe pole puszczają. Zresztą wszakże i cyprysy mają swe kaprysy«.

Ledwo Chopin zdążył napisać te słowa, kiedy otrzymał list od Solange, która mu donosiła między innemi, że miała list od matki, dziewięć wierszy wszystkiego, że ją pytała o zdrowie... Wiadomość ta, świadcząca, że bądź co bądź zanosiło się na polepszenie stosunku matki do córki i córki do matki, bardzo ucieszyła Chopina, to też, gdy dnia 31 grudnia

wypadło mu pisać do Solange, ażeby jej przesłać życzenia noworoczne, nie omieszkał wyrazić tego uczucia zadowolenia z tak pożądanego obrotu rzeczy. »Mam to głębokie przeświadczenie (pisał, po zakomunikowaniu jej, że Clesinger »jutro« już wybiera się do niej, do Guillery), że wszystko jakoś ułoży się pomału, że wkrótce, zamiast dziewięciu wierszy, otrzyma Pani dziewięćdziesiąt, i że szczęście babki stanie się szczęściem młodej matki. Obie będziecie ubóstwiać maleńkiego aniołka, który przyjdzie na świat, ażeby wasze serca doprowadzić do normalnego stanu. Oto program na rok 1848. Napisano nowy romans p. t. *François le Champi,* który już w tych dniach ma zacząć wychodzić w Debatach. Hetzel zapowiada również w niektórych mniejszych pismach wydawnictwo *Pamiętników*. Pani Marliani miała wiadomości w tej kwestyi i mówiła mi, że książka ta będzie traktować o kwestyach literatury i sztuki... Kaszlę i jestem całkiem zaabsorbowany lekcyami. Wychodzę mało, gdyż ciągle jest za zimno na dworze. Dzień nowego roku przeszedł dość hucznie: gwardya narodowa wykonała zwykłą serenadę na skwerze pod memi oknami. Prezenty dla mej chrzestnej córki kupiłem w Hotelu Lambert. Aż do wczoraj wenta przyniosła blisko 20 tysięcy franków. Dużo było pięknych rzeczy. Mąż Pani przysłał małą akwarelkę, którą powitano bardzo mile. Delacroix namalował małego Chrystusa, bardzo podziwianego. Gudin, Lehmann i inni również nadesłali swoje rysunki. Zaczynam już nic nie widzieć, bo na dworze pada śnieg i ściemniło się w jednej chwili. Umarła pani Adelaida i będziemy mieli 2 miesiące wielkiej żałoby. Pozatem mam moje zwykłe duszności, i życzę pani wszelkiego możliwego szczęścia«.

W tydzień później, dnia 6 stycznia, pisał Chopin, kończąc ów »stary« list do swoich: »Wczoraj Lorka pojechała do Drezna. Jej przyrodnia siostra idzie za Olizara. Przed wsiadaniem na kolej byliśmy razem na obiedzie i pani Ryszczewska, którą bardzo też lubię. Wszystko to starsze i lepsze, jak kiedy zbyt młode było... Pani Obreskow jest tutaj i bardzo mi o Mameczce mówi, ile razy jesteśmy razem, a co tydzień obiecałem jej być raz na obiedzie«. Ale obok tych nowinek nie mógł wytrzymać, żeby znów nie napisać czegoś o p. Sand, o której myślał ciągle, a o której dużo miał sposobności rozmawiać ze swą najbliższą sąsiadką, panią Marliani. Okazuje się przy tem, że mu pani Marliani pokazywała listy, które otrzymywała z Nohant. Jak dalece Chopin wciąż interesował się p. Sand, dowodzi fakt, że gdy w *Journal des Débats* od 1 stycznia zaczęła się drukować owa świeżo napisana powieść p. Sand, on pilnie czytał każdy odcinek. »W Debatach wychodzi nowa powieść p. Sand (w rodzaju berysznońskim wiejskim, jak »Mara«), która się pięknie zaczyna; zowie się: *François le champi*. Champi zowią bękartów po wsiach, których to dają do wychowania zwykle ubogim kobietom i za to płacą im szpitale. Mówią także o jej mémoirach, ale w liście do pani Marliani pisała p. Sand, że to

będą więcej jej myśli dotychczasowe o sztuce, o literaturze i t. d., a nie to, co zwykle przez mémoiry rozumieją. Jakoż, istotnie, to za wcześnie na to, bo kochana p. Sand jeszcze wiele dziwnych kolei przejdzie w życiu swojem, nim się zestarzeje; wiele pięknych i wiele brzydkich się rzeczy nadarzy«.

W kilka dni po wysłaniu tego listu, choć tak »nie bał się grypy«, jednak zapadł na tę przykrą chorobę, za czem poszło, że czas jakiś musiał przeleżeć w łóżku, nie wychodzić z domu, wzywać pomocy lekarskiej, co wszystko razem nie miało dodatniego wpływu na jego już i tak rozdrażnione nerwy. Dopiero, gdy nieco przyszedł do siebie, tak o tej swojej chorobie pisał do rodziny: »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 — 11 lutego — piszę Wam tylko parę słów, abyście wiedzieli, żem zdrów, żem Wasz list dostał. Miałem grypę, jak cały świat tutejszy... U Was zimno, a tu już mrozy ustały, ale był czas, że Sekwana zamarzła. Wczoraj podpisałem i kazałem zapakować piękny bardzo fortepian Pleyela dla pani Adamowej Potockiej (Branickiej z domu) do Krakowa. Dostałem, nie wiem przez kogo, nareszcie Waszą kołdrę, którą admirują osoby, co ją widziały. Dziękuję Wam, moi najdrożsi. Wernik dobrze bardzo pracuje i powiedzcie to matce. Nowakowski do mnie pisał, ale nie mam mu co odpisać. Daję dużo lekcyj. Bardzo jestem zatrudniony na wszystkie strony, a nic przytem nie robię«. Ale, jak wszystko, tak i ta jego chwilowa niezaradność miała swą głębszą przyczynę. Tą przyczyną był brak p. Sand, brak, który Chopin teraz odczuwał podwójnie; raz dlatego, że był przywiązany do swej przyjaciółki, że jej towarzystwo doskonale mu wypełniało tę psychiczną pustkę, której doświadczał teraz, gdy był skazany na życie samotne, starokawalerskie, a powtóre, że p. Sand, jako praktyczna z natury, znakomicie umiała się troszczyć o wszystkie życiowe drobiazgi, które załatwiała za niego, a które teraz, gdy je musiał załatwiać sam, po prostu przygniatały go, rozrywały na wszystkie strony. Dlatego, choć tak był zajęty i zapracowany, nic nie robił przytem, ciągle stał w miejscu, nic się nie posuwał naprzód. Naturalnie, że go to gniewało i rozstrajało, że chwilami był poprostu w rozpaczy, tak się czuł opuszczony i »nieswój«. Zupełnie inaczej układała mu się cała egzystencya, gdy p. Sand za niego myślała o wielu rzeczach; teraz, gdy o wszystkiem musiał myśleć i decydować sam, najczęściej nie umiał dać sobie rady z niczem. Nie dziw więc, że jej złorzeczył, że jej darować nie mógł, iż nie dawała żadnego znaku życia o sobie. Stąd niepewność, co myśleć o danej sytuacyi, bo choć nie było oficyalnego zerwania, to jednak stosunki były najzupełniej zerwane pomiędzy nimi.

W tem uczuciu, które sprawiało, że co napisał list do domu, to go palił, napisał w końcu dnia 10 lutego następujący list do swoich, z takiem

rewelacyami o swej zaciętej przyjaciółce: »Pani Sand zawsze na wsi siedzi z Boriem, z synem, z Lambertem i Augustyną, którą podobno za mąż z pewnością już teraz za jakiegoś profesora rysunku z małego miasteczka Tulle a przyjaciela Boriego wydają. Do mnie więcej ani słowa nie pisała, ani ja także. Mieszkanie tutejsze gospodarzowi kazała nająć. Sol(ange) jest u ojca Dudevanta w Gaskonii, pisze do mnie. Jej mąż jest tutaj; na ekspozycyę, która jest w marcu, marmury swoje kończy. Sol(ange) chorowała u ojca. Pieniędzy nie mają, więc Sol(ange) lepiej, że zimę w pięknym klimacie spędzi. Ale się biedna nudzi. Ładną ma lune de miel! Tymczasem matka bardzo piękny feljeton w Debatach pisze. Gra komedye na wsi w pokoju nupcyalnym 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. Przyjaciele jej, sąsiedzi długo nie rozumieli nic tego, co się w ostatnich czasach tam działo, ale teraz może się już przyzwyczaili. Zresztą za kaprysami takiej duszy nikt nie będzie mógł nigdy 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 okazyą. Ale może też to są kondycye jej życia, jej talentu pisarskiego, jej szczęścia? Niech Cię to nie trapi, bo temu już dawno. Czas wielki doktor. Dotychczas jeszcze jestem nie swój. Dlatego nie piszę do Was, bo co zacznę, to palę. Tyle pisać! albo lepiej nic; tylko żeśmy się dawno nie widzieli, bez żadnych bataliów i scen i że ja nie mogłem tam jechać, mając za kondycyę milczenie o córce. Córka jadąc do ojca widziała matkę, która ją zimno przyjęła; zięcia widzieć nie chciała, ale z córką jest w suchej, ale korespondencyi, co mnie cieszy, bo przynajmniej coś jeszcze między matką a córką zostanie«.

Ponieważ tego nie mógł powiedzieć o sobie, więc rozumiał doskonale, że na to, by w lecie pojechał do Nohant, liczyć nie może, a że czuł potrzebę świeżego powietrza, zwłaszcza po ostatniej grypie, która go znów osłabiła i wyczerpała w najwyższym stopniu, przeto nie pozostawało mu nic innego, tylko myśleć o wyjeździe do wód w Niemczech, gdzieby przy tej sposobności mógł się zjechać z matką, z siostrami i szwagrami, jeżeli nie z Jędrzejewiczami i Barcińskimi, to przynajmniej z Barcińskimi samymi. W tej myśli tak pisał do »wszystkich kochanych swoich«: »Jeżeli wyjedziecie, to się i ja ruszę, bo wątpię, żebym lato przyszłe, jak tegoroczne, w Paryżu strawił. Jeżeli zdrowie nam da Pan Bóg, to się zobaczymy i pogadamy i pościskamy się. Co się mnie tyczy, zdrów jestem, jak mogę«.

Tymczasem namówiono go, żeby dał koncert, o czem w tymże liście

z d. 10 lutego tak pisał do swoich: »Pleyel, Pertuis, Leo, Albrech namówili mnie na koncert. Od tygodnia już miejsca niema. Dam go w salonie Pleyela 16 tego miesiąca. Tylko 300 biletów po 20 fr. Będę miał piękny świat paryski. Król kazał wziąć 10, królowa 10, księżna Orleanu 10, ks. Montpensier 10, chociaż żałoba i nikt z nich nie będzie. Zapisują się na drugi, którego zapewne nie dam, bo ten mnie już nudzi«. W liście pisanym nazajutrz, dnia 11 lutego, jakby zapomniał o tem, co było w poprzednim, tak pisał Chopin o tym koncercie: »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(anków). Publiczność zapisuje się na drugi (o którym nie myślę). Dwór zażądał 40 biletów i w dziennikach tylko napisano, że może dam koncert, a z Brestu, z Nantes pisano do mojego editora, żeby zamówić miejsca. Dziwi mnie takie empressement i muszę dziś grać choć dla sumienia swojego, bo zdaje mi się, że gorzej gram, niż kiedy. Będę grał (dla ciekawości) Mozarta trio z Franchommem i Allardem. Afiszów nie będzie, ani biletów darmo. Salon wygodnie urządzony, może 300 osób zmieścić. Pleyel żartuje zawsze z mojej głupoty i na zachęcenie do koncertu schody kwiatami ubierze. Będę jak u siebie i prawie tylko znajome twarze napotkają oczy moje. Mam już u siebie fortepian, na którym gram«. Istotnie nie potrzebował myśleć o niczem, bo o wszystkiem myśleli jego przyjaciele i przyjaciółki, z panną Stirling na czele. Można powiedzieć, że ta »poczciwa Szkotka«, od chwili, gdy Chopin znalazł się sam, bez macierzyńskiej opieki p. Sand, zajęła jej miejsce przy nim, troszcząc się o wszystkie drobiazgi codziennego życia, które muszą być załatwione, a z którymi on nigdy sobie nie umiał dać rady. Tak samo było i przed koncertem: on myślał o tem tylko, żeby »usiąść i zagrać«, słowem, o artystycznej stronie koncertu; o tem zaś, co jest prozą w takich razach, a co jednak musi być załatwione, myślała przeważnie panna Stirling, jak o tem świadczy jeden z jej listów do Chopina, datowany d. 13 lutego 1848 r., list, w którym go prosiła między innemi, »żeby sobie kazał przysłać do domu fortepian, na którym grać będzie; żeby pokój, przyległy do sali koncertowej, był opalony, żeby przewietrzano salę w chwilach, gdy jego na estradzie nie będzie«. Ale nie wszystko załatwiono za Chopina: niektóre rzeczy zarezerwował dla siebie. Tak np. niektóre bilety gratisowe, przeznaczone dla najbliższych przyjaciół, sam starał się wręczyć tym, na których mu zależało najbardziej. Okazuje się, że do tych wybranych i wyszczególnionych należał między innymi i Clésinger, u którego Chopin był osobiście, ażeby mu ofiarować bilet na swój koncert. Lecz trudził się napróżno, niedość bowiem, że Clésingera nie zastał w domu, ale dowiedział się od niego samego, że nie

będzie mógł być na koncercie, gdyż na parę dni przedtem wyjeżdża do Guillery, do Solange, która lada dzień spodziewa się rozwiązania [1]). Tymczasem program koncertu, ułożony przez Chopina samego, już był gotowy. Oprócz owego *Tria* Mozarta, w wykonaniu Chopina, Franchomma i Allarda, oprócz *Sonaty* na fortepian z wiolonczelą, którą Chopin miał odegrać z Franchommem, oprócz dwu numerów wokalnych, mianowicie aryi z *Roberta Djabła,* odśpiewanej przez słynnego Rogera, i paru pieśni, odśpiewanych przez pannę Antonie de Mendi, kuzynkę pani Vindor, resztę programu miał wypełnić sam Chopin. Z większych kompozycyj postanowił grać *Barkarollę* i *Scherzo,* a pozatem wybrał jeden *Nokturne* i *Berceuse,* oraz parę *Etiud,* parę *Preludyów,* parę *Walców* i *Mazurków,* przeważnie z pośród ostatnich opusów. Na kilka dni przed koncertem, ażeby jeszcze w niektórych kwestyach zasięgnąć rady przyjaciół, urządził wieczór u siebie, na którym przedewszystkiem chodziło mu o próbę *Sonaty G-moll.* Poprostu chciał się przekonać, jakie wrażenie zrobi na znawcach. Otóż wrażenie to, rzecz dziwna, nie wypadło korzystnie: część pierwsza, choć mistrzowska od pierwszego do ostatniego taktu, nie została zrozumiana; nie wydała się dość jasną i przejrzystą, a wydawała się przeładowaną nadmiarem pomysłów i myśli; słowem, nie miała powodzenia. Skutek był ten, że Chopin w ostatniej chwili zaczął się obawiać, by dzieło to, w całości wykonane przed tak elegancką, wielkoświatową publicznością, nie znużyło jej zbytnio; i dlatego zdecydował się grać tylko *Scherzo, Adagio* i *Finale,* a opuścić całą część pierwszą.

W takich warunkach, dnia 16 lutego, o godzinie $8^1/_2$ wieczorem odbył się w sali Pleyela przy rue Rochechouard zapowiedziany koncert Chopina,

[1]) Zachowały się dwa listy Clesingera do Chopina w tej kwestyi:

Czwartek wieczór.

Wielce mi drogi Panie Chopin!

Jakże żałuję, żem nie był w domu wczoraj, kiedy Pan się trudził osobiście, aby wręczyć mi bilet na swój wieczór. Żal mi wszystkiego: i wieczoru i Pana samego; tyle miałem rzeczy do powiedzenia Panu. Wyjeżdżam jutro o godzinie $7^1/_2$ wieczór; jeżeli będę miał chwilkę koło południa, to do Pana wpadnę. Do widzenia, do widzenia; proszę przyjąć zapewnienie, żem Panu oddany całkowicie.

Najniższy sługa, który stawi się u Pana jutro w południe

A. Clésinger.

Piątek.

Bardzo mi drogi Panie Chopin!

Zechciej mi Pan wybaczyć, że będę mógł stawić się u Pana dopiero koło godziny 5-tej po południu; muszę koniecznie być w interesie u pana Bouquemont właśnie o tej godzinie, którą naznaczyłem. Jeżeli Pan zajęty dziś o godzinie 5-tej, to nie krępuj się Pan i wskaż mi inną godzinę.

Ściskam dłoń Pańską z całego serca i mam zaszczyt pozdrowienia Cię

A. Clésinger.

jego ostatni koncert w Paryżu! Tego jednak ani on, ani nikt ze słuchaczów, przepełniających salę koncertową nie przeczuwał w tej chwili. Natomiast wszyscy, którzy się zgromadzili pod hasłem kultu i uwielbienia dla Chopina, odnieśli niezapomniane wrażenie z tego poetycznego koncertu. Już sam widok sali, wspaniale udekorowanej kwiatami, a mieniącej się wyszukanemi toaletami dam z najwyższego świata, wogóle zapełnionej samym



Wieczór u księżnej Marceliny Czartoryskiej.
(Przy fortepianie Teleffsen, pośrodku Grzymała, z tyłu Franchomme, na pierwszym planie zasłuchany z głową wspartą na ręku Chopin).
Rysunek Cypryana Norwida.

kwiatem paryskiego towarzystwa, nastrajał zupełnie wyjątkowo. Cóż dopiero, gdy na estradzie ukazał się Chopin, gdy zasiadł do fortepianu, gdy zaczął grać! A grał, jak zwykle, to jest w sposób niezrównany. Myliłby się jednak, ktoby przypuszczał — jak to opowiadają niektórzy — że Chopin, niesłychanie osłabiony i wyczerpany, grał ciszej, niż zazwyczaj, słabiej, bez żadnej siły, że wszystkie *forte* brał *piano.* Nieprawda: grał z tą samą świetnością i brawurą, jak na wszystkich poprzednich koncertach. Był może bledszy na twarzy, niż dawniej, ale zresztą nie wyglądał gorzej, niż zwykle. A co do sposobu interpretacyi swych utworów, to nikt nie zauważył ża-

dnego fizycznego osłabienia, tylko dwa końcowe pasaże *Barkarolli,* które w druku są oznaczone *forte,* zagrał *pianissimo,* ze wszystkiemi dynamicznemi subtelnościami. Wogóle grał zachwycająco. Walca *Des-dur, La valse au petit chien,* musiał powtarzać, a w innych kompozycyach, które grał tego wieczora, wykazał taką powiewność i nieuchwytność techniki, że napróżno niektórzy starali się odgadnąć tajemnicę, z jaką potrafił — według trafnego wyrażenia jednej wielkoświatowej damy — faire les gammes si coulées sur le piano. Po zagraniu ostatniego numeru, wywoływany kilkakrotnie, w końcu, gdy się znalazł w pokoju dla artystów, był tak wyczerpany nadmiernym wysiłkiem fizycznym i duchowym, że omal nie zemdlał [1]).

O podniosłem wrażeniu, jakie ten koncert zrobił na zgromadzeniu tych doborowych słuchaczy, którzy tego wieczora — ku zazdrości wielu nie tak szczęśliwych i uprzywilejowanych — uzyskali wyjątkowe prawo wstępu do sali Pleyela, najlepiej świadczyła recenzya w *Gazette musicale* [2]), która się ukazała w cztery dni później, w numerze z dnia 20 lutego, a brzmiąca w swych zasadniczych wyjątkach, jak następuje:

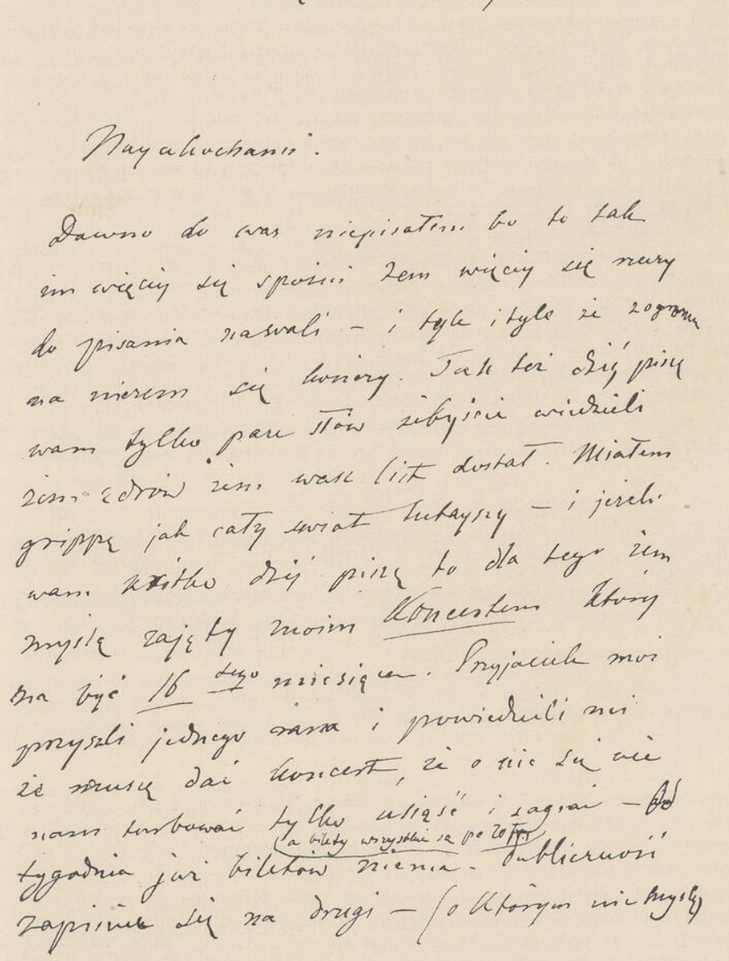
Koncert Ariela fortepianistów jest czemś zbyt niezwykłem, ażeby drzwi sali koncertowej, jak przy innych koncertach, stały szeroko otworem dla wszystkich, którzyby uczestniczyć w tem chcieli. Na koncert ten sporządzono specyalną listę: każdy wpisywał na niej swoje nazwisko, nie każdy jednak był pewny, że tak drogocenną kartę wstępu otrzyma na to, ażeby być uprawnionym do tego Sanctissimum; ażeby osiągnąć ten przywilej, by

[1]) We *Wspomnieniach i wrażeniach* Heleny Modrzejewskiej, we wspomnieniu o pani Muchanow-Calergi, znajduje się i następujące wspomnienie: »Blizka przyjaźń łączyła ją także z Chopinem, Mussetem i Lisztem. Z jej opowiadań wiem, że żal wielki czuła do p. George Sand za jej samolubną bezwzględność, z jaką spustoszenia czyniła w genialnych a wrażliwych duszach Chopina i Musseta. Wspominała, jak w roku 1848, wychodząc z koncertu z Chopinem, cierpiącym i będącym już cieniem samego siebie, na schodach spotkali p. George Sand, wspartą o ramię nowego adoratora. Z drwiącym uśmiechem zwróciła się do chwiejnym krokiem idącego wielkiego piewcy z przymówką:

— On se bat à Cracovie, et vous n'êtes pas là, Frédéric?!

We wspomnieniu tem, choć efektownem, niema słowa prawdy, wszystko jest wyssane z niechęci do p. Sand. W roku 1848, gdy Chopin dnia 16 lutego, dał koncert w sali Pleyela (jedyny, jaki dał w tym roku), p. Sand nie było o tym czasie w Paryżu, lecz bawiła w Nohant, czyli że w żaden sposób nie mogła się spotkać z Chopinem. Nie mogła mu też powiedzieć, że w tej chwili walczono w Krakowie, bo rewolucya w Paryżu wybuchła dopiero 22 lutego, a rewolucya w Wiedniu, z wypędzeniem Metternicha, której skutkiem były wypadki krakowskie, to wszystko nastąpiło dopiero w miesiącu następnym. Gdy Chopin dnia 16 lutego 1848, dawał swój koncert w Paryżu, nikomu jeszcze się nie śniło bić w Krakowie. Słowem, cała ta anegdota, w tak czarnem świetle malująca charakter p. Sand, jest wyssaną z palca. Zobaczymy niebawem, w jakiem usposobieniu pani Sand spotkała się w 1848 r. z Chopinem, a przekonamy się wtedy, że nie taki diabeł straszny, jak go malują... niektóre anegdoty i »tradycye«.

[2]) Autorem tej recenzyi, podpisanej inicyałami *M. S.* był prawdopodobnie sam wydawca pisma, Maurycy Schlesinger.



Facsimile listu Chopina.

módz złożyć swoją ofiarę, która tym razem wynosiła luidora, należało mieć protekcyę: któżby jednak nie miał jednego luidora na zbyciu, gdy chodziło o usłyszenie Chopina? Oczywiście, że wobec tego, w ostatnią środę, najdystyngowańsze damy z wysokiej arystokracyi, a tem samem i najbardziej eleganckie kobiety, wypełniły salę Pleyela po brzegi. Reprezentowana była również i arystokracya artystów oraz ich przyjaciół, szczęśliwa, że

mogła pochwycić w locie tego muzykalnego Sylfa, który szczęśliwym, a rzadkim przypadkiem, pozwolił zbliżyć się do siebie, przyjrzeć mu się i usłyszeć go, i to przez parę godzin z rzędu. I nie zawiódł oczekiwań, ten Sylf przedziwny, ale je spełnił, a z jakim sukcesem, z jakiem natchnieniem! Łatwiej opisać owacyjne przyjęcie, jakie zgotowano artyście i zachwyt, który wywołał, aniżeli wniknąć w tajemnice sztuki, która w naszej ziemskiej sferze nie ma sobie nic równego. Gdybyśmy mieli na nasze usługi czarodziejskie pióro, które potrafiłoby oddać poetyczne cudowności królowej Mab, jej strojny rydwan z przejrzystym zaprzęgiem, a wszystko nie większe rozmiarami, niż błyszczący agat na palcu aldermana, to i tak nie posunęlibyśmy się dalej, jak do pojęcia talentu, całkiem idealnego, wyzwolonego ze wszelkiej materyi. Do zrozumienia Chopina możemy dojść tylko z pomocą Chopina samego; wszyscy, co we środę wieczorem byli na jego koncercie, są równie głęboko przekonani o tem, jak my.

Program zapowiadał na pierwszem miejscu *Trio* Mozarta, które Chopin, Alard i Franchomme wykonali w taki sposób, że trzeba stracić wszelką nadzieję, by je kiedykolwiek usłyszeć jeszcze, odegrane z równem mistrzowstwem. Z kolei grał Chopin, a grał *Etiudy, Preludya, Mazurki, Walce,* przyczem zagrał również razem z Franchommem, swoją piękną *Sonatę*. Niech nas nikt nie pyta, w jaki sposób odegrane zostały te wszystkie mniejsze lub większe — rozmiarami — arcydzieła; z góry-śmy się zastrzegli, że zrzekamy się wszelkiego opisu tych tysiącznych odcieni nieporównanego geniuszu, który nadto posiada fizyczną organizacyę, całkiem odpowiadającą jego duchowemu znaczeniu. Jedno musimy zaznaczyć, że ten dziwny czar ani na chwilę nie przestawał działać na słuchaczy, że jeszcze trwał w całej swojej sile, nawet wtedy, gdy już koncert był skończony.

Z kolei następowały dość zdawkowe komplementy pod adresem innych uczestników tego niezapomnianego koncertu, dla tenora Rogera, oraz dla panny de Mendi.

Sprawozdanie swoje o koncercie Chopina zakończył recenzent *Gazette musicale* zapowiedzią jeszcze jednego koncertu mistrza:

Mówią o drugim koncercie, który Chopin dać zamierza dnia 10 marca; podobno że na nowej liście zapisało się już 600 osób przeszło. Nikogo to nie zdziwi. Chopin był nam winien taką nagrodę, a zasłużył na to [1]), byśmy do niej garnęli się ochoczo i tłumnie.

[1]) W *La France musicale* nie pojawiło się sprawozdanie z tego koncertu Chopina, prawdopodobnie dlatego, że zamierzano napisać odrazu i o drugim koncercie, a tymczasem okoliczności kazały myśleć o czem innem. Natomiast w numerze z dnia 5 marca znalazł się artykuł niejakiego *G. C.* p. t. *Manuel du pianiste-amateur. Auteurs difficiles en dehors de l'école de Thalberg*, w którym to artykule mógł Chopin wyczytać o sobie, co następuje: »M. Frédéric Chopin, né a Varsovie en 1810, est devenu l'hôte de la France depuis la malheureuse révolution polonaise de 1831. Exécutant admirable, improvisateur plein de charme, ses compositions perdent beaucoup à être exécutées par un autre que par lui. L'harmonie en est dure, heurtée, peu naturelle; les tons bizarres, les modulations d'une extrême fréquence. Cette musique-là a certainement de l'originalité: rendue avec perfection, elle excite la curiosité et commande souvent les applaudissements; mais ce genre ne convient qu'à bien peu de personnes, et l'on ne doit pas en abuser, car il est plein de périls et d'inconvénients. On comprendra toute notre pensée, si l'on veut ou si l'on peut parcourir jusqu'au bout certaine sonate en trois parties, avec presto final par mouvement semblable. Ce presto final nous parait quelque chose d'unique dans son

Nazajutrz po tym koncercie, w liście z dnia 17 lutego, pisał Chopin do Solange: »Po otrzymaniu ostatniego listu od Pani leżałem przez kilka dni w łóżku, chory na straszliwą grypę, i dałem koncert u Pleyela. W między akcie skreśliłem ze trzydzieści brulionów pod adresem Pani, a nawet zdążyłem napisać cały jeden list, gdy nagle w zeszłym tygodniu zjawił się u mnie mąż Pani, ażeby zobaczyć się ze mną i udzielić mi wiadomości o Pani. Musiałbym więc przerobić teraz cały list, chcąc Pani donieść, że mąż Jej cieszy się dobrem zdrowiem i jest zadowolony ze swych rzeźb, oraz by Pani powiedzieć, jak bardzo zmartwiłem się na wiadomość o brzydkiej Pani żółtaczce. Całe szczęście, że niedługo znów będziesz Pani miała męża swego u siebie, co niewątpliwie przyspieszy rekonwalescencyę. Przywiezie on też Pani wiele ciekawych nowinek, więcej nierównie, niżbym ich mógł zamieścić w liście. Leroux jest w Paryżu. Spotkałem go u pani Marliani. Zapytał, czy może mię odwiedzić? Wogóle był bardzo ugrzeczniony, ale o Nohant nie mówił ani słowa. I Maurycy bawi w Paryżu. Nie mieszka jednak tutaj. Był z wizytą u De Lerac'a, lecz nie wszedł do mnie. Biedny chłopiec, całkiem niepotrzebnie wywołał mnóstwo plotek wśród mieszkańców całego domu«. Fakt ten, że syn p. Sand, przyjechawszy do Paryża, nie zajechał do mieszkania matki przy Square d'Orléans, i że będąc w tym domu na parterze, nie raczył wejść na pierwsze piętro, by przy sposobności zapytać Chopina o zdrowie, bardzo wiele mu dał do myślenia, dowodził bowiem, że Maurycy umyślnie nie zamieszkał przy Square d'Orléans, żeby się nie spotykać z Chopinem, że wogóle unikał zobaczenia się z nim, skoro go nie odwiedził, będąc w tym samym domu u De Lerac'a. Widocznie że postępował w myśl intencyi p. Sand, która aprobowała tę taktykę. Skoro Maurycy nie mieszkał przy Square d'Orléans, w mieszkaniu matki, gdzie mógł mieszkać za darmo, to niewątpliwie nie działał na własną rękę, ale w porozumieniu z p. Sand, która też wolała, żeby się nie widywał

espèce. Les oeuvres de M. Chopin qu'on entend avec le plus de plaisir sont ses deux concertos, ses scherzos, ses premières mazurkas, dont une surtout est délicieuse, quoique l'armonie en soit encore un peu bizarre, ses variations sur Don Juan, la *Grande polonaise* et sa neuvième étude (Op. 25, 2-me livre d'études) la meilleure peut-être de toutes les études si difficiles de ce compositeur. Tous les amateurs de moyenne force recherchent avec raison la *valse brillante,* petit chef-d'oeuvre de grâce et d'originale mélodie. Les pianistes-compositeurs qui se rapprochent le plus de Chopin, et qui le prennent évidemment pour modèle, sont MM. E. Wolff et A. Henselt«. W miesiąc potem, dnia 4 kwietnia zamieściła *Gazette musicale* dość obszerne sprawozdanie o wybitniejszych koncertach sezonu, w którem o Chopinie znalazła się następująca wzmianka: »La manière dont Liszt procède sur cet instrument tant à la mode ne ressemble pas à celle de Thalberg, ou à celles de Willmers, de Prudent, de Chopin. C'est sans doute pour prouver l'excellente méthode de ce dernier que M. Gutmann, son élève, a donné un concert dans les salons de M. Erard, il y a quelques jours. Il a dit d'un style élégant et fin l'*andante* et le *rondo* du premier concerto de ce célèbre professeur«.

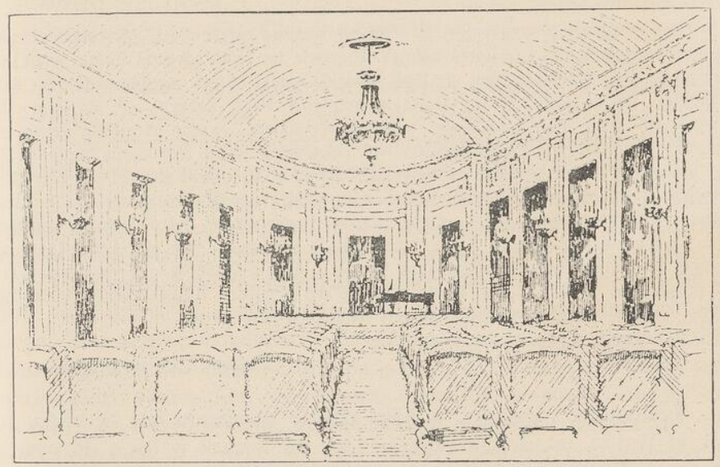
z Chopinem. Dlatego też nie odwiedził go wcale, czego-by z pewnością nie omieszkał uczynić, gdyby takie było życzenie matki. Jeżeli nie był u niego, to znaczyło to, że p. Sand nie sprzeciwiała się temu, że nie uważała za właściwe, by Maurycy odwiedził Chopina, a uważała za właściwe, by ostentacyjnie nie robił tej wizyty.

Nie było to Chopinowi obojętne: całe szczęście, że zajęty przygotowaniami do swego drugiego koncertu, nie miał głowy do zbytniego rozmyślania na ten temat. Nie przewidywał bowiem, by koncert ten, na który już rozebrano prawie wszystkie bilety, mógł nie dojść do skutku. A jednak przyszło do tego, gdyż dnia 22 lutego wybuchła rewolucya w Paryżu. Chopin w dniu tym, czując się niezdrów, leżał w łóżku. Tymczasem na ulicach zawrzała walka, zaczęto wznosić barykady, które nazywano szumnie »ołtarzami wolności XIX wieku«, ustał wszelki ruch, a dał się słyszeć huk dział i karabinów, a wśród świstu kul dały się słyszeć krzyki *ouvrierów*, jęki rannych. Nad miastem rozgorzały łuny podpalonych domów, przez okna dochodziły okrzyki: Niech żyje wolność! Niech żyje Rzeczpospolita! Po dwudniowej walce ulicznej zwyciężył »lud«, zaczem poszło, że Ludwik Filip musiał uciekać z Paryża. Tron »króla episierów« spalono na placu Bastylii. Wszystko co było »monarchią lipcową«, przestało istnieć: ogłoszono Rzeczpospolitą, »stopiono, jak śnieg, Jezuitów, panów, deputowanych, króla et consortes«, historya, jak mówiono, zamknęła ostatnią kartę swoich wieków średnich, a *vox populi* twierdził przez usta swoich trybunów, że historya nowożytna zacznie się odbudowaniem Polski. Po burzliwych dniach 22 i 23 lutego, dniach rozpasanych namiętności rewolucyjnych, przyszły pogodne dni 24 i 25 lutego, dni zapału, podczas których »nikt nie myślał o sobie, nikt nie miał nienawiści, nikt nie miał obawy o przyszłość«, a cały Paryż, w odświętnych strojach, wyległ na miasto. Emigracya wylegla również. »Wszyscy żyjemy na ulicy, jak starożytni Ateńczycy, pisał Bohdan Zaleski, pytamy o nowiny, a nowin huk«. W końcu gruchnęła wieść, że Lamartine, stojący na czele nowego rządu, obiecywał złote góry...

Chopin, jak cała emigracya, podzielał te czarowne złudzenia, a nawet chwilowo zapalił się do polityki; ulegając ogólnemu nastrojowi umysłów, nietylko skwapliwie słuchał wszelkich nowin z burzliwej areny rozgrywających się wypadków, ale zaczął żywić te same błogie nadzieje, któremi się równoczenie łudziły wszystkie stronnictwa emigracyjne, i zaczął być najoptymistyczniejszych myśli i przeczuć. Nie poznawano go poprostu. On, który aż do tej pory często robił wrażenie człowieka, nieznajdującego upodobania w rozmowach natury politycznej, teraz ze wszystkimi, co go od-

[1]) W liście do Solange z dnia 3 marca 1848 r. pisze Chopin: »J'étais au lit pendant les évènements«.

wiedzali, najwięcej i najchętniej mówił o polityce. Zrazu, gdy się rozeszła wieść o ucieczce Ludwika Filipa, co się równało upadkowi dynastyi Orleanów, bolał nad tym faktem, albowiem miał wiele uczucia wdzięczności dla tej rodziny królewskiej, od której doznał wiele dowodów życzliwości; ale pogodził się z tym faktem, z chwilą, gdy zaczął ulegać tym samym złudzeniom, którym ulegali inni, a którym niebawem ulegli wszyscy. Niestety, złudzenia prysły bardzo prędko, sprowadzając za sobą, jak wszystkie bańki mydlane, rozczarowanie i niesmak. Nie upłynęło kilka dni, a już się poczęto zrażać do Rzeczypospolitej, do Lamartine'a, do dwulicowych rządów demokracyi. Do tych, co się najprędzej zoryentowali w położeniu,



Sala koncertowa Pleyela.

t. j. co się rozczarowali najprędzej, należał między innymi i Chopin, który widząc, jaki obrót biorą sprawy, szybko począł ostygać w zapale, zaczęło go ogarniać zobojętnienie na wszystko, aż w końcu przestał mówić o obecnej Rzeczypospolitej, zaczął unikać rozmów na ten temat, a jeśli się zdarzało niekiedy, że w roztargnieniu wyrwał się z jaką polityczną opinią, to bywały to jedynie wybuchy płonnego żalu, gorzkie wyrzuty rozczarowania. Skończyło się na tem, że go Paryż i polityczna atmosfera z Lamartinem i przyjaciółmi p. Sand, stojącymi u władzy, tak zaczęły drażnić, tak się stały nieznośnemi i dokuczliwemi, że coraz bardziej zaczął przemyśliwać o tem, ażeby się wydalić z tego demokratyczno-republikańakiego rozgardyaszu.

Tymczasem otrzymał wiadomość z Guillery, że dnia 28 lutego Solange powiła córeczkę. Zaraz nazajutrz napisał o tem Clésinger obszerny list do

pani Bascans w Paryżu, list, do którego przypisała się i Solange, a w którym szczęśliwy ojciec prosił przyjaciółkę swej żony, by także zechciała zawiadomić o tym radosnym fakcie Chopina i pannę de Rozières[1]). Ale nie poprzestano na tem, lecz zaraz tego samego dnia napisano osobno do Chopina. List napisała sama Solange ołówkiem, a Clésinger go zaadresował. List ten, donoszący Chopinowi, że zarówno matka, jak dziecko, czują się doskonale, choć matka cierpiała bardzo i długo, zanim córeczka przyszła na świat, otrzymał Chopin dnia 3 marca, otrzymawszy zaś, uradowany, że już skończyły się cierpienia położnicy, zaraz tego samego dnia odpisał jej, jak następuje:

Nie mogę się powstrzymać, by Pani nie napisać natychmiast, jak jestem szczęśliwy, żeś Pani została matką i że jesteś zdrowa. Przyjście na świat córeczki Pani o wiele więcej przysporzyło mi radości, aniżeli się Pani wydaje, więcej nawet, niż narodzenie się Rzeczypospolitej. Dzięki Bogu, że się skończyły cierpienia Pani. Zaczyna się dla Pani całkiem nowy świat. Bądź Pani szczęśliwa, a przedewszystkiem uważaj na siebie. Bardzom był spragniony pomyślnych o Pani wiadomości. Leżałem w łóżku, gdy zaszły wypadki. Przez cały ubiegły tydzień cierpiałem na newralgię. Paryż w tej chwili jest spokojny ze strachu. Wszyscy są wykolejeni. Kto żyje, należy do gwardyi narodowej. Sklepy są otwarte, ale niema ani jednego kupującego. Cudzoziemcy z paszportami tylko czekają naprawienia zniszczonych kolei żelaznych. Kluby zaczynają się formować. Ale nie skończyłbym nigdy, gdybym Pani chciał pisać o wszystkiem, co się tu dzieje. Mallefille gubernatorem Wersalu. Nic prostszego, jak że Louis Blanc znajduje się w pałacu Medycejskim, na stanowisku prezesa komisyi organizacyi pracy, co jest palącą kwestyą chwili.

Raz jeszcze dzięki za poczciwy list

Całkiem Pani oddany *Ch.*

Tymczasem Clésinger, w kilka dni po urodzeniu mu się córki, pojechał do Paryża, raz dlatego, żeby — jak się wyraził w liście do pani Bascans — veiller à la destinée de cette chère enfant qui vient de naitre républicaine, veiller aux droits de tous et aux miens, enfin me conduire en vrai citoyen, a powtóre i przedewszystkiem dlatego, żeby się uporać z wierzycielami, którzy się dobierali do Hotelu de Norbonne, doprowadziwszy tak daleko, że wszystkie ruchomości t. j. całe umeblowanie domowe, którego prawną właścicielką była Solange, miały być spieniężone w drodze publicznej licytacyi.

Na tą licytacyę przyjechała także p. Sand, nie chcąc bowiem, żeby te rzeczy istotnie zostały sprzedane, postanowiła zakupić wszystkie sama, ażeby je przy pierwszej zdarzonej sposobności oddać Solange z powrotem. Ten nagły przyjazd p. Sand w dniu 3 marca do Paryża spowodował jej przypadkowe spotkanie z Chopinem, spotkanie, które mogło nawiązać

[1]) Faites part, je vous prie, à M. Chopin et à M-lle de Rozières, de l'heureux événement qui remplit ma chère femme d'une joie bien douce, au milieu des chagrins de la vie.

zerwane nici ich stosunku, a które jeśli skończyło się, niestety, na niczem, to nie z winy p. Sand, lecz z winy Chopina wyłącznie.

Spotkanie to, pamiętne w życiu obojga, nastąpiło dnia 4 marca w mieszkaniu pani Marliani.

Chopin w towarzystwie Combesa, t. zw. Abisyńczyka, świeżo przybyłego z Marokko, właśnie wychodził od niej, gdy nagle, we drzwiach przedpokoju natknął się na p. Sand, która wchodziła w towarzystwie Lamberta. Spostrzegłszy ją, przywitał się z nią zwykłem *Bon jour*, a gdy mu podała rękę, na co on nie cofnął swojej, zwrócił się do niej z zapytaniem, jak dawno miała ostatnie wiadomości od córki?

— Przed tygodniem — odrzekła na to p. Sand, której baczności nie uszło jednocześnie, że ręka Chopina była drżąca od wzruszenia i jak lód zimna.

— A nie miałaś pani żadnych wiadomości onegdaj lub wczoraj?

— Nie.

— W takim razie komunikaję pani, że zostałaś babką; Solange ma córeczkę i miło mi, że wiadomości tej mogę pani udzielić pierwszy.

Po tych słowach Chopin skłonił się uprzejmie, a wyszedłszy z Combesem na schody, zaczął schodzić na dół. Nagle przypomniał sobie, że nie powiedział nic, jak się czuła Solange, mianowicie, że była zdrowa, co zwłaszcza dla matki, było rzeczą najważniejszą. Nie chcąc się wracać, bo go męczyło wchodzenie na schody, poprosił swego towarzysza, by to uczynił za niego, oraz żeby powiedział p. Sand, że jej córka jest zdrowa i dziecko również. Skoro Combes pobiegł na górę, Chopin tymczasem, schodząc powoli, znalazł się na dole, gdy w tem ujrzał niespodzianie, że p. Sand wraca razem z Abisyńczykiem, a podszedłszy ku niemu, z wielkiem zainteresowaniem zaczęła go wypytywać o zdrowie Solange, przyczem mu zadawała cały szereg pytań. Odpowiedział jej, że sama pani Clesinger pisała do niego ołówkiem parę słów zaraz nazajutrz po urodzeniu dziecka, że bardzo cierpiała podczas połogu, że jednak zapomniała o wszystkiem, gdy zobaczyła swą córeczkę. Na to zapytała go p. Sand, czy mąż był przy żonie podczas porodu, na co jej Chopin odrzekł, że list Solange, o ile mu się zdaje, był zaadresowany ręką Clesingera.

Po tej krótkiej wymianie pytań i odpowiedzi w kwestyi Solange, postanowiła p. Sand zawiązać rozmowę z Chopinem o nim samym, co — jak mniemała — bardzo łatwo mogło sprowadzić porozumienie między nimi. W tej najlepszej intencyi zapytała go, jak się czuł pod względem zdrowia?

Chopin jednak, zamiast się dać wyciągnąć na dłuższą rozmowę, odrzekł sucho, że ma się dobrze, i w tejże chwili zwrócił się do portyera, żeby mu otworzył drzwi od bramy. Jednocześnie skłonił się p. Sand, a wy-

szedłszy na ulicę, podał ramię Combesowi, z którym pieszo wrócił na Square d'Orléans.

Było to jego ostatnie widzenie się z p. Sand. Odtąd nie widzieli się nigdy, jakkolwiek autorka *Lukrecyi Floriani* na każde wezwanie była gotowa wrócić do niego, pogodzić się z nim, nawiązać dawny stosunek przyjaźni.

Całe to spotkanie się swoje z p. Sand opisał Chopin nazajutrz w obszernym liście do Solange [1]), przyczem zakomunikował jej jeszcze i następującą wiązankę wiadomości: »Matka Pani, jak to mówił Boccage Grzymale, bawi tu od kilku dni. Mieszka u Maurycego, rue Condé 8, koło Luxenburgu. Stołuje się u Pinson'a (w restauracyi, gdzieśmy to raz byli z Delatouchem); tam też przyjmuje odwiedziny przyjaciół, tam też zaprosiła wczoraj Combesa, zapowiadając mu, że wkrótce wyjeżdża do Nohant. Jestem przekonany, że w Nohant czeka na nią list od Pani. Zdrowie jej zdaje się nie pozostawiać nic do życzenia. Przypuszczam, że musi być uszczęśliwioną tryumfem idei republikańskich, i że wiadomość, którą jej wczoraj zakomunikowałem, jeszcze powiększyła jej szczęście. Spokój trwa w dalszym ciągu. Mallefilla niema już w Wersalu; tylko trzy dni cieszył się swoją władzą«.

We dwa dni później 7 marca, p. Sand wróciła do Nohant, z czasem zaś, w swej *Histoire de ma vie,* w rozdziale poświęconym Chopinowi, tak napisała o tej decydującej chwili w swojem życiu: »Zobaczyłam go na chwilkę w marcu 1848 r. Uścisnęłam jego rękę, drżącą i jak lód zimną. Chciałam doń przemówić, ale się usunął. Teraz na mnie przyszła kolej uża-

[1]) Oto odnośny ustęp listu Chopina, datowanego dnia 5 marca 1848 roku: »Je suis allé hier chez madame Marliani, et en sortant je me suis trouvé dans la porte de l'antichambre avec Madame votre mère, qui entrait avec Lambert. J'ai dit un bon jour à Madame votre mère et ma seconde parole était s'il y avait longtemps qu'elle a reçu de vos nouvelles. »Il y a une semaine, m'a-t-elle répondu. — Vous n'en aviez pas hier, avant hier? — Non. — Alors je vous apprends que vous êtes grand'mère: Solange a une fillette, et je suis bien aise de pouvoir vous donner cette nouvelle le premier. J'ai salué et je suis descendu l'escalier. Combes l'Abyssinien (qui du Maroc est tombé droit dans la Révolution) m'accompagnait, et comme j'avais oublié de dire que vous vous portiez bien, chose importante, pour une mère surtout (maintenant vous le comprendrez facilement mère Solange), j'ai prié Combes de remonter, ne pouvant pas grimper moi-même et dire que vous alliez bien et l'enfant aussi. J'attendais l'Abyssinien en bas, quand Madame votre mère est descendue en même temps que lui et m'a fait avec beaucoup d'intérêt des questions sur votre santé. Je lui ai répondu que vous m'avez écrit vous-même au crayon deux mots le lendemain de la naissance de votre enfant, que vous avez beaucoup souffert, mais que la vue de votre fillete vous a fait tout oublier. Elle m'a demandé si votre mari était auprès de vous, j'ai répondu que l'adresse de votre lettre me paraissait être mise de sa main. Elle m'a demmandé comment je me portais, j'ai répondu que j'allais bien, et j'ai demandé la porte au concierge. J'ai salué et je me suis trouvé square d'Orléans à pied reconduit par l'Abyssinien«.

lić się, że mnie przestał kochać. Nie wyrządziłam mu tej przykrości, zdając wszystko na Opatrzność i przyszłość. Już go nie miałam ujrzeć więcej«.

Należy ubolewać głęboko, że sprawa przybrała taki obrót, że zakończyła się w ten sposób; należy mieć żal do Chopina, że w tak stanowczej chwili, gdy od niego zależało naprawienie stosunku, uniesiony fałszywą ambicyą czy dumą, zaciął się w gniewie, nie uścisnął wyciągniętej do siebie ręki, nie dał się przeprosić, nie chciał usłyszeć żadnej ekskuzy. Gdyby się nie był usunął w chwili, gdy p. Sand »chciała przemówić« do niego, gdyby wysłuchał jej argumentów, które mogła przytoczyć na swą obronę, gdyby się okazał mniej zawziętym, gdy ona chciała wytłumaczyć się przed nim, kto wie, jakby obróciło się wszystko, czy wszystko nie skończyłoby się dobrze, czy krótko mówiąc, nie przedłużyłoby to życia Chopinowi. Bo nie ulega wątpliwości, że gdyby się był pogodził z p. Sand, co było jej najgorętszem pragnieniem, nie dałaby mu siedzieć w zrewolucyonizowanym Paryżu, w atmosferze, która nań wpływała najgorzej, ale byłaby go zabrała z sobą do Nohant, tam zaś, w spokoju, na świeżem powietrzu, szybko odzyskałby to, co stracił przez zeszłoroczne spędzenie lata w zaduchu paryskim, a przedewszystkiem pogodzony z p. Sand, której kochać nie przestał, odzyskałby równowagę ducha i nerwów, straciłby powód do zgryzot i samoudręczeń moralnych, które mu w stopniu gorszym jeszcze, niż duszne powietrze paryskie, podkopywały zdrowie. Gdyby był pojechał do Nohant, szybko-by się uspokoił nerwowo, bo wszystko to, co spowodowało jego chwilowe poróżnienie się z panią Sand, mianowicie jej zatarg z córką i zięciem, wyrównywało się zwolna; z chwilą zaś, gdy wkrótce miało przyjść do harmonii między p. Sand a Clésingerami, musiałaby zapanować najzupełniejsza harmonia między nią a Chopinem, zwłaszcza, że i inne powody, które ich rozdrażniały nawzajem, w pierwszym rzędzie Augustyna i Maurycy, również wchodziły w inną fazę; Augustyna w ciągu marca wyszła za mąż, a zostawszy panią Bertholdy, przeniosła się na stały pobyt w inne strony, a Maurycy, gdy nie było Augustyny, również zmieniłby się pod niejednym względem, skoro znikł powód, który go różnił z Chopinem. Jednem słowem, szkoda nieodżałowana, że Chopin, mając możność pogodzenia się z panią Sand, która doń pierwsza wyciągała rękę do zgody, nie okazał się skłonnym do zapomnienia uraz, do przebaczenia tego, czem pani Sand, jak sądził, zawiniła względem niego. Odpychając wyciągniętą do siebie życzliwie rękę, sam na tem wyszedł najgorzej, albowiem tylko przyspieszył swoją przedwczesną śmierć.. Jeden list Chopina, napisany do pani Sand, już po rozejściu się z nią, a proponujący zapomnienie wszystkich dotychczasowych uraz, z pewnością byłby naprawił wszystko; p. Sand niewątpliwie byłaby rada z tego, gdyby jej Chopin zaproponował pogodzenie się, chętnieby pospieszyła do niego, choćby pierwsza, byle tylko wiedziała, że nie będzie odepchniętą, albowiem

zerwanie wcale nie leżało w jej zamiarach. Gdyby jej było zależało na zerwaniu z Chopinem, od pierwszej chwili, gdy się spotkała z nim, inaczej-by się zachowywała wobec niego. Chodziło o to tylko, by Chopin zrobił pierwszy krok, którym w danej sytuacyi mógł być jego list do niej, lub dobre słowo z wezwaniem do zgody, zakomunikowane p. Sand przez którego z wspólnych przyjaciół. Niestety, Chopin nie uczynił tego pierwszego kroku, na który kto wie zresztą, czyby się był nie ważył, gdyby nie wpływy niektórych przyjaciół, którym zależało na niedopuszczeniu do takiej zgody... Szkoda, że w tym razie Chopin nie okazał się samodzielniejszym, mniej ulegającym wpływom postronnym, niezawsze bezinteresownym. Byłby uratowany! A tak, dzięki swemu uporowi, był zgubiony!

Tymczasem p. Sand, porwana zawrotnym wirem wypadków politycznych, rychło otrząsnęła się ze zmartwienia, szybko odzyskała równowagę moralną. Najlepszy dowód, że już we dwa dni po swem spotkaniu się z Chopinem, jeszcze przed swym wyjazdem do Nohant, pisała w liście z dnia 6 marca do jednego ze swych przyjaciół: »Wszystko dobrze. Zmartwienia osobiste znikają [1]), gdy życie publiczne nas wzywa i pochłania. Rzeczpospolita jest najlepszą ze wszystkich rodzin, a lud jest najlepszym z przyjaciół. Nie trzeba myśleć o czem innem«. Co nie znaczyło przecież, by matka nie myślała o dzieciach. Jakoż i p. Sand, gdy się dowiedziała od Chopina, że została babką, zaraz napisała ciepły list do Solange z gratulacyami. Nie mogła przypuszczać, że w chwili, gdy jej list przyjdzie do Guillery, Solange już będzie opłakiwać śmierć swej córeczki, zmarłej dnia 6 marca. Zrozpaczona, a przytem sama jedna, bo Clésinger już był powrócił do Paryża, Solange nie wiedziała co czynić, a służąca jej, Luce, chciała pisać do p. Sand, żeby przyjechała. Jakoż napisała w imieniu swej pani, ale tylko doniosła o śmierci dziecka. W kilka dni później, już po pogrzebie córeczki, otrzymała Solange drugi list od matki z Nohant, z wyrazami współczucia, list »dosyć« serdeczny w tonie, a między innemi zawierający propozycyę, by przyjechała do Paryża, dokąd i ona wróci wkrótce, a gdzie, jak sądzi, będzie mogła być przydatną jej mężowi.

Jeszcze przed otrzymaniem tego listu od matki, a bezpośrednio po śmierci dziecka i po otrzymaniu listu Chopina z dnia 5 marca z opisem jego rozmowy z p. Sand, napisała do niego Solange następujący charakterystyczny list:

[1]) W tydzień później, dnia 9 marca, już do powrocie do Nohant, pisze p. Sand do Poncy'ego: »Tout mes maux physiques, toutes mes douleurs personnelles sont oubliées. Je vis, je suis forte, je suis active, je n'ai plus que vingt ans. Je suis revenu ici aider mes amis, dans la mesure de mes forces, à révolutionner le Berry, qui est bien engourdi«.

Drogi mój Chopinie!

Otrzymałam tego rana list, w którym mi Pan pisze o mojej matce. O! jeżeli to prawda, że zdawała się interesować zdrowiem mojem, to zawiadom ją Pan o mojem nieszczęściu. Jeżeli jeszcze jest w Paryżu, to niech wie, ile cierpię i jak potrzebuję pociechy. Clésinger nie może wyjechać z Paryża. Aż nadto już tego, że wierzyciele matki mojej zajęli hotel Narbonne. Sama pisuję do niego codziennie, żeby mu dodawać otuchy i zmusić go do zostania. Ale to, o co Pana proszę, jest może zupełnie niepotrzebne. Ona się nie poruszy z miejsca. Byłaby już tutaj, gdyby mię choć trochę kochała. Boże mój, jak też ona może być tak nieczuła! Ja, która sama miałam córkę i która ją utraciłam, choć bardzo młodo, nie mogę jej pojąć. To tak straszne i okrutne przestać być matką. O, ona nic o tem nie wie! Niech ją Bóg zachowa, żeby się wkrótce o tem dowiedzieć miała. Suka Pastoure wyła pod oknem mojem przez cały wieczór od chwili urodzenia mi się córki. Zaczęła znów wyć na kilka godzin przed jej śmiercią. Wczoraj w wieczór przyszła znowu wyć zajadle pode drzwi moje. Czyż trzeba jeszcze jednej ofiary?! Biedny, biedny Clésinger!

Wyrazy przyjaźni dla poczciwego Grzymały, bo przypuszczam, że o nim mowa [1]). Ma siebie za wielce nieszczęśliwego; myli się, wszak dziecka nie stracił. Niech Bóg mu syna zachowa!

Żegnaj Pan, pisz do mnie

Solange.

Staraj się Pan zobaczyć z Clésingerem i dodać mu odwagi.

Zaraz po otrzymaniu tego listu udał się Chopin do Clesingera, poczem w taki sposób doniósł o tem jego żonie:

Sobota, 11 marca.

Odwagi i spokoju! Uważaj Pani na siebie przez wzgląd na pozostałych. Przed chwilą widziałem męża Pani. Jest on zdrów, pełen odwagi i nadziei. Wczoraj i onegdaj widziałem go pracującego nad posągiem Wolności; dziś go właśnie skończył, a wszystkie paryskie Thores'y są zachwycone. Jutro figura zostanie przeniesioną do ratusza. Marrast jest merem Paryża (czyli, że p. Bascans będzie się mógł na co przydać). Mąż Pani zna p. Caussidière, stojącego na czele policyi i który każe gwardyi narodowej eskortować posąg. Prosił mię, bym powiedział Pani, że ma on dziś za wiele bieganiny, ażeby módz pisać do Pani, i że napisze jutro po przeniesieniu figury, co ma nastąpić o 7-mej. Niechże więc Pani nie niepokoi się o jego zdrowie. Jak Pani widzi, robi on, co może, i nie zbywa mu na odwadze. To też troszcz się Pani o swoje zdrowie przedewszystkiem, ażeby rozłąka stała się tem znośniejszą dla Was obojga. Spokoju więc, przez litość, spokoju! Dzięki pieczołowitości ojca Pani i Lucyny (którą zawsze uważałem za poczciwą i bardzo do Pani przywiązaną) odzyskasz Pani zdrowie i staniesz się zdolną do nowego szczęścia.

Mówiono mi, że matka Pani już opuściła Paryż. Nie widziałem jej od czasu owego spotkania u pani Marliani. Otrzymała już w Nohant listy Pani. Zasługuje ona na współczucie, bo musi to być wielki cios dla niej, jestem tego pewny, i nie wątpię, że uczyni ona dla Pani wszystko, co jest w jej mocy. Odwagi więc, i spokoju! Pozostawiam na stronie wszelkie kondolencye, bo wydają mi się one czemś bardzo błahem w obliczu prawdziwych cierpień. Będę do Pani pisywał często. Bądź Pani tylko spokojną o męża.

Oddany Pani *Ch.*

Czego Chopin nie zakomunikował strapionej pani Clesinger, choć się o tem dowiedział od jej męża, że to nie »wierzyciele matki zajęli Hôtel de

[1]) Grzymała w tych czasach poniósł znaczne straty materyalne.

Narbonne«, ale że to p. Sand właśnie uniemożliwiła wierzycielom Clesingera położenia aresztu na dochodach Solange. Była to niewątpliwie okoliczność, która z natury rzeczy musiała Clesingera o wiele przychylniej usposobić dla swej teściowej, tembardziej, że p. Sand za swej kilkudniowej bytności w Paryżu nie omieszkała widzieć się ze swym zięciem i pojednała się z nim, jak o tem świadczył jej drugi list do Solange, gdzie jej obiecywała stać się pomocną dla Clesingera [1]).

O liście tym, jak i o poprzednim, napisała Solange także i do Chopina, on zaś, dowiedziawszy się o tem, bardzo był kontent, że stosunek matki z córką zaczyna się poprawiać, a pisząc do Solange dnia 22 marca, nie omieszkał temu swojemu zadowoleniu dać odpowiedniego wyrazu. Je suis heureux — pisał między innemi — des bonnes lettres que Madame votre mère vous a écrites.

W trzy dni później, dnia 25 marca, zjechała Solange do Paryża, gdzie już od kilkunastu dni bawiła także p. Sand, bardzo silnie zaangażowana w rewolucyjnej walce politycznej. Jakoż powoli zaczęło przychodzić do zbliżenia między matką a córką. Widywały się raz po raz, a ponieważ Solange mieszkała w Chaillot u państwa Bascans, więc co kilka dni pisywały do siebie. Jednocześnie p. Sand, pozostając w blizkich stosunkach z Karolem Blanc, ówczesnym ministrem sztuk pięknych, starała się o zamówienia dla Clesingera, z którym już pogodziła się tak dalece, że nawet bywała w jego pracowni, ażeby oglądać prace, które robił dla ministerstwa. Chopin, z którym Clesingerowie widywali się dość często, bardzo się cieszył z tak pomyślnego obrotu sprawy, a jak dawniej, tak i teraz, zawsze był z wielką przyjaźnią dla Solange.

Tymczasem w Paryżu, od połowy marca mniej więcej zaczął się silny *exodus* emigracyi polskiej. Kiedy się dowiedziano, że nietylko w Berlinie, ale i w Wiedniu wybuchła rewolucya, że Metternich wypędzony, że z Medyolanu, po pięciodniowej walce, zdołano wypędzić Austryaków, że Mickiewicz, właśnie bawiący we Włoszech, formował legiony słowiańsko-polskie, że z sztandarem, przez samego Piusa IX poświęconym, ciągnął w tryumfalnym pochodzie z miasta do miasta, że wogóle trony zachwiały się, że uciekano z zamków, wołając: Niech żyją ludy! Cześć narodowościom! Uszanujmy sprawiedliwość! Oddamy, co komu należy, i o d b u d u j e m y P o l s k ę! i kiedy książe Adam Czartoryski udał się na bliższy teatr wypadków poznańskich, gdzie wybuchło powstanie narodowe, emigracya

[1]) Solange w liście do pani Bascans, z Guilléry 17 marca 1848 r. pisze w tej kwestyi: »J'ai reçu deux lettres de ma mère, l'une de félicitations, l'autre de condoléance. Je savais bien, qu'elle se bornerait à écrice. Cependant ses lettres sont assez affectueuses; elle m'engage à aller à Paris où elle va retourner, et elle me dit qu'elle pourra être utile à mon mari.

popadła w stan powszechnego oszołomienia; wszyscy się rwali do kraju, każdy myślał o tem tylko, jak znaleźć środki do opuszczenia Paryża. Posypały się odezwy do rodaków i cudzoziemców, wzywające do składek; wszyscy wybierali się do kraju, na odsiecz, jedni do Krakowa, drudzy do Poznania. Rozpoczęła się wzruszająca epoka ciągłych wychodów. Wszyscy byli przekonani, że emigracya się skończyła, że ojczyzna lada dzień zmartwychwstanie; każdy sprzedawał rzeczy, żegnał się z przyjaciółmi, gotował się do drogi. Wyruszano drobnymi oddziałami po trzystu; koleje francuskie przewoziły emigrantów darmo do granicy niemieckiej; Strasburg naznaczono jako miejsce ogólnego zgromadzenia; komitety ograniczały swoją czynność do zbierania składek dla pozostałych żon i dzieci po emigrantach; pisma emigracyjne przestały wychodzić, wydawszy »o s t a t n i e numery na obcej ziemi«; słowem, wszystko się rozluźniło, zniknęły ślady najlżejszej organizacyi, a choć nie wszyscy pochwalali takie »bezmyślne« rwanie się do kraju na niepewne, choć nie brakło i takich, co sobie jasno zdawali sprawę z nieuniknionych następstw podobnej wyprawy, nie pomogły żadne napominania, bo nikt nie słuchał.

Chopin, który na ogół podzielał te ogólne złudzenia, te świetne nadzieje, jednak należał raczej do tych, co sytuacyę sądzili dość trzeźwo. W każdym razie, ponieważ sam nie myślał o zaciągnięciu się do powstańczych szeregów, należał do tych, co odjeżdżających przyjaciół odprowadzali na kolej. Między innymi odprowadzał i Stanisława Koźmiana, który, na wieść o wybuchu powstania w Poznańskiem, rzucił Londyn, przyjechał do Paryża, aby stąd razem z innymi podążyć do Poznania. Gdy wsiadał do wagonu, Chopin rzekł mu na pożegnanie: »Mój zawód publiczny już skończony. Macie we wsi kościółek, dacie mi na resztę dni moich kawałek łaskawego chleba, a ja wam za to wygrywać będę na organach hymny na cześć Królowej Korony Polskiej«.

Że jednak Chopin wcale trzeźwo zapatrywał się na sytuacyę polityczną, że był daleki od wielu złudzeń, które wprost otumaniły umysły prawie całej emigracyi, tego dowodził jego list z dnia 4 kwietnia do Juliana Fontany, który, choć bawił w Ameryce, to przecież dowiedziawszy się, co się działo w Europie, a zwłaszcza w kraju, w Poznańskiem i w Galicyi, był zdecydowany przejechać ocean, byle się przyłączyć do oddziałów powstańczych, mających wywalczyć niepodległość Polski. W tem uczuciu napisał list do Chopina, prosząc go o bliższe informacye, oraz o radę, co czynić, czy jechać zaraz, czy poczekać jeszcze? Otóż Chopin tak mu odpisał w tej kwestyi: »Jeżeli chcesz dobrze zrobić, to siedź cicho i wracaj dopiero, kiedy się coś na pewno u nas zacznie. Zbierają się nasi w Poznaniu. Czartoryski pierwszy tam pojechał, ale Bóg wie, jaką to drogą wszystko pójdzie, żeby znów Polska była. Co dzienniki tutejsze piszą, łgarstwo. Ani Rzeczypospolitej w Krakowie, ani cesarz austryacki królem

się polskim nazwał, a we lwowskich gazetach w adresie do Stadiona wcale o to cesarza nie proszą, jak tutaj cytowali. Król pruski także nie bardzo o odczepieniu Poznańskiego myśli; zbłaźnił się u siebie, ale Niemcy z Poznańskiego piszą mu mimo to adresa, że »ponieważ ziemia ta przez krew ich ojców nabyta, że oni nawet po polsku nie umieją, więc oświadczają, że nie chcą być pod żadnym innym rządem tylko pruskim«. To wszystko, widzisz, że wojną pachnie, a gdzie się zacznie, to nie wiedzieć. Ale jak się zacznie, to całe Niemcy się zajmą. Włochy już zaczęły. Medyolan wypędził Austryaków, ale siedzą jeszcze po prowincyach i będą się tłuc. Zapewne Francya pomoże, bo musi stąd pewien motłoch wypchnąć, żeby dobrze zrobić. Moskal zapewne u siebie będzie miał biedę, jak się trochę wyruszy na Prusaka. Chłopy galicyjskie dały przykład wołyńskim i podolskim, nie obejdzie się to bez strasznych rzeczy, ale na końcu tego wszystkiego jest Polska świetna, duża, słowem Polska. Więc mimo niecierpliwości naszej czekajmy, aż się dobrze karty pomieszają, żeby napróżno nie tracić siły tak potrzebnej we właściwej chwili. Ta chwila blizko, ale nie dziś. Może za miesiąc, może za rok. Wszyscy tu przekonani, że rzeczy nasze zdesynują się zupełnie przed jesienią«.

Ale do tego było jeszcze daleko, zważywszy, że dopiero zaczęła się wiosna. Tymczasem Chopin, którego rewolucya i Rzeczpospolita pozbawiły prawie wszystkich lekcyj, a więc sposobu zarobkowania, nie miał nic do roboty w Paryżu, a miał najzupełniej dosyć tutejszej rewolucyjno-republikańskiej atmosfery, w której, jak słyszał, p. Sand tak się czuła w swoim żywiole.

Jeśli chodziło o p. Sand, o której dowiadywał się od Solange i Clesingera, to stały się rzeczy brzydkie, które ją kompromitowały w sposób przechodzący wszelkie wyobrażenie. Chopin tak o tych sprawach pisał do swoich: »W tych ostatnich czasach w wielkie błoto zagrzęzła i innych wielu wpakowała w ambarasy. Przypisują jej niegodziwe proklamacye, które domową wojnę zapalały. Jej drugi dziennik, który także się wcale nie udał, bo był ultra, tylko rozjątrzał krótkowidzących, był zakazany; ale już umierał jak i pierwszy z braku czytelników. Ktoby to był powiedział temu kilka lat! Drukowano i przedawano jej biografię po ulicach, pisaną i podpisaną przez ojca Augustyny, który się skarży, że mu córkę jedynaczkę zdemoralizowała, że z niej metresę dla Maurycego zrobiła i mimo pozwolenia rodziców za byle kogo wydała, obiecując, że ją za syna wyda; cytuje jej własne listy, słowem najbrzydsza awantura, którą cały bruk paryski wie dzisiaj. Jest to niegodziwość ze strony ojca, ale prawda. Otóż i owe dobrodziejstwo, które ona zrobić myślała, a przeciwko któremu na ten sposób, byłem od pierwszego dnia wejścia tej dziewczyny w dom. Trzeba ją było zostawić rodzicom, nie nabijać głowę synem, który tylko z pieniędzmi się ożeni (i to, jeżeli go bardzo poproszą, bo będzie ich miał dosyć). Ale mu się

ładnej kuzynki w domu chciało. Tyle zrobił, że matka ją w równi z Solange postawiła. Tak samo była ubierana, a lepiej pielęgnowana, bo Maurycy chciał. Ile razy ojciec chciał ją odebrać, nie dali, bo Maurycy chciał. Matkę jej uważano za waryatkę, bo jej matka wyraźnie rzeczy widziała, ale i ojciec nareszcie zobaczył. Więc z tej dziewczyny p. Sand zrobiła *une victime,* która niby była prześladowana przez rodziców własnych. Solange to widziała wszystko, a więc żenowała. Maurycy potrzebował owego Lamberta, żeby go zasłaniał przed Solanżą i sługami. Borie potrzebował Augustyny, żeby go zasłaniała przed Solanżą i Maurycym. Maurycy potrzebował Boriego, żeby się w mieście wydawało, że się Borie do Augustyny bierze. Matce niewygodnie z córką było, która widziała na nieszczęście wszystko, co się święciło; stąd kłamstwa, wstyd, i reszta«. Nawiasem mówiąc, owe »własne listy« p. Sand, o których pisze Chopin, były apokryfami, podrobionymi tendencyjnie, w celu politycznego skompromitowania pani Sand. O tem Chopin nie mógł wiedzieć, a przynajmniej nie wiedział. Nie dziw więc, że całą sprawę widział w znacznie gorszem i brzydszem świetle, aniżeli miało się istotnie. Nie wszystko bowiem, co mu się wydawało »prawdą«, było nią naprawdę [1]).

Co zdaje się nie ulegać najmniejszej wątpliwości, to, że Chopin, kiedy zaczął przemyśliwać o zmianie miejsca, o wyjeździe z Paryża, który go drażnił i denerwował coraz bardziej, nie dlatego tylko chciał się wyrwać z tego otoczenia, że go irytowały republikańskie rządy motłochu i warchołów pod przewodem »anioła blagi« — jak ktoś trafnie nazwał Lamartina — ale dlatego głównie, że tu był narażony na mimowolne spotkania z p. Sand, o której nie mógł zapomnieć, której wspomnienie piekło go, jak niezabliźniona rana, a której nie życzył sobie widzieć ani spotkać, lecz chciał być jak najdalej od niej. Widocznie, że nie był dość pewny siebie, czyby się oparł pokusie, gdyby się zbliżyła do niego, zwłaszcza, gdyby się zbliżyła ze słowami pojednania i przebaczenia, o co ją podejrzewał nie bez słuszności. A tego bał się dla siebie, choć był to tylko upór z jego strony, a potrosze i kaprys.

Dlatego pragnął wyjechać z Paryża. Ale dokąd? Zawsze go ciągnęło do Anglii, do Londynu. Wszak w czasach jeszcze, kiedy mu się uśmiechała młodość, a z nią zdrowie i przyszłość najświetniejsza, myślał o Anglii, o Londynie. W 1831 r., kiedy przyjechał do Paryża, bawił tu tylko, jak mu się zdawało, *en passant,* w przejeździe do Londynu. Z wycieczki do Anglii jaką odbył w 1837 r., miał najprzyjemniejsze wspomnienia. W Anglii miał wielu znajomych i przyjaciół, a między swymi uczniami-Anglikami, zarówno jak i pomiędzy swemi uczennicami-Angielkami, miał samych gorących wielbicieli i wielbicielki. Pomiędzy ostatniemi nie brakło i takich, jak panna

[1]) Zob. w tej kwestyi: Samuel Rocheblave, *George Sand et sa fille,* str. 124.

Stirling i jej siostra, pani Erskine, które go zapraszały do siebie, do swoich szkockich zamków. Wiedział, że u nich znajdzie najserdeczniejsze przyjęcie, a nie wątpił, że w Anglii spotka się z przyjaznem ocenieniem swych dzieł muzycznych. Stąd świetne widoki koncertów. A właśnie zbliżał się najświetniejszy sezon w Londynie, sezon wiosenny. Wszystko to, zaciężywszy na szali decyzyi, sprawiło, że już dnia 2 kwietnia w *Gazette musicale* pojawiła się wiadomość, jako Chopin wkrótce udaje się do Londynu, gdzie zamierza spędzić tegoroczny sezon; on zaś, tak dalece zapalił się do tej myśli, że nietylko wybierał się do Londynu, ale przemyśliwał i mówił o tem, czyby się tam nie osiedlić na stałe [1]).

Oczywiście, że ci, co stanowili jego najbliższe otoczenie, którzy go, jak panna de Rozières, Grzymała, Franchomme, Delacroix, Gutmann i inni, doglądali i pielęgnowali w czasie ostatniej choroby, nie sprzeciwiali się temu zamiarowi; owszem, zdaje się, że to szczupłe grono osób, które miały zaszczyt należeć do najbliższych przyjaciół Chopina, a których liczbę powiększyła jeszcze w kwietniu świeżo z Wiednia przybyła księżna Marcelina Czartoryska, głosowało za tym wyjazdem, za tą zmianą miejsca pobytu (co na ludzi nerwowych, jak Chopin, zawsze wpływa dodatnio), i że wszyscy wiele się spodziewali po tej podróży swego ukochanego Mistrza. Mimo to było im przykro, że Chopin tak się wyrywał do Anglii, że z takiem upragnieniem oczekiwał dnia, w którym opuści Paryż i swoich przyjaciół tutejszych, że go nie zdawała się zasmucać myśl o rozstaniu z nimi.

W takich warunkach, zaopatrzony w mnóstwo najgorętszych listów polecających do najpierwszych domów w Londynie, wyjechał Chopin, w drugiej połowie kwietnia, z Paryża.

Dnia 20 kwietnia był już w stolicy Anglii.

[1]) W londyńskiem *Athenaeum* z dnia 8 kwietnia 1848 r. znajduje się następująca wiadomość: »Pan Chopin jest oczekiwany — o ile już się nie znajduje — w Londynie; mówią nawet, że zamierza osiedlić się w Anglii«.

KSIĘGA DRUGA

„NELLA MISERIA“

(1848—1849).

ROZDZIAŁ I.

W Anglii (1848).

Nazwisko Chopina, jako kompozytora, oddawna było znanem w Anglii, a prawie zawsze było wymawiane z uwielbieniem. Nie znaczy to, aby jego sława była popularną. Nie: była to owa »wymuskana sława«, której się tak lękał Słowacki, a która Chopina czyniła ulubieńcem natur delikatnych, kobiecych, przeczulonych i subtelnych. Takich jest niewielu, więc i koło wielbicieli Chopina, którzy go cenili wyżej, niż Mendelsona lub Schumanna, nie było tak wielkie.

Oczywiście, że nie obeszło się i bez opozycyi, na której czele stał J. W. Davison i Sterndale Bennett, a ta nie zawsze przejawiała się w sposób sympatyczny dla naszego muzyka. Owszem, bywały wypadki, że piórem tych, co w Anglii pisali o Chopinie, powodowała zawiść lub niechęć. Zwłaszcza ci, którym zależało na sławie Mendelsohna, a których z nim łączyła tożsamość rasy, nie zawsze zachowywali się gentlemanlike względem Chopina. Obawiano się poprostu, ażeby jego sława, wzrastająca z pojawieniem się każdego nowego utworu, podpisanego nazwiskiem Chopina, nie zaćmiła sławy Mendelsohna. Stąd pewna niechęć względem Chopina, niechęć, która się przejawiała na łamach pisma *Musical World,* a przejawiała się kilkakrotnie, zawsze z równą złą wiarą i perfidyą. Kiedy w r. 1841 wyszły Chopinowskie *Mazurki* Op. 41, wydane nakładem londyńskiej firmy Wessel et Stapleton, ukazał się w *Musical World* z dnia 28 października zjadliwy artykuł o nich, w którym pisano między innemi, że »Monsieur Fr. Chopin zdobył sobie środkami, których nie potrafimy domyśleć się, olbrzymią sławę, sławę, której odmawiamy kompozytorom, często dziesięć razy zdolniejszym od niego«. Tymczasem Chopin, zdaniem autora

artykułu, ucieka się do najbardziej niesmacznych i przesadnych ekstrawagancyi, a co już jest poprostu gryzącą satyrą na sposób myślenia muzyków z zawodu, że tak niedojrzały i ograniczony kompozytor, jak Chopin, bywa uważany i sławiony, jako klasyk, co się o nim słyszy dość często. Wprawdzie nie można powiedzieć, żeby w Chopinie raził brak pomysłów, ale te pomysły nigdy nie wynoszą więcej, nad ośm lub szesnaście taktów, poczem autor stale zaczyna błądzić in nubibus... Dlatego można powiedzieć o jego kompozycyach, że przypominają natchnienie ucznia, któryby za jakąkolwiek cenę pragnął być oryginalnym. Jego harmonie są pełne afektowanych dziwactw, przyczem są ciężkie i nieudolne; jego melodye choć pozornie silą się na to, ażeby nie trącić pospolitością, są tylko chorobliwe, a we wszystkich jego, nad miarę rozwlekłych utworach, daje się dostrzegać absolutny brak jakiegokolwiek planu. To też, gdyby chodziło o szematyczne scharakteryzowanie dzieł Chopina, dałoby się powiedzieć o nich, że jest to pstrokacizna, naszpikowana mnóstwem nadętych hyperbol i przykrych kakofonii. O ile nie trzyma się tej maniery, jest on nie lepszy od Straussa, lub jakiegokolwiek innego fabrykanta walców... Co dotyczy omawianych mazurków, to wielbiciele Chopina, a tych jest legion, z pewnością będą je podziwiali: my — kończy autor artykułu — nie czynimy tego«. Oczywiście, nie zabrakło takich, co się ujęli za Chopinem, protestując przeciwko temu artykułowi, tak bezwzględnie nacechowanemu złą wiarą. Protest wyszedł ze strony nakładców Chopina, którzy na odparcie tych bezczelnych zarzutów przytoczyli cały szereg opinii o Chopinie, wygłoszonych przez licznych muzyków, a podnoszących świetność chopinowskich kompozycyj. Naturalnie, że się to nie spodobało owemu bezimiennemu autorowi rzeczonej napaści na Chopina: jakoż podniecony i zadraśnięty w swej miłości własnej, raz jeszcze zaprotestował przeciwko temu protestowi obrońców polskiego kompozytora, a samo się przez się rozumie, że jeszcze mniej przebierał w wyrażeniach, aniżeli za pierwszym razem. Między innemi, »pozwolił sobie zapewnić swych kolegów-recenzentów, jak i szanownych wydawców, że nic łatwiejszego, jak wskazać w dziełach Chopina setki rażących błędów, oraz niezliczone mnóstwo kokieteryjnych efekcików, którymi stara się przypodobać publiczności, a których ani zdrowy smak, ani wytrawne znawstwo, poprostu znieść nie są w stanie«. Na ten artykuł już nie odpowiedziano zgoła, co znowu musiało dotknąć zatwardziałego antagonistę Chopina, bo nie dał za wygranę, ale zaraz w następnych numerach pomieścił trzy nowe artykuły, napisane z równą zajadłością i zacietrzewieniem, jak dwa poprzednie, a uparcie obstające przy swojem. Innym razem, w kilka lat później, w r. 1847, gdy umarł Mendelsohn, zdarzyło się tak, że różni niemieccy muzycy, podówczas zamieszkali w Paryżu, postanowili wysłać adres kondolencyjny do wdowy po zmarłym kompozytorze, adres, podpisany przez Rosenheina, Kalkbrennera, Pa-

nofkę, Hellera, Hallégo, Pixisa i Wolffa, a w którym było powiedziane między innemi, co następuje: »Niechaj będzie pozwolone nam, artystom niemieckim, zdala od naszej ojczyzny zamieszkałym« etc. etc. Adres ten przysłano do podpisania i Chopinowi także; Chopin jednak, przeczytawszy go, zamiast podpisać, odpisał w te słowa: »La lettre venant des Allemands, comment voulez-vous que je m'arroge le droit de la signer?« Zdaje się, że inaczej postąpić nie mógł (nie chcąc, ażeby go później, na podstawie takiego podpisu, Niemcy ogłosili za swego, do czego mają tyle skłonności, gdy chodzi o ludzi znakomitych); mimo to, w *Musical World* z d. 4 grudnia 1847 r., pojawił się jadowity list z Paryża, opisujący to zajście, a cały wymierzony przeciwko Chopinowi, pełen najzjadliwszych szkalowań pod adresem twórcy *Preludyów*. A nie był to jedyny artykuł, pomieszczony w *Musical World*, a obliczony na to, ażeby zaszkodzić Chopinowi, ażeby podkopać jego zasłużoną sławę, jaką sobie zdobywał w Anglii.

Na szczęście znaleźli się tacy, którzy się nie taili ze swem uwielbieniem dla Chopina, a nawet pisali formalne studya o nim, nacechowane tem uwielbieniem. Co najdziwniejsza, że najświetniejszy artykuł, jaki się w Anglii pojawił o Chopinie, p. t. *Essay on the Works of Frederic Chopin*, artykuł, wydany w r. 1843, a nadzwyczaj chwalony przez Liszta, wyszedł z pod pióra tego samego J. W. Davisona, który później przeszedł do opozycyi przeciwko Chopinowi. Dziwna dwulicowość! Mimowoli przypomina się ów stary Giboyer z komedyi Sardou, ów dziennikarz, co z takim polemicznym talentem potrafił zbijać swoje wczorajsze opinie, gdy tego wymagał interes... Czyżby i J. W. Davison, rasowo związany z Mendelsohnem, dał się przekonać ostatecznie, że lepiej się przysłuży sprawie, gdy będzie popierał swoich?... Co pewna, to, że nie wtedy, gdy obniżał wartość Chopina, ale wtedy, gdy o nim pisał z entuzyazmem, był szczerym. A może i wtedy, gdy się zachwycał kompozycyami Chopina, był tylko Giboyerem, który, pisząc na zamówienie firmy, Wessel i Stapleton, dlatego tak piękne rzeczy wypisywał o dziełach Chopina, że te dzieła wychodziły nakładem pomienionej firmy? Cokolwiekbądź, jedno zaprzeczyć się nie da, że napisał znakomitą rozprawkę o Chopinie, że nawet motto z Shelleya, jakie umieścił na okładce książki, nie mogło być dobrane lepiej i trafniej. Słowa bowiem, wyjęte z Shelleyowskiego *Peter Bell the third*,

> Poetą wielkim był i był subtelnie
> Myślącym psychologiem,

są jakby cudownym mikrokosmem, świetnie streszczającym charakter muzyki Chopina. Niemniej trafnem było to, co Davison pisał w tej broszurce »o samoistnym do najwyższego stopnia, kunsztownie targającym wszelkie więzy, a dziwnie swobodnym geniuszu Chopina«, o jego »spowiedziach niewysłowionej tęsknoty«, o jego »falach harmonii, przesiąkłych łzami«,

często pomieszanych lub przeplatanych »wybuchami serdecznej wesołości«, o jego »wytwornej umiejętności kunsztownego wypowiadania najulotniejszych myśli«, o tych »tysiącznych odcieniach wdzięku, które najdrobniejszym nawet utworom Chopina nadają tak żywotną wartość«. Szczególniej piękną i trafną była następująca charakterystyka muzyki Chopina, charakterystyka, od której aż po dziś dzień nie napisano lepszej. »Rzeczą jest ani na chwilę niewątpliwą, że na to, aby z odpowiednią popularnością i uczuciem prawdziwem módz grać *Preludya* lub *Etiudy* Chopina, potrzeba być ni mniej ni więcej, tylko skończonym pianistą: raz dlatego, żeby je zrozumieć, jak należy, a powtóre, żeby wypowiedzieć jasno, co się w tych tysiącznych szczegółach zrozumiało. W niemniejszym stopniu trzeba być poetą i głębokim myślicielem. Bo w utworach, wyszłych z pod pióra Chopina, nie znajdziesz nic tuzinkowego, ani nic takiego, co albo myśl trywialnie zniża, albo ją w sposób oklepany podnieść usiłuje; nic zużytego, nic powszedniego, nic wreszcie, co by się powtarzało po raz drugi, co by było powtórzeniem rzeczy znanych. A w sposobie tworzenia, w samej fakturze, próżnoby szukać zamieszania, niejasności, niesforności, niedokładności lub niezręczności: owszem, wszędzie widnieje wielka umiejętność, głęboka wiedza i biegłość w użyciu środków. Cechami zaś, które najwybitniej charakteryzują utwory Chopina, są: 1) uczucie, zarówno piękne, jak niezwykłe, 2) obrobienie, zarówno samodzielne, jak szczęśliwe, i 3) melodya i układ harmonijny, nowe, świeże, silne i dziwnie uderzające swoją niezwykłością. A przytem są to rzeczy, których się nie da przyczepić do niczego znanego: tak są niespodziewane całkiem, nieprzewidziane. Z każdym utworem Chopina wchodzisz, jakby w kraj jakiś piękny, nietknięty ludzką stopą, rzekłbyś trafiłeś na szlak, którym, prócz niego, nikt nie szedł dotąd. Dlatego chcąc ocenić, jak należy, całą zasługę jego działalności, potrzeba niejako zjednoczyć się z nim samym... Wogóle trzeba powiedzieć o Chopinie, że w swoich polonezach i mazurach uwydatnił wszystkie charakterystyczne cechy muzyki swego kraju, tak niepodobnej do niczego, co się gdzieindziej spotyka, szorstkiej i tkliwej zarazem, rozkosznie smutnej i rubasznie wesołej, cechy przypominające poniekąd właściwości języka tych północnych krain, kędy w najróżnorodniejszych kombinacyach napotykasz tyle spółgłosek dźwięcznych«. Równie wysoko, pod względem artyzmu i polotu, stoją *Koncerty* Chopina. »Pierwszy z nich, *E-moll*, wszedł do stałego repertuaru Royal Academy, gdzie był wykonywany przez najwybitniejszych członków, przez wirtuozów tej miary, co W. H. Holmes, F. B. Jewson, H. B. Richards, R. Barnett i wielu innych, których skończenie artystycznemu wykonaniu zawdzięczają angielscy amatorowie muzyki, że się zapoznali z tym koncertem. Z drugim z nich, *F-moll*, zapoznały się szerokie koła publiczności londyńskiej, dzięki natchnionej interpretacyi młodziutkiej, a cudownej pianistki, panny Zofii Bohrer... A co się tyczy tych

przedziwnych klejnocików, jakiemi są Chopinowskie mazurki, to olbrzymie rozpowszechnienie ich, jakie znalazły w Anglii, w niemałym stopniu zawdzięczają tej pomyślnej okoliczności, że je słyszano grywane przez takich wirtuozów, jak Moscheles, Cipriani Potter, Kiallmark, pani de Belleville-Oury, Henryk Field (z Bath), Werner i inni pierwszorzędni pianiści, którzy je nietylko podziwiają entuzyastycznie, ale je każą studyować swoim uczniom«. Ale szczytem artystycznej rozkoszy, rozkoszy, której na koncertach doznaje się — w Anglii — dość często, są, zdaniem Davisona, *Nokturny* Chopina, »te prawdziwe wylewy najczystszej piękności«, zwłaszcza, gdy się je słyszy grane przez takich wykonawców, jak Edward Pirkhert, Wiliam Holmes lub Henryk Field...« W podobnym stylu było całe studyum Davisona, który w tym samym czasie ogłosił drugą jeszcze, niemniej entuzyastyczną rozprawkę o Chopinie, p. t. *Mazurkas and Valses of Fr. Chopin*, rozprawkę, która służyła za rodzaj przedmowy, czy objaśnienia — *Memoir* — do angielskiej edycyi chopinowskich mazurków i walców, wydanej nakładem firmy Boosey et Comp.

Tenże Davison, gdy się rozeszła wieść, że Chopin przyjeżdża do Londynu, nieomieszkał wystąpić w *Musical World*, którego był redaktorem, z artykułem powitalnym, w którym Chopina, niby gościnny gospodarz, witał na ziemi angielskiej...

Niemniej życzliwie wystąpił H. F. Chorley w *Athenaeum*, który już na kilka tygodni przed przyjazdem twórcy *Polonezów* zapewnił liczne grono swych czytelników, że »odwiedziny Chopina, to zdobycz, za którą z naszej strony należy się serdeczne podziękowanie Rzeczypospolitej Francuskiej«.

W temże *Athenaeum*, w numerze z dnia 29 kwietnia, pojawiła się wiadomość o przyjeździe Chopina, który przed tygodniem, dnia 20 kwietnia, przybył do Londynu [1]).

I.

Tak było istotnie. Przybywszy do stolicy Anglii, gdzie nań już oczekiwały jego »poczciwe Szkotki«, panna Stirling i siostra jej, pani Erskine, zajechał Chopin do wynajętego dlań przez nie mieszkania przy Bentick

[1]) W liście z d. 21 kwietnia 1848 r. do Grzymały pisał Chopin: »Morze przebyłem bez choroby wielkiej. Ale nie z kuryerem ani też mojemi nowemi znajomościami wagonowemi, bo trzeba było w łodzi statku na morzu szukać. Wolałem więc zwyczajną drogę i wczoraj tu przyjechałem o 6-ej, bom w Folkstonie musiał kilka godzin odpoczywać. Wyspałem się i piszę do Ciebie. Poczciwe Erskiny myślały o wszystkiem, nawet o czekoladzie, nietylko o mieszkaniu... O ciebie się bardzo dopytywały. Nie uwierzysz, jakie dobre i teraz dopiero widzę, że ten papier, na którym piszę, jest z moją cyfrą. Mnóstwo takich małych delikatności zastałem«.

Street nr. 10, ale już po upływie tygodnia przeniósł się do własnego, świeżo najętego lokalu przy Dover Street nr. 48, w którem znalazł nietylko okna od słonecznej strony, co było dlań warunkiem sine qua non w wyborze mieszkania, ale w dodatku aż trzy fortepiany, Pleyela, Erarda i Broodwooda, które mu niebawem przysłali wymienieni fabrykanci, ledwo się zdołał sprowadzić.

Bardzo był zadowolony z tego mieszkania. »Znalazłem wreszcie — pisał 1 maja do Franchomme'a — pokój, piękny i duży, w którym mogę grać i oddychać«. Jedyną wadą, jaką miał ten pokój, była jego wygórowana cena. »Londyn strasznie drogi podczas *saisonu*, pisał Chopin do swoich; samo mieszkanie b e z n i c z e g o (prawda, żem miał salon bardzo wielki i wysoki, w którym trzy fortepiany stały: jeden, co mi Pleyel przysłał, drugi, co mi Erard przygotował, trzeci, co mi Broodwood postawił), samo to mieszkanie, dlatego, że schody wielkie i piękne, i wchód wspaniały, i ulica Dover Street przy Picadilly, kosztowało 80 funtów. Teraz powóz, służący, wszystko ogromnie drogie«. Tymczasem bez powozu nie mógł egzystować w Londynie, raz dlatego, że go męczyło chodzenie, a powtóre, że inaczej nie dałby sobie rady z nadmierną ilością wizyt, które mu składano, a które temsamem musiał oddawać, za czem znów szły zaproszenia na obiady, na wieczory. Oto, co w tej mierze pisał d. 6 maja do Gutmanna. »Nareszcie uspokoiłem się cokolwiek po wirze londyńskim. Dopiero od kilku dni zacząłem oddychać jako tako, gdyż dopiero od kilku dni pokazuje się słońce. Jeszczem nie porobił moich wszystkich wizyt, nie wszyscy bowiem, do których mam listy polecające, już są w Londynie. Erard okazał się uprzejmym w najwyższym stopniu. Przysłał mi fortepian. Prócz tego mam Broadwooda i Pleyela, a więc trzy fortepiany jednocześnie; tylko nie znalazłem czasu jeszcze, ażeby grać na nich. Otrzymuję mnóstwo wizyt, tak, iż dnie schodzą mi z błyskawiczną szybkością... Dość powiedzieć, żem jeszcze nie znalazł jednej wolnej chwili, w której bym mógł napisać do Pleyela«. I tak upływały mu dzień po dniu: od rana do wieczora był zajęty, rozrywany, ciągle na usługach swoich znajomych, przyjaciół i wielbicieli, którzy go prawie ani na chwilę nie zostawiali samego, co jego i bawiło i męczyło jednocześnie. Ale nie narzekał: owszem, nie miał nic przeciwko temu.

Najwięcej czasu musiał poświęcać pannie Stirling, która się w nim kochała formalnie, i jej siostrze, pani Erskine, która, jeśli się w nim nie kochała, jak jej siostra, to dlatego tylko, że jej, jako kobiecie zamężnej i cnotliwej, nie wypadało przyznawać się do tego. Być może, że te panie trochę mu się narzucały ze swoją troskliwością o niego, ale jemu było z tem dobrze, bo się w ich domu czuł, jak w swoim własnym, bo były obie na każde jego skinienie, jak służące, bo mu dogadzały w jego najkapryśniejszych zachceniach, a opiekowały się nim, jak najczulsze, najbardziej przywiązane siostry. Były to jego duchy opiekuńcze, jego dwa Anioły-Stróże, pod których sentymentalnemi skrzydłami było mu dobrze. To też był im wdzięczny za tę macierzyńsko-siostrzaną opiekę, jaką go otaczały, a choć w tej opiece była odrobina egoistycznej wyłączności, był wyrozumiały na tę czysto kobiecą słabość, z pod której zresztą, ile razy tego zachodziła potrzeba, zawsze potrafił się wyemancypować. Bo te panie miały jedną wielką zaletę w stosunku do swego pupila: były posłuszne, a znosiły jego despotyzm, despotyzm rozpieszczonego dziecka. Stąd poszło, że nigdy nie krępował się niemi, z czem mu oczywiście było bardzo wygodnie, że on stosował się do ich życzeń, gdy chodziło o drobiazgi, zresztą jego dobro wyłącznie mające na celu, a one stosowały się do jego woli, gdy chodziło o rzeczy ważniejsze. Wobec tego, nie dziw, że stosunek był bardzo harmonijny, a że się opierał na wrodzonej dystynkcyi i dobrem wychowaniu stron interesowanych, więc zdarzało się rzadko, by jakaś chmurka splamiła pogodny horyzont tej przyjaźni.

Do tegoż kółka należał w pierwszym rzędzie Sir Wiliam Stirling-Maxwell, stryj tych pań, a w danej chwili cieszący się niezwykłą powagą, jako głowa całej rodziny Stirlingów. Chopin tak go charakteryzuje w liście do Grzymały: »Pan tego domu zowie się Stirling, jest stryjem naszych Szkotek i naczelnikiem rodziny tego imienia. Poznałem go w Londynie: kawaler, bogaty; cały świat angielski, wojażujący po Szkocyi bywa u niego. Ma piękny i liczny zbiór obrazów, pomiędzy niemi Murilla i innych hiszpańskich malarzy. Teraz wydał kosztowne dzieło o hiszpańskiej szkole. Wiele podróżował; był na Wschodzie, ma rozum. Dom prowadzi otwarty: zwykle trzydzieści osób na obiedzie». Był to wielki pan, obdarzony duszą artystyczną, wrażliwy na piękno, znawca i amator obrazów, zwłaszcza szkoły hiszpańskiej, o której nawet ogłosił kilka poważnych prac estetycznych. Owem »kosztownem dziełem o hiszpańskiej szkole«, o którem wspomina Chopin, było wydane w r. 1848 *Annals of the Artists of Spain*. Domyślać się wolno, że chwile, które Chopin spędzał w towarzystwie tak niepospolitego człowieka, nie musiały mu się przykrzyć. Mógł z nim prowadzić rozmowy o sztuce, a to był temat, który go interesował nad wszystkie inne.

Więcej jednak, niż o sztuce, lubił prowadzić rozmowy o Polsce, które oczywiście mógł prowadzić z Polakami jedynie, oraz z prezesem *Towarzystwa przyjaciół Polski*, szlachetnym lordem Dudley Stuartem. Sekretarzem i duszą tego Towarzystwa był »major« Karol Franciszek Szulczewski, który, jako dawny znajomy Chopina, teraz poprostu stał się jego totumfackim, wszystko mu załatwiał, ułatwiał, tak dalece, że nawet wszystkie listy, które Chopin miał otrzymywać przez cały czas swej bytności na ziemi angielskiej, dostawał za pośrednictwem »poczciwego« majora, pod którego adresem przychodziły. On mu je dopiero przynosił do domu, lub wysyłał pod

wskazanym adresem. Już to wogóle Szulczewski cieszył się całkiem wyjątkowymi względami artysty.

Drugą »lubą pociechą« Chopina, gdy tym razem bawił nad Tamizą, był Stanisław Koźmian, który właśnie w tym czasie powrócił z Poznania, po nieudanej rewolucyi w Poznańskiem. Dowiedziawszy się, że Chopin bawi w Londynie, zaraz poszedł do niego, czem mu sprawił niewypowiedzianą radość, bo odrazu, jako dawny przyjaciel Fryderyka, stał się jego powiernikiem. Jak poprzednich lat, tak i teraz Chopin nie miał żadnych tajemnic przed nim, lecz z całą otwartością i zaufaniem bezwzględnem »wynurzał się z cierpień, boleści i zawodów doznanych«. Zdarzyło się raz, że tak się rozgadali, iż im się rozstać było trudno. Ażeby się sobą nacieszyć dłużej, postanowili pójść razem do teatru. Niestety, Chopin był ubrany nie odpowiednio, t. j. nie był we fraku, a tymczasem w innym stroju nie wypadało chodzić do krzeseł. Londyn jest bardzo uważającym pod tym względem, a Chopin był uważającym niemniej. Stanęło na tem, że pójdą na galeryę. Było to prawdziwe poświęcenie ze strony Chopina, zważywszy, jak go męczyło wchodzenie po schodach. Mimo to nie zawahał się wejść aż na czwarte piętro, byle tylko ten wieczór spędzić z przyjacielem, z dawnym towarzyszem zabaw chłopięcych. Nie zważał na nic, ani na schody, ani na duszne i upalne powietrze galeryi, powietrze, którem więcej dusił się, niż oddychał. Ale czego się nie poświęca dla przyjaźni! O tych miłych, a jednak smutnych chwilach, które tym razem przeżył z Chopinem, tak z czasem pisał Stanisław Koźmian: »Przyjazd jego do Anglii był wypadkiem w świecie muzycznym, a pobyt ciągiem nieprzerwanych tryumfów. Ale Chopin nie brał już żadnego w tej pomyślności udziału. Smutnym i przygnębionym był, choć mu zdrowie nadspodziewanie służyło. Trudno było go ściągnąć do fortepianu, chyba, że grać musiał. Najczęściej wybierał swój marsz pogrzebowy. Ostatni jego mazurek tak jest rozdzierająco żałosny, że go zawsze do tego marszu przyczepiał. O niczem nie mówił, tylko o Polsce« [1]).

Inaczej bywało z Frederikiem Beale'm, księgarzem i wydawcą londyńskim, współwłaścicielem firmy Cramer, Beale & Com., której nakładem wyszło kilka utworów Chopina. Kiedy się Chopin zjawił w Londynie, Fr. Beale należał do tych, co mu okazywali najwięcej życzliwości. Bywał u niego, zapraszał do siebie, wyrażał gotowość nabycia niektórych mazurków i walców, ostatnimi czasy wydanych w Paryżu, był skory do słuchania ich, gdy mu je Chopin chciał przegrać na fortepianie, a bardzo często pokazywał się z nim razem, n. p. w składzie fortepianów Broadwooda, jednem słowem, takie potrafił zająć sympatyczne stanowisko w stosunku do genialnego kompozytora, że sobie wyrobił opinię jednego z najserdeczniejszych przyjaciół. Ale bywają rozmaite przyjaźnie, a przyjaźń, którą się Fr. Beale tak popisywał, gdy chodziło o jego stosunek z Chopinem, była tylko przyjaźnią o charakterze kupieckim nieco, przyjaźnią, która przedewszystkiem przestrzega zasady, że przyjaźń przyjaźnią, a interes interesem. Takim przyjacielem był właśnie Fr. Beale, który tam, gdzie chodziło o dotrzymywanie towarzystwa Chopinowi, był na jego usługi, tam jednak, gdzie w grę wchodził interes, gdzie np. nasuwała się drażliwa kwestya honoraryum, wracał do swojej zwykłej roli kupca. Tak np. gdy chodziło o nabycie trzech walców Chopina Op. 64, które kilka miesięcy temu pojawiły się we Francyi i w Niemczech, i gdy Chopin żądał dość wysokiego honoraryum, wtedy to honoraryum wydało się Bealemu tak wygórowanem, że się zdecydował nabyć tylko dwa walce, *Des-dur* i *Cis-moll,* rezygnując z trzeciego, *As-dur,* choć ten należał do tego samego opusu. Nie można powiedzieć jednak, żeby Chopin miał jakie illuzye co do tej przyjaźni swego londyńskiego wydawcy. Najlepszy dowód, że w listach z Londynu, gdy wymienia swoich tutejszych przyjaciół, ani razu nie czyni wzmianki o Bealem.

Za to niejednokrotnie wspomina o Broadwoodzie, właścicielu słynnej londyńskiej fabryki fortepianów, z którym zresztą znał się już dawniej. Z nim zaprzyjaźnił się naprawdę, a Henry Fowler Broadwood był człowiekiem, zasługującym na takie uczucie. Nadto był to fanatyczny wielbiciel Chopina, czego dał dowód, że w czasie bytności Chopina w Anglii kazał specyalnie dla niego zbudować fortepian koncertowy, pierwszy fortepian z całkowitemi ramami żelaznemi. Niestety, zanim zdołano wykończyć to arcydzieło instrumentu, upłynął rok, a w ciągu tego roku zastygła ręka Chopina... W każdym razie, dopóki bawił w Londynie, prawie nie było dnia, żeby nie wstąpił do Broadwooda do jego składu fortepianów, gdzie spędzał całe godziny, próbował różnych instrumentów (gdy miał grać na koncercie), przegrywał swoje kompozycye, o których kupno właśnie pertraktował z Bealem, a za słuchaczów, oprócz wymienionego wydawcy, miał Broadwooda, Hipkinsa, Tellefsena i wielu innych. Ile prawdziwej sympatyi Chopin miał dla Broadwooda, pozwala się domyślać jego list do rodziny, gdzie o nim pisze temi słowy: »Broadwood, prawdziwy Pleyel tutejszy, był dla mnie najlepszym i najprawdziwszym przyjacielem. Jest to bardzo, jak wiecie, bogaty i pięknie wychowany człowiek, któremu ojciec majątek i fabrykę zostawił, a sam się na wieś usunął. Ma on stosunki najpiękniejsze; on przyjął p. Guizot z całą familią do swojego domu (jest po-

[1]) W życiorysie Stan. Koźmiana, drukowanym w *Przeglądzie polskim* czytamy o tych przeżytych w r. 1848 z Chopinem chwilach, co następuje: »Chopin złamany na duchu zerwaniem z panią Sand, a bardziej jeszcze fatalną swą ku niej miłością, bawi w Londynie, zawsze rozerwany, w wielkim czy artystycznym świecie. Każdą wolną chwilę poranku czy wieczora dawni warszawscy przyjaciele razem spędzają, ciesząc się przynajmniej sobie i sobą, wśród nawału osobistych smutków i rozczarowań, a publicznych klęsk i zawodów. Ale nie wiele takich momentów osłody i ochłody...«

wszechnie lubiony). Przez niego poznałem lorda Falmouth. Żeby Wam dać wyobrażenie o angielskiej jego grzeczności: rano raz mnie odwiedził: byłem zmęczony i powiedziałem mu, żem niedobrze spał. Wieczorem wracam od księżny Sommerset, zastaję nowe materace elastyczne, poduszki w łóżku; po wielkich kwestyach, mój poczciwy Daniel (tak się zowie mój teraźniejszy bardzo dobry służący) powiedział mi, że p. Broadwood przysłał i prosił, żeby nic nie mówić«. Nadmienić wypada, że przez cały czas swej bytności w Anglii, czy to w Londynie, czy poza obrębem Londynu, nie grywał Chopin nigdy na innych fortepianach, tylko wyłącznie na instrumentach Broadwooda.

Niemniej czuły i serdeczny stosunek łączył Chopina z jego uczniami paryskimi, z Lindsay Sloper'em, który teraz bawił i koncertował w Londynie (Chopin zrobił mu ten zaszczyt, że wybrał się na jeden z jego koncertów), oraz z Tellefsenem, Norwegczykiem, który w tym czasie także zjechał nad Tamizę, nie chcąc się rozstawać ze swym mistrzem, przyczem był jego prawą ręką, a niejednokrotnie i głową, równoważącą znaną niezaradność i niepraktyczność Chopina. Powiada Hipkins, który także należał do zaufanych autora *Mazurków*, że Tellefsen prawie ciągle towarzyszył Chopinowi. Zawsze ich widywano razem, a Chopin, pewny przywiązania, jakie mu okazywał ten sympatyczny Norwegczyk, posługiwał się nim, jak swoją panną służącą...

Niemniej serdeczny, choć w innym rodzaju, stosunek łączył go z niemłodą, ale bardzo muzykalną lady Murray, żoną lorda Sir John Archibald Murray, którą nieraz nazywał żartobliwie »jedną ze swych sześćdziesięcioletnich uczennic londyńskich«, a która podobnie, jak panna Stirling, nietylko była jego uczennicą, ale gorącą wielbicielką i przyjaciółką. Ledwo przyjechał do Londynu, zaraz się zgłosiła do niego, prosząc o lekcye (co mu bardzo było na rękę), a kiedy nadchodziło lato, prosiła go, ażeby ją odwiedził w jej lordowskim zamku pod Edymburgiem, dokąd się udawała właśnie. Przyrzekł jej, iż nie omieszka skorzystać z jej uprzejmego zaproszenia.

Dla dokładności należy wymienić jeszcze dwóch ludzi, którzy należeli do towarzystwa Chopina w Londynie, niejakiego pana d'Orsey, do którego miał list polecający, a który go przyjął niezmiernie grzecznie i serdecznie, oraz Leonarda Niedźwieckiego, sekretarza jenerała Władysława Zamoyskiego, a swego dobrego znajomego z Paryża, z Hotelu Lambert.

Ale nie na tem przyjacielskiem kółku ograniczały się jego stosunki towarzyskie. Artysta tej sławy, co Chopin, nie mógł być nie pożądanym, jako ozdoba, jako great attraction arystokratycznych salonów Londynu, nie mógł być nie proszonym raz po raz, ażeby się dał słyszeć prywatnie, w którymkolwiek z domów londyńskiego »towarzystwa«. Od czegóż był Chopinem! Jakoż, ledwo przyjechał, zaraz otrzymał mnóstwo zaproszeń do

pierwszych domów w Londynie, na świetne wieczory, gdzie znowu zawierał nowe znajomości [1]).

O tych znajomościach, równie świetnych, jak licznych, tak pisał raz Chopin do rodziny: »Poznałem bardzo wiele dużego świata, między temi np. księżnę Somerset; książę jest pierwszym księciem Anglii, a ona w wielkich okazyach, np. na koronacyi, tuż zaraz za królową nadchodzi. Lady Ailesbury, lady Peel, lady Gordon, lady Parke, między literatorami Carlisle, Rogers, stary, bardzo sławny poeta i szanowany przyjaciel Byrona, Dickens, Hogarth, przyjaciel od serca Walter Scotta i t. d. i t. d., który o mnie piękny artykuł w *Daily News* (Delinjusie) o moim 2-gim koncercie napisał. Między ciekawościami także lady Byron, z którą bardzo niby sympatyzujemy i rozmawiamy jak gęś z prosięciem, ona po angielsku, a ja po francusku. Rozumiem, że znudziła Byrona. Jej córka, lady Lovelace (niby piękność), także ciekawa osoba. Ale kogo tutaj miałem przyjemność zastać, to lady Shelburne, dawna m-lle de Flahault, moja uczennica, a dziś bellefille lorda Lansdowne (Lansdaun) prezydującego radą ministrów, który sam bardzo muzykę lubi i co saison daje u siebie wielkie wokalne koncerta. Lady Combermeere jest także jedna z dam, które dla mnie były grzeczne. Przed wyjazdem byłem tam na wieczorze: było księstwo Cambridge, Wellington, książę, a raczej c-te Montemolin, syn Don Carlosa, pretendent hiszpański. Między osobami, które poznałem, ciekawemi np. lady Norton, sławna z piękności (i z procesu z mężem), Barciński może wie o niej, córka Sheridana, bardzo lubiona dama; lady Blessington, której córka poszła za owego c-te d'Orsay, który tu rej prowadzi między fashion, a którego żona odjechała. C-te d'Orsay bardzo był dla mnie grzeczny. Przywiozłem mu list od siostry, ks. Gramont. Prócz tego sam jest artystą, bardzo piękne rzeźby i statuy robi, maluje, rysuje, Między jego pięknymi biustami jest markiza de Douro, żona syna Wellingtona (do której także listy miałem). La marquise de Douro jest jedną z piękności tutejszych. Między miłemi osobami poznałem tu bardzo poczciwą damę, panią Milner Gibson, której mąż był ministrem temu parę lat; lady Molesworth, która także dla mnie bardzo grzeczna. Nie mogę opuścić lady Agasta Bruce, córka lady Elgin, a dama honorowa księżny Kent, matki królowej. Bardzo dobra i poczciwa i grzeczna; jest to jeszcze znajomość także z Paryża. Trudno Wam wszystko wymieniać, ale nie mogę zapomnieć pani Grote, którą jeszcze w Paryżu znałem (u p. Marliani). P. Grote jest żona członka parlamentu. Jest osoba bardzo światła, która się rzuciła protegować Jenny Lind. Ona

[1]) Zaraz nazajutrz po przyjeździe do Londynu pojechał Chopin w odwiedziny do hrabiostwa Perthuis, o czem w liście z d. 21 kwietnia do Grzymały tak pisał: »Jadę dziś, bo wielki piątek i nic tu robić nie można, jadę do otaczających byłego króla, którzy za miastem mieszkają...«

mnie z nią poznała. Raz nikogo, tylko nas dwoje zaprosiła, od 9-tej do 1-szej w nocy od fortepianuśmy nie odsiedli. Pani Grote, bardzo dobra osoba, chociaż wielka radicalka i oryginał. Przyjmuje u siebie mnóstwo ciekawych osób, i duków, i lordów, i uczonych, słowem, ciekawości wszelkiego świata. Basem mówi, prawdę w bawełnę nie obwija, a ktoś, co nie jej zdania, zapytany: comment trouvez-vous m-me Grote? — Je la trouve grotesque, odpowiedział. Mimo to dobre ma serce i dała mi tego dowody: zaprosiła mnie na wieś do siebie z p. Lind i p. Sartoris, ale nie mogłem. Ktoś, kogo bardzo także polubiłem, to pani Sartoris (Fanny Kemble). Ona mnie z dawnych czasów zna i na wieczorach, na których cały świat londyński przyjmuje, nigdy mnie grać nie prosiła, jeżeli widziała, że mi się nie podoba. Śpiewa sama bardzo pięknie i w głowie ma najpiękniej. Ma dwoje dzieciaków ślicznych, jak anioły. Sama była bardzo ładna, ale dziś utyła, więc tylko głowa jak camée została. Z nią jestem bardzo u siebie; jest naturalna, zna moje wszystkie wady potoczne przez wspólnych przyjaciół, np. Dessauera, Liszta. Często gawędziłem i zdawało mi się, że z kimsiś, co Was zna, a ona tylko zna pokoje, w których mieszkaliśmy w Tetschenie u Thunów, u których kilka czasów najprzyjemniej także spędziła. Powiada mi, że nas tam wspominali często i często. Dosyć już o Londynie. Nie będę Wam wyliczał innych znajomości; ale między innemi znalazłem tu dawnych znajomych, którzy dla mnie dobrzy byli, np. Bulwera, który był ambasadorem w Madrycie, lorda Dudley Stuarta, Comming Bruce, ojca lady Elgin, Moneton Milner i t. d.« Między tymi dawnymi znajomymi z Paryża, była i rodzina Ludwika Filipa i hr. Perthuis.

Dzięki mnóstwu listów polecających, w które go zaopatrzyli jego przyjaciele paryscy, Chopin, przybywszy do Londynu, odrazu miał najpierwsze podwoje otwarte dla siebie, tak, że ledwo przyjechał, natychmiast wpadł w olśniewający wir najświetniejszego życia towarzyskiego, życia, jakie tylko w Londynie podczas t. z. *season*'u obserwować można, o ile się należy do tych wybranych, którzy do niego mają dostęp. Chopin od pierwszej chwili został zaliczonym do tych uprzywilejowanych.

Tym sposobem już w kilka dni po przyjeździe otrzymał zaproszenie na wspaniały raut do lady Gainsborough, na którym obok innych pierwszorzędnych artystów i on miał wykonać kilka swych kompozycyi, za co otrzymał, jako honoraryum, dwadzieścia funtów szterlingów. O tym wieczorze tak pisał Chopin w liście do rodziny: »Otóż moje prix na wieczór w Londynie było 20 funtów, ale tylko 3 takie wieczory miałem. Trzecia moja płatna aparycya, a raczej najpierwsza z porządku, była u lady Gainsborough, dawnej damy honorowej królowej, która także zgromadziła u siebie najwyborniejszy świat arystokracki tutejszy. Jak wiecie, że oni tu mionami i wielkościami żyją. Lady Dower, siostrzenica księżny Sutherland,

księżna Argyll, lady Stanley (której córka, moja paryska uczennica, dzisiaj dama honorowa królowej). Cóż wam będę wymieniał przeróżne imiona!«

Drugim, równie świetnym, a może świetniejszym jeszcze wieczorem, na którym Chopin czarował swoją muzyką (za 20 funtów), był wspaniały raut u markiza Duglas, tak opisany przez Fryderyka w liście do swoich: »Drugi był u markiza Douglas (syna księżny Hamilton, którą niegdyś w Paryżu znałem). Młoda markizowa jest księżna Badeńska. Prezentowała mnie księżnie Cambridge, ciotce królewskiej (którą ile razy później spotkałem, zawsze wiele ze mną mówiła), księżnie Wejmarskiej, starej damie (nie panującej). Był tam także ks. Heski i wybór dam londyńskich: lady Jocelyn, jedna ze sławnych tu piękności, lady Lincoln, siostra mark. Douglas, lady Granville (młoda), lady Cadogan (moja dawna uczennica, dziś dame de compagnie przy księżnie Cambridge), dyplomacya, między któremi kilku niemieckich, którzy dziś w Londynie, a których w Paryżu dawniej znałem«.

Najwspanialszą z tych »płatnych aparycyi« Chopina była trzecia w d. 15 maja, po obiedzie u księżnej Sutherland, na którym to obiedzie była i królowa Wiktorya z mężem, otoczona samym kwiatem arystokracyi angielskiej. Po obiedzie odbył się pyszny raut muzyczny, na którym, obok innych sławnych artystów, popisywał się i Chopin. Oto jego własny opis tego wspaniałego zebrania: »Miałem kilka świetnych wieczorów, jakem tylko przyjechał, i nie wiem, czym wam z Londynu pisał, że księżna Sutherland miała raz u siebie królowę na obiedzie i wieczorem tylko z 80 osób z pierwszego świata londyńskiego. Prócz księcia Pruskiego (który już był blizko wyjazdu) i familii królewskiej, byli tacy tylko, jak Wellington stary i tym podobni (choć podobieństwa trudno). Księżna mię królowej prezentowała; królowa grzeczna, 2 razy ze mną mówiła; ks. Albert przybliżył się do fortepianu. Powiedzieli mi wszyscy, że to rzadkie rzeczy. Z Włochów, którzy także tegoż samego wieczoru śpiewali, był Mario, Lablache i Tamburini. Żadnej śpiewaczki. Chciałbym Wam opisać pałac księżny Sutherland, ale tego nie można. Wszyscy, co wiedzą, mówią, że królowa angielska nie ma takiego mieszkania. Wszystkie królewskie pałace i zamki stare, wspaniałe, ale ani takie gustowne, ani tak elegackie, jak Stafford House (tak się zowie pałac ks. Sutherland), przyległy zamkowi londyńskiemu St. James tak, jak Blacha. Np. schody są sławne z okazałości; nie są one ani w sieni, ani w przysionku, tylko w środku apartamentów, jakby w jakimś ogromnym salonie z przepysznemi malowidłami, statuami, galeryami, obiciami, kobiercami w najpiękniejszym planie, z najpiękniejszemi perspektywami, to też widzieć było na tych schodach królowę przy największem świetle, otoczoną wszystkiemi dyamentami i wstęgami, owe podwiązki, schodzące z największą elegancyą, prowadzące konwersacyę, zatrzymujące się po rozmaitych platformach, gdzie z każdego punktu co innego jest do

admirowania. To prawdziwie, że żałować, że taki Paul Veronese nie mógł coś podobnego widzieć, żeby zostawić jeszcze jeden chef d'oeuvre więcej. Po tym wieczorze u księżny Sutherland mówiono mi, że mam grać u królowej, ale nie wiem, dlaczego nie grałem; zapewne, żem się o to nie starał, a tutaj o wszystko trzeba się starać, taki natłok rzeczy. Nie tylko, żem się nie starał, alem nie był z wizytą u nadwornego kapelmajstra, a raczej tego, który urządza koncerta królowej i jest dyrektorem orkiestry Filarmonicznego Towarzystwa (tutejsze pierwsze koncerta, odpowiednie Konserwatoryum paryskiemu)« [1]). Tymczasem na raucie u księżnej Sutherland, na którym królewska para podziwiała różnych artystów, Chopin grał nietylko sam swoje *Mazurki* i *Walce*, ale nadto wykonał razem z Benedictem *Waryacye G-moll* Mozarta na dwa fortepiany. Jeszcze w trzydzieści lat potem przypominał sobie Benedict, jak Chopin, kiedy studyowali ten duet, dbał o to, ażeby wykonanie wypadło z możliwą doskonałością i precyzyą, przyczem nie żałował trudów, sumienny aż do drobiazgowości [2]).

Jak przedtem, tak i po tym wieczorze był Chopin ciągle »celem powszechnych hołdów i owacyi«, a najdostojniejsze, najwykwintniejsze i najbardziej arystokratyczne towarzystwa zaczęły się poprostu dobijać o niego. »Codzień gdzieś jestem na wieczorze, pisał do Grzymały. U jednej tu lady Combermeere w przeszłym tygodniu księżna Cambridge i książę, i Wejmarska jakaś stara i Heski, wszystko to bardzo grzeczne było. W niektórych kątach, to mnie już znają z dobrej strony, ale czasu trzeba, a tu już koniec saison. Dzienniki niektóre tam bzdurzyły niby dobrze. Mówią tu ludzie, że to tutaj bardzo wiele znaczy! Wielki świat zwykle tylko bale albo wokalne koncerta daje; królowa jeszcze koncertu nie dała, ani Dewonshire, tylko bal. Sutherlandównie daję 1 lekcyę na tydzień. Księżna Sommerset także bardzo grzeczna dla mnie: zaprasza mnie na wieczory, gdzie zwykle syn Don Carlosa przesiaduje, i Westminstery, i wszystko, co księżna pani (która przy koronacyi zaraz pierwsza po królowej postępuje!) przyjmować może. Ale książę nieszczodry, więc nie płacą. To też dziś mimo księcia d'Espagne nie pójdę tam, bo mam obiad o 8-mej u lady Gainsborough (która bardzo grzeczna dla mnie). Dała une matinée i pierwszym damom mnie prezentowała. Był tu bal polski; i bardzo się udał. Nie byłem mimo biletu, bom siły już nie miał, a wprzódy miałem obiad u lady Kinlogh z wielkiem towarzystwem lordów, kanclerzów czy tam ki-dyabłów

[1]) W liście do Grzymały z d. 2 czerwca 1848 r. pisze Chopin o tym wieczorze; »Grałem przed królową i Albertem i Pruskim księciem i Wellingtonem i wszystkiem, co jest eleganckiego u księżny Sutherland; i niby bardzo dobrze było, ale teraz żałoba po jakiejś ciotce aż do 23, więc nic u dworu, więc wątpię, iżby mnie tam zaprosili«.

[2]) W Nr. 3824 londyńskiego *The Atheneum* znajdujemy program koncertu danego w Stafford-House d. 15 maja 1848. Chopin grał na nim *Mazurki* i *Walce* własnej kompozycyi, oraz z Benedictem wykonał na 4 ręce *Waryacye G.* Mozarta.

wstęgowych pod kamizelkami; mnie tam prezentują, ale ani nie wiem komu i wcale nie jestem w Londynie«.

Prawie co wieczór grał gdzieindziej (między innemi grał raz u hrabiny Blessington, w Gore House), a przynajmniej był zapraszany i proszony, żeby grał. Zdarzało się jednak, że nie grał! Bywało rozmaicie: raz nie grał dlatego poprostu, że się czuł za bardzo wyczerpany i osłabiony, że poprostu nie miał dość sił, żeby usiąć do fortepianu, a czasami nie grał dlatego, że nie miał ochoty zasiąść do fortepianu.

Z domów, w których nie grał, wystarczy wymienić dwa: dom Milner Gibson'a, męża stanu, u którego, choć błagany, żeby co zagrał, oparł się wszelkim naleganiom (może zbyt natarczywym!), oraz dom słynnego historyka Grecyi, Grote'go, gdzie także się nie dał raz uprosić [1]).

Jeżeli chodzi o domy, gdzie Chopin nie zasiadł do fortepianu, choć wielu pragnęłoby go usłyszeć, to na pierwszem miejscu należy wymienić londyńskie Towarzystwo Filharmoniczne, które mu zaproponowało koncert pod swoją egidą. Zamiast skwapliwie skorzystać z tej zaszczytnej propozycyi, Chopin zaczął się namyślać, a tem samem zwlekał z daniem stanowczej odpowiedzi. Zdecydowany wystąpić publicznie, nie mógł się zdecydować odrazu, czy grać w Filharmonii, czy też dać własny koncert. Że mu to drugie więcej trafiało do przekonania, dowodził jego list z 6 maja do Gutmanna, któremu tak pisał w tej kwestyi: »Proszono mnie, ażebym grał w Filharmonii, ale nie bardzo mi się to uśmiecha. Skończy się prawdopodobnie na tem, że po zagraniu u królowej dam w którym z domów prywatnych matinée dla pewnej ograniczonej liczby osób. Pragnąłbym, ażeby się ta rzecz ułożyła ostatecznie, jakkolwiek te wszystkie plany nie są niczem więcej, tylko zamkami na lodzie«. W liście z d. 13 maja do Grzymały tak pisał w tej kwestyi koncertu w Filharmonii: »Filharmonik mi ofiarowano, żeby grać, ale nie chcę, bo to z orkiestrą. Byłem tam, obserwowałem. Prudent grał swój koncert, fiasko zrobił. Tam trzeba Mozarta, Beethovena albo Mendelsohna grać, a chociaż mi dyrektorzy i inni mówią, że moje koncerta także tam grali już, i z effektem, to wolę nie, bo nic może być. Orkiestra, jak ich rozbif albo i zupa żółwiowa, mocna, tęga, ale tylko to. Wszystko, com pisał, niepotrzebne na ekskuzę, tylko to jest jedyna rzecz niepodobna: nigdy nie repetują, bo każdemu czas drogi teraz, tylko raz jeden i ta repetycya jest publiczną«. A przytem wiedział, że »grosza mu to nie da, tylko ogromna fatyga«.

Skończyło się na tem, że ostatecznie Filharmonii dał odpowiedź od-

[1]) Raz nawet czuł się tak niedysponowany, że choć przyjął zaproszenie, musiał nie dotrzymać danego przyrzeczenia. W tem nieszczęśliwem położeniu znalazł się Marcredy, który wydał wspaniały obiad na cześć Chopina, obiad, na który byli zaproszeni między innemi: Thackerey, pani Procter, Berlioz i Juliusz Benedict.

mowną. Bardzo być może, że wskutek tego nie otrzymał zaproszenia do grania na dworze, bo przecież »nadworny kapelmajster« był dyrektorem Towarzystwa Filharmonicznego [1]). Że zaś Filharmonia rzadko kiedy pierwsza występowała z podobną propozycyą, nigdy nie uprzedzając zabiegów ze strony artystów, albowiem do tego zaszczytu, by ktoś grał na jej koncercie, dopuszczała tylko największe znakomitości, a i te jeszcze musiały się ubiegać o ten honor, więc odmowa ze strony Chopina, której nie przewidywano oczywiście, wywołała pewne zdumienie, a nawet niemile dotknęła niektórych, jak np. dyrektora Towarzystwa Filharmonicznego, który próżno czekał na czołobitną wizytę wielkiego pianisty. Co pewna, że w *Musical World* z d. 27 maja znalazła się lakoniczna wiadomość tej treści: »Chopin, jak słyszymy, został zaproszony do grania w Filharmonii, ale odmówił«. Co go skłoniło do dania odmowy, o tem on sam tak pisał w liście do rodziny: »Towarzystwo Filarmoniczne ofiarowało mi, żebym u nich grał; wielka łaska, a raczej dystynkcya, bo każdy, co przyjeżdża, to się o to prosi i Kalkbrenner tego roku, ani Hallé nie grali, mimo wszelkich zachodów, ale ja odmówiłem, co pomiędzy muzykantami niektórymi zły efekt zrobiło, a szczególnie między dyrektorami. A odmówiłem raz dlatego, żem nie bardzo był zdrów, taką dałem przyczynę, a prawdziwa była, że nie wypadało mi tylko grać jeden z moich koncertów z orkiestrą, a tylko jedną próbę ci panowie robią i to próbę publiczną, na którą za biletami niepłatnemi wpuszczają. Jakże tu próbować i powtarzać! Więc bylibyśmy źle grali (chociaż tu oni niby moje koncerta znają i pani Dulcken, sławna (ale!) tutejsza pianistka, przeszłego roku jeden tam grała); więc kazałem podziękować Towarzystwu Filarmonicznemu. Jeden dziennik mi to za złe wziął, ale to nic nie szkodzi«. Zwłaszcza, że inne dzienniki pisały o nim z entuzyazmem.

Nie zaszkodziło mu nawet, gdy się zdecydował na danie własnego koncertu, w formie poranku muzycznego, który się odbył w dniu 23 czerwca, o godzinie 3-ej po południu, w sali pani Sartoris przy Eaton Place

---

[1]) Chopin zdawał sobie sprawę, że jeśli nie grał u królowej, to przyczynił się do tego głównie dyrektor londyńskiej Filharmonii, podwójnie obrażony na niego: raz, że nie chciał grać w Filharmonii, a powtóre, że mu nie oddał wizyty, co już było wprost niegrzecznością ze strony artysty. W liście do Grzymały pisał Chopin w tej kwestyi: »Więc może mi jaki dyrektor królewski buty uszył, żem mu wizyty nie oddał, albo żem w Filharmonicznym instytucie nie chciał grać. Gdyby tu saison 6 miesięcy trwała, tobym się powoli na mój sposób dał tu poznać, ale tak, to za mało czasu. Taki tu rwetes na wszystko«.

Nie ulega wątpliwości, że było to wielkim błędem ze strony Chopina, że nie grał w Filharmonii, oraz, że tak sobie zlekceważył jej dyrektora. Gdyby za jego wstawiennictwem grał na dworze, wiele rzeczy pokierowałoby się inaczej. Ale na to musiał grać w Filharmonii.

Nr. 99. Ograniczona liczba biletów była po gwinei, co było niepraktykowanie wysoką ceną, a sprzedażą ich trudniła się firma wydawnicza Cramer, Beyle & Comp. Na kilka dni przed koncertem pojawiło się w *Times'ie* z dnia 15 czerwca krótkie ogłoszenie, zapowiadające ten występ Chopina. Ale obeszło by się i bez płatnego ogłoszenia, jeśli chodziło o to, żeby wszystkie bilety zostały rozkupione, bo zbyt wielu było takich, co chcieli usłyszeć Chopina. Jakoż salon pani Sartoris (z domu Adelaidy Kemble), gdy nadszedł dzień koncertu, wypełnił się po brzegi, przeważnie płcią piękną, między której elegancko ubranemi przedstawicielkami nie zbrako i Jenny Lind, a nie brakło z pewnością i panny Stirling, i lady Murrey, i pani Erskine, i wielu innych dam z wielkiego świata, choć zbrakło recenzenta z *Musical World*, któremu Chopin, widocznie pomny niektórych artykułów w tym organie Davisona, nie posłał biletu. Widocznie, że nie dbał o to, co o nim napisze recenzent tego pierwszego londyńskiego czasopisma muzycznego. Za to posłał bilet dla recenzenta *Athenaeum*. Gdy nadszedł dzień koncertu, w którym wziął także udział Mario, słynny tenor, wszystko się odbyło według programu. Chopin grał na fortepianie Broadwooda same kompozycye własne, a grał same rzeczy mniejsze, nokturny, etiudy, mazurki, dwa walce i swą przepiękną *Berceuse*. Widocznie, że się czuł zabardzo osłabiony, ażeby się porywać na niektóre większe ze swoich utworów, na którą ze swoich sonat, na jaki ustęp z koncertów, na którekolwiek Scherzo lub Balladę. Tak było istotnie: był bardzo bezsilny tego dnia, co nawet odbiło się na jego grze, gdyż grał wogóle bardzo cicho.

Był to jedyny zarzut, z jakim się mogła spotkać jego gra na tym poranku. Sprawozdawca *Athenaeum*, opisując ten poranek, a usiłując scharakteryzować rodzaj gry Chopina, powiada, że jest to »rodzaj gry, w której delikatność, plastyka, wytworność i humor, stapiają się w taki sposób, że rezultatem, powstającym z tego przedziwnego aglomeratu piękności, jest uczucie zachwytu, niedoznawane przedtem, nowe zupełnie«. To powiedziawszy, rozpisał się na temat oryginalnego palcowania Chopina, o jego traktowaniu melodyi i trylu, oraz o głównej właściwości, tak wybitnie charakteryzującej jego grę, o t. zw. *tempo rubato*, będącem jedną z wielkich oryginalności i niezwykłości muzyki Chopinowskiej. Wogóle, zdaniem tego sprawozdawcy, niewiadomo, co podziwiać bardziej: kompozycye czy grę Chopina, bo gdy się go słucha grającego własne utwory, niewiadomo, komu przyznać palmę pierwszeństwa, kompozytorowi, czy wykonawcy, tak dalece obaj przechodzą zwykłą miarę... Że krytyka ta, tak pochlebna dla Chopina, była tylko wyrazem wrażenia, jakiego doznali wszyscy obecni na tym koncercie, o tem świadczy osobiste wspomnienie p. Salamana, który miał szczęście być obecnym na tym poranku, a jeszcze w r. 1880, na jednem z posiedzeń londyńskiego Towarzystwa muzycznego, opowiadał z po-

wodu jakiejś dyskusyi o Chopinie, że nie zapomni wrażenia, jakie na nim, na owym poranku u pani Sartoris, zrobiła gra Chopina, mianowicie jego sposób wykonania walca *Des-Dur*. »Przypominam sobie — mówił — brzmienie każdego taktu, tak samo, jak nie zapomnę jego długich wychudłych palców, oraz tego wyrazu zupełnego wyczerpania, jakie zdradzała cała postać mistrza«. Powiada Salaman, że w zdumienie wprawiły go delikatność i czystość uderzenia w grze Chopina, oraz nadzwyczajna szlachetność ekspresyi.

Ale jakkolwiek dodatnio wypadło wrażenie, które Chopin wywołał swoją grą na tym pierwszym poranku, wrażenie, wywołane jego drugim porankiem, który odbył się dnia 7 lipca, w mieszkaniu p. Earl of Falmouth, przy St. James Square Nr. 2, o wpół do 4-tej po południu, ze współudziałem pani Viardot-Garcia, wypadło jeszcze bardziej na korzyść genialnego koncertanta. Jak za pierwszym razem, tak i teraz, był to koncert dla bardzo ograniczonej liczby osób, prawie wyłącznie dla grona znajomych i wielbicieli naszego muzyka, którzy, chcąc brać udział w tej uczcie artystycznej, musieli po gwinei zapłacić za bilet. Bilety, jak i na pierwszy poranek, sprzedawały się w składzie nut Cramera, Beylego & Comp., przy Regent Street Nr. 201, i tak samo, jak za pierwszym razem, zostały wysprzedane co do jednego. Na koncercie tym, dwukrotnie zapowiedzianym przez płatne ogłoszenie w *Times'ie* z dnia 3 i 4 lipca, Chopin — jak powiada wspomniany sprawozdawca *Athenaeum* — grał jeszcze lepiej, niż na swym pierwszym poranku, wprawdzie nie z większą dozą miękości i delikatności pod względem uderzenia (gdyż to wydaje się prawie niemożliwem), ale z większym zasobem siły i tego, cośmy zwykli nazywać po włosku brio. I program był efektowniejszy i poważniejszy, aniżeli na pierwszym poranku. Dość wspomnieć, że tym razem, obok całego szeregu drobniejszych utworów, usłyszano wspaniałe Scherzo *B-moll*, oraz tragiczną etiudę *C-moll*. Te dwie kompozycye znacznie się przyczyniły do uświetnienia programu. Niemniej uświetnił go syreni śpiew pani Viardot-Garcia, która w sposób »nieporównany« śpiewała razem z panną de Mendi, a następnie, obok całego szeregu arcyefektownych mazurków Chopinowskich, przez nią samą ułożonych do śpiewu, a które musiała powtarzać kilkakrotnie, zaśpiewała »z mnóstwem ozdób świetnych koloraturowych« piękne Rondo z opery *Cenerentola*, na zakończenie dodając słynną pieśń Beethovena *Ich denke Dein*. Wszyscy byli zachwyceni, rozmarzeni. Oklaskom nie było końca. Był to prawdziwy koncert nad koncertami, w którym i wielki fortepianista, i wielka śpiewaczka przeszli samych siebie. Był to koncert, na którym Ariel grał na fortepianie, a Syrena śpiewała. Zachwyt, w jaki Chopin swą grą wprawił wszystkich, był tak wielki, jak świadczy jeden z uczestników tego koncertu, Fiorentino, że sobie nawet nie zdawano sprawy, co grał, ile grał, jak długo trwała ta boska muzyka. »Bo zasłuchani w jego grę — słowa są Fiorentina — mieliśmy wrażenie, że się nie znajdujemy na ziemi; byliśmy uniesieni w jakieś nieznane przestworza, w jakąś czarowną sferę lazurów i promiennych blasków, gdzie dusza, wyzwolona z więzów cielesnych, ulatywała ku nieskończoności, roztapiając się w niej«. To też stracił nieskończenie wiele, komu się nie udało być na tym niebiańskim koncercie.

W tem niefortunnem położeniu znalazł się właśnie sprawozdawca *Musical World*, który, ponieważ mu Chopin nie przysłał zaproszenia w formie gratisowych biletów, nie był na żadnym z tych dwóch jego koncertów, a nadto uczuł się dotkniętym niemile, jak o tem świadczyła lakoniczna i złośliwa wzmianka o tych dwóch porankach muzycznych Chopina, wydrukowana w numerze z d. 8 lipca. Brzmiała ona, jak następuje:

»Pan Chopin wystąpił temi czasy z dwoma koncertami swej własnej muzyki fortepianowej, w mieszkaniu pani Sartoris (panny Adelaidy Kemble), a wystąpił, jak się zdaje, ku wielkiemu zadowoleniu swoich słuchaczy. Podobno, że panna Jenny Lind, która była obecną na pierwszym z tych koncertów, okazywała szczególny entuzyazm. Niestety, nie możemy udzielić żadnych bliższych szczegółów o tych porankach, ani na piewszym bowiem ani na drugim z nich, nie byliśmy obecni«.

O koncertach tych, które mu przyniosły bardzo znaczny dochód, tak pisał Chopin do swoich: »Dałem dwa poranne koncerta, jeden u pani Sartoris, drugi u lorda Falmouth, z wielkim sukcesem, bez wielkiego hałasu. Pani Sartoris jest z domu Fanny Kemble, młoda córka sławnego aktora angielskiego, a sama sławna śpiewaczka angielska, która 2 lata była tylko na scenie i poszła za pana Sartorisa, bogatego światowego człowieka, i która przez cały wielki świat londyński adoptowana i wszędzie bywa i wszyscy u niej bywają. Znajomość jeszcze z Paryża. Lord Falmouth, wielki amator muzyki, bogacz, kawaler, wielki pan, swój hotel na St. James Square mi na koncert ofiarował. Był dla mnie bardzo grzeczny. Trzy grosze możnaby mu dać na ulicy, a w domu ma mnóstwo lokai, lepiej poubieranych od niego. Znałem jego siostrzenicę w Paryżu, ale dopiero się na koncercie widziałem w Londynie. Na jednym koncercie śpiewał mi Mario 3 razy, a ja grał 4, na drugim pani Viardot 3 razy, a ja grał 4 razy, co im się bardzo podobało, bo takich krótkich a węzłowatych koncertów oni tutaj nie znali, tylko długie, 20-to numerowe koncerta z ogromnemi afiszami. Posyłam Wam parę słów z *Athenaeum*, dziennika szanowanego między artystami. Innych nie mam; zresztą cóż Wam po innych, że tam ktoś powie, że dobrze! Niech Wam Antek tłumaczy. Jam ograniczył liczbę słuchających na 200 osób u lorda Falmouth, a 150 u pani Sartoris, co mi przyniosło, po gwinei bilet (odtrąciwszy rozmaite koszta), do 300 gwinei. Po moich porankach wiele dzienników miało dobre artykuły, *Times* wyjąwszy, w którym pisze niejaki Davison (kreatura nieboszczyka Mendelssohna), który mnie nie zna i wystawia sobie, żem antagonista Mendelssohna (jak mi

mówią). Nic to mi nie szkodzi. Tylko widzicie, że zawsze ludzie powodowani czemciś innem na świecie, jak prawdą«.

Tymczasem garstka emigrantów polskich, która mieszkała nad Tamizą, na wiadomość, że Chopin bawi w Londynie, wyprawiła ucztę na jego cześć. Zebrało się ze trzydzieści osób, samych wybitniejszych członków londyńskiej kolonii polskiej. Po szeregu toastów, podnoszących jego zasługi w sztuce, jako wielkiego artysty narodowego, jako tego, który się stał chlubą Polski wobec świata całego, powstał Chopin, poczem przemówił w te słowa: »Kochani moi współziomkowie! Dowody waszej miłości i uznania, jakie mi tu okazujecie, wzruszają mnie do głębi duszy. Chciałbym wam to słowami okazać, ale, niestety, nie posiadam talentu oratorskiego. Lecz, jeżeli łaska, proszę was, chodźcie do mnie, a na dowód mej wdzięczności zagram wam na forfepianie«. Po grzmocie oklasków, który był odpowiedzią na to przemówienie, ruszono się z miejsc, poczem całe zgromadzenie udało się gremialnie za mistrzem na Dover Street. Tam rozpoczęła się druga uczta, duchowa. Chopin, jakkolwiek znużony, grał aż do drugiej po północy, a grał same mazury i polonezy. Chciał uraczyć swych ziomków, więc nie szczędził sił, ani się drożył, jak to zwykli czynić mniejsi od niego. Jakoż atmosfera, która tej nocy zapanowała w jego mieszkaniu, należała do najpodnioślejszych, a pewno niezatartemi zgłoskami zapisała się w pamięci uczestników tej muzycznej biesiady. »Nigdy jeszcze — powiada Karasowski — jego polonezy, mazury i improwizacye nie były przyjmowane serdeczniej, jak od tego grona słuchaczów-emigrantów, stęsknionych do dźwięków muzyki narodowej«. Kiedy się czyta o tym wieczorze, mimowoli myśli się o Grottgerze, tym jedynym artyście, którego ołówek był by potrafił oddać nastrój i sentyment podobnego zebrania. Trudno o wspanialszy temat do obrazu. O ileż to piękniejszy i wznioślejszy temat, aniżeli *Chopin u Radziwiłła* Siemiradzkiego!

Jeszcze w kwietniu, a więc w kilka dni po swym przyjeździe do Londynu, pisał Chopin do Grzymały: »Najdroższe życie! Wracam z włoskiego teatru. J. Lind pierwszy raz tego roku śpiewała, i królowa pierwszy raz po chartistach publiczności się pokazała. Obie wielki zrobiły efekt, a na mnie nawet stary Wellington pod lożą królowej, który, jak stary pies monarchiczny w budzie, pod swą koronowaną Panią siedział. Poznałem J. Lind, i ze swoją kartą bardzo grzecznie mi najdoskonalszą stallę przysłała. Dobrzem siedział, więc dobrzem słyszał. Jest z niej Szwed oryginał nie w zwyczajnem świetle, ale w jakichś polarnych zorzach. Ogromny efekt w *Somnambuli* robi. Czysto i pewno nadzwyczaj śpiewa, i jej piano jest tak stałe i równe, jak włos. Stalle kosztuje 2 gw. i $^1/_2$«. Odtąd nawiązał się najserdeczniejszy stosunek pomiędzy Chopinem a znakomitą śpiewaczką. Przez cały czas, jak przebywał w Londynie, raz po raz zjawiała się na Dover Street. Uczucie zaś, które ją skłaniało do tych odwiedzin, było bardzo pokrewnem temu, w jakiem Mickiewicz niegdyś pytał sam siebie: »Czy to jest przyjaźń czyli też kochanie?« Jakoż ze wszystkiego, co wiadomo o tej przyjaźni, wynika w c a l e n i e d w u z n a c z n i e, że była to jedna z najdroższych przyjaźni słynnej śpiewaczki, że na niej Chopin wywierał nadzwyczaj silne wrażenie, i jako artysta, i jako człowiek, że ją sobie podbił swoją dobrocią, że i ona uległa temu niewypowiedzianemu czarowi, jaki Chopin zawsze roztaczał dokoła siebie, a który mu tak jednał wszystkie serca niewieście. Chopin musiał się poznać na tej przyjaźni »Szweda oryginała«, na tym kulcie, który dlań zapłonął na dnie tej pięknej duszy, a złotego serca; nie dziw więc, że w zamian za tę przyjaźń, o której serdeczności nie potrzebował powątpiewać, odpłacał zaufaniem i szczerością. O tem zaufaniu zaś, z jakiem nieraz rozmawiał ze swą szwedzką wielbicielką, świadczy fakt, że z nią rozmawiał nawet o pani Sand, o swojem zerwaniu z nią, o wszystkiem, nią wycierpiał potem. Był to najwyższy dowód zaufania, jaki mógł dać swej przyjaciółce. Tymczasem, dopóki się widywała z Chopinem, nie zawsze przestawała na roli przyjaciółki i powiernicy, którą wtajemniczał w swoje zawody i przejścia. Jeśli ją poprosił, żeby na chwilę wróciła do swej roli śpiewaczki, której śpiewu słuchał z rozkoszą, żeby mu zaśpiewała co ze swego repertuaru, nie dawała się prosić dwa razy (zwłaszcza, że pewno jemu wtedy przypadała rola akompaniamentu). Co śpiewała? Najwięcej śpiewała rzeczy lekkie, np. zwykłe polki, które od czasów, gdy królowie polscy byli królami szwedzkimi, stały się tańcem narodowym szwedzkim, a których Chopin słuchał w zachwycie. Co prawda, były śpiewane non plus ultra. O tej swojej przyjaźni z Jenny Lind, której tyle miłych chwil zawdzięczał przez czas swego trzymiesięcznego pobytu w Londynie, tak pisał Chopin do swoich: »Królowa, która wróciła do miasta po manifestacyach nieprzyjaznych, opozycyjnych, miała być pierwszy raz na wielkiej operze, żeby się publiczności pokazać i wybrana reprezentacya była pierwszem pokazaniem się także przybyłej panny Lind (w Somnambuli), więc ogromny rwetes na bilety: po 3 gwineje w wigilię samego dnia krzesła sprzedawano. Nie wiedziałem o tem, bom d o p i e r o c o p r z y j e c h a ł i w t e n s a m d z i e ń ktoś mi powiedział, że, jeżeli znam p. Grote, to ona prócz swej loży wielkie ma znajomości i będzie mi mogła pomóc. Poszedłem do niej z wizytą i zaraz zaprosiła mnie do swej loży. Bardzo z tego byłem kontent, bom ani królowej, ani Jenny Lind, ani tego pysznego teatru (Keen's theater) [1]) nie widział.

[1]) Chyba Queens-Theatre. Skądinąd wiadomo, że Jenny Lind występowała po powrocie do Londynu w *Lunatyczce (Somnambuli)* w »Her Majesty's Theatre«, dnia 4 maja 1848 r. We dwa dni po tym występie Jenny Lind, d. 6 maja 1848 r. pisał Chopin w liście do Gutmanna: »Słyszałem niedawno wieczorem w *Somnambuli* pannę Lind. Było to bardzo pięknie. Poznałem ją osobiście. Pani Viardot mnie odwiedziła. I ona wystąpi w *Somnambuli*«.

Ale loża p. Grote była na 1-szem, a ja dyszę po schodach, więc powróciwszy do domu zastałem od p. Lumley, dyrektora, bilet do najlepszego krzesła z komplimentami od panny Lind i p. Grote. Reprezentacya była najświetniejsza, królowa większe brawo dostała, jak Jenny Lind; śpiewali God save, cała sala debout i Wellington i wszystkie wielkości tutejsze. Imponująca rzecz widzieć ten wzgląd i uszanowanie istotne dla tronu, dla prawa i porządku; uspokoić się nie mogli od entuzyazmu. P. Lind była na moim koncercie!!! co niby wiele znaczy dla durniów, bo nigdzie się nie może pokazać, żeby zaraz wszyscy nie lornetowali; a ona, żeby nie to, że nigdzie, nawet w towarzystwie wielkiem nie śpiewa, tylko na operze, toby była dla mnie śpiewała, jak mi p. Grote mówiła. Ale ani mi się śniło ją prosić, chociaż dobra dziewczyna i jesteśmy z sobą doskonale. Jest to jeszcze coś innego, jak inne. Możnaby to nazwać skandynawską struną, inna zupełnie natura od południowej, np. Pauliny Viardot. Nieładna, ale miła u siebie; na scenie nie zawsze mi się podoba, ale w *Somnambuli* od środka drugiego aktu jest najkompletniej piękna pod wszystkiemi a wszystkiemi względami, jako aktorka i śpiewaczka. Nie widziałem Malibran, ale wątpię, żeby czulej uchwyciła była tę rolę. W innych mniej jest dobrze, a szwedzkie pieśni najmilej mi śpiewa, tak, jak pani Paulina (Viardot) hiszpańskie. Mówiono, że idzie za mąż za brata pani Grote, ale wiem z pewnością, że nie (mówiono nawet, że sekretnie zamężna, ale na nią w Szwecyi czeka narzeczony)«. »Taki charakter odrębny, jak nasz. My słowiańskiego, oni coś skandynawskiego mają, co zupełnie różne, aleśmy bliżsi siebie, niż włoch hiszpanowi« [1]).

Wszystko to razem wzięte, znacznie ożywiło Chopina. Zdawało mu się, że, odkąd zawitał nad Tamizę, odżył nieco, że mu wracały siły i zdrowie. »W Londynie dosyć zdrów byłem na siebe«, pisał do swoich, a Grzymale tak donosił raz, w czerwcu, o swem zdrowiu: »Moje zdrowie godzinami, ale rano często myślę, że duszę wykrztuszę«. A gdy się tak krztusił rano, to i krwią pluł nieraz. Stąd lęk przed wszystkiem, co było wysiłkiem fizycznym, a więc i pewne rozleniwienie, marudzenie, o których tak pisał kiedyś, zaczynając list do Grzymały: »Mój drogi. Nawet nie lenistwo, tylko na niczem zmarudzony czas przyczyną, że nic nie miałeś odemnie. Przed 8-mą nie mogę z łóżka wyleźć. Mój Włoch, co o siebie i o swoje rachunki dba, marnuje mi czas rano, a po 10-tej zaczynają się trybulacye, które pieniędzy nie przynoszą, a koło 1-szej kilka lekcyj. Nie mogę ani chodzić, ani bardzo się ruszać, więc nie kręcę się o swoje interesa, ale widzę, że jakoś same rzeczy się robią i żeby season 6 miesięcy trwała, to bym i może trochę zarobił. Dotychczas jeszcze nic nie wiem«. W każdym razie, pomimo tego braku sił, miewał niemało takich chwil i »godzin«,

[1]) Z listu to Grzymały (13 maja 1848 z Londynu).

gdzie zapominał o swej chorobie, o swych cierpieniach moralnych, a widząc się otoczonym ludźmi sympatycznymi, którzy się prześcigali w dogadzaniu mu, którzy go kochali i uwielbiali, a o tem myśleli wyłącznie, żeby mu uprzyjemnić i osłodzić życie, zaczął nabierać otuchy, doznając błogiego, bo kojącego wpływu tej atmosfery, którą oddychał w Londynie. Ale nieszczęście chciało, że niezawsze umiał zachować miarę we wszystkiem. Ledwo się poprawił cokolwiek, ledwo zaczynał być skłonnym do uwierzenia, »że dość mu całą przeszłość puścić w zapomnienie«, ledwo się poczuł trochę silniejszym na duszy i ciele, ledwo go opuściła dawna apatya, natychmiast powracał do dawnych nawyknień, natychmiast zapominał o przestrogach i radach lekarzy, którzy mu tak gorąco zalecali ostrożność i wystrzeganie się wszystkiego, co mu zaszkodzić może: znowu zaczął nie sypiać po nocach, nie uważać na siebie, przedsiębrać fatygujące wycieczki w okolice Londynu, do Brighton, Cambridge, Gloucester, Colchester i innych miejscowości, a choć to dlań było znakomitą rozrywką, to jednak ostateczny rezultat, jaki sprowadziło, był fatalny. »Mam niezliczoną moc wizyt — pisał d. 6 maja do Gutmanna — a dni moje migają, jak błyskawice. Nie miałem po dziś dzień chwilki czasu wolnego«.

Skończyło się na tem, że znowu zaczynał się czuć gorzej, że znów się zaczynał poddawać apatyi i czarnym myślom. Wszystko go zaczynało męczyć i nudzić, począwszy od życia towarzyskiego, w którego wir zrazu rzucił się tak skwapliwie, a skończywszy na lekcyach, o które się wciąż zgłaszano do niego, a które musiał dawać dla zarobku po kilka dziennie [1]). W końcu zbrzydził sobie i Londyn, tak, że po pewnym czasie zaniechał myśli o stałem osiedleniu się w Anglii. Nawet gdy mu doradzano, ażeby tu spędził zimę, spuszczał się na swoje *je ne sais quoi* t. z. niewiele miał ochoty po temu. Nie namyślał się nawet, dowodząc — w liście do Franchomme'a — że »posłucha rady tego, kto mu ją da ostatni, co jest równie praktycznie, jak namyślać się długo«. Tymczasem nie miał pojęcia, co z sobą pocznie z nadejściem miesięcy zimowych. »Nie wiedzieć — pisał do swoich — jak się tej zimy obrócić. Mam moje mieszkanie w Paryżu, jak zwykle, ale nie wiem, jak się tam obróci. W Londynie wielu mnie chce zatrzymać na zimę mimo klimatu. Mnie się chce czego innego, ale sam nie wiem czego [2]). Zobaczę w oktobrze stosownie do zdrowia i worka, dlatego

[1]) W liście do rodziny pisze Chopin o swym pobycie w Londynie: »Gdybym był nie miał w domu lekcyi po gwinei i kilku na dzień, nie wiem, jakby ze mną było (z powodu niezwykłej drożyzny)«. Lekcyi tych, tak samo, jak ostatnimi czasy w Paryżu, udzielał Chopin, leżąc na kanapie, ustawionej tuż przy fortepianie.

[2]) Ta kwestya zimy, z którą nie wiedział, co począć, nie dawała spać Chopinowi. Oto, co w tej kwestyi pisał 2 paźdz. do panny de Rozières: »L'hiver que je ne sais où passer? Je voudrais faire au mieux et je suis sûr que je ferai au pire. Mais c'est mon sort. Nul n'echappe à sa destinée«.

odemnie śpiewała moje rzeczy. Występowała w *Somnambuli*, na teatrze, gdzie Grisi, Persiani, Alboni, Mario i t. d. Ten teatr (Covent Gard.) rywalizuje z teatrem królowej (Hay Market), gdzie Lind i La Blache. P. Viardot miała mniejszy sukces: królowej nie było i żenowana była, bo nie Mario, tylko Flavio z nią śpiewał. Była tu u mnie, kiedy mnie nie było, i w niedzielę mam ich widzieć. Viardowa niewielki tutaj ma sukces, bo jest z Grisi i Alboni, które wiesz jak są lubione. Viardot był onegdaj u mnie. Nie mówił mi o Grzegorzu; tylko, że miał wiadomości. Także widzę ostygł trochę. Biedna Solange! Jeżeli jej mąż tu przyjedzie, cóż ona zrobi. Ja nie jestem daleko od myśli, że matka dobrze z zięciem, bo to do obu podobne. On raz tak gada, drugi raz inaczej, a matka za bardzo była z nim dobrze, aby teraz, jeżeli go zobaczyła i protegować na nowo zaczęła, nie przebaczyła zupełnie, tembardziej, że on za panie brat z Thorém, w którego dzienniku ona pisze i który to niby temu Rousseau o Augustynie powiedział. Cóż ta lalka robi? Wczoraj (7-go Juilleta) dałem 2-gą matinée w hotelu lorda Falmuth. Viardowa śpiewała mi moje mazurki między innemi. Jadę do Viardowej podziękować. Przyznam ci się, że nie chciałem jej prosić, żeby mi śpiewała, ale brat jej był u mnie właśnie, kiedy mi salon od lorda Falmouth Broadwood proponował, i zaraz pojechał do siostry, która z wielką przyjemnością obiecała śpiewać. Między innemi moje mazurki śpiewała. Powiedz to du Rozière, że bardzo p. Viardot była grzeczna, bo to naokoło dostanie się tutaj. Pani Sand pisała, wiem, do Viardowej i dowiadywała się troskliwie o mnie!!! Jaką rolę sprawiedliwej matki grać ona tam musi. Tutaj dzienniki angielskie o p. Sand niedobrze piszą. Jak np., że widzieć można było w jakimsiś ogrodzie (zapewne Luxemb.) Ledru Rollin'a leżącego, a p. Sand przy nim stała i konwersacyę prowadzili. Co się Solange tycze, serce mnie boli. Biedni oni wszyscy, bo się to tam dobrze zawsze dziać nie może. Że Borie płacze, to mnie dziwi. Aby mali i matka nie płakały. Co Solange robi? A jej matka?«

Nie ostatnim powodem, że się zaczął zrażać do Londynu, była okoliczność, że w tym samym czasie, kiedy on bawił nad Tamizą, w Londynie gościło za wielu fortepianistów i muzyków. Wszystko rzuciło się na Londyn i Anglię, bo na kontynencie szalała burza rewolucyjna, a ludzie za bardzo byli zaabsorbowani polityką, ażeby myśleć o koncertach. Stąd istna inwazya artystyczna na drugą stronę kanału La Manche, gdzie wszystko prawie, co grało, śpiewało, a przedewszystkiem żyło ze swojej muzyki czy śpiewu, schroniło się przed rewolucyjnym huraganem, zapatrując się na ojczyznę Johna Bulla, jako na uroczą oazę wśród pustyni, oazę, która dawała nietylko schronienie przed fermentem europejskim, ale mogła dać i zarobek. To było powodem, że nigdy jeszcze, jak Anglia Anglią, a Londyn Londynem, tyle znakomitości, gwiazd i sław artystycznych, majorum i minorum gentium, nie uszczęśliwiało jednocześnie Albionu, aspirując do jego

muzykalności i kieszeni. Chopin nie był zazdrosnym, ani zawistnym z natury; tej wady nie posiadał, choćby dlatego tylko, że w pewnym zakresie — a mianowicie w zakresie muzyki fortepianowej — był bez rywala, jako indywidualność artystyczna. Ale przyjechawszy do Londynu z zamiarem dania paru koncertów, nie mógł być obojętnym na to, że wszyscy najznakomitsi fortepianiści, jacy w tej chwili bawili tutaj, przyjechali z tym samym zamiarem. Stąd nadmiar koncertów, nadmiar muzyki fortepianowej, a ta okoliczność musiała osłabić to zainteresowanie, jakiego on mógł się spodziewać dla swoich projektowanych koncertów. »Wszyscy paryscy fortepianiści są tutaj, pisał 6 maja do Gutmanna; Prudent grał swój koncert w Filharmonii z małem powodzeniem, bo tutaj potrzeba grać rzeczy klasyczne. Thalberg jest zaangażowany na dwanaście koncertów w tym samym teatrze (Her Majesty's, Haymarked), w którym występuje Lind. Hallé będzie grał Mendelsohna w Concurrenz-Theatre i t. d. i t. d. 20 lat w Polsce, 17 w Paryżu, nie dziw, że mi tu nie raźno, tembardziej, że języka nie umiem. Nie gadają, kiedy gram, i podobno wszędzie dobrze o mojej muzyce mówią, ale moje małe kolegi, których zwykli tutaj potrącać, przyczyną, że się im wydaję jakiś amator, a wkrótce będę jakiś grand seigneur, bo mam czyste trzewiki i kart nie noszę z napisem: daje lekcye w domu, chodzi grywać na wieczór i t. d.« On, zaś, nietylko nie miał biletów z takim napisem, ale nawet nie wszędzie mógł grywać wieczorem, bo przedewszystkiem jego sposób grania był tylko dla dusz rafinowanych, subtelnych, a takich w Londynie było niewiele, gdy chodziło o muzykalność. »Między klasą bourgeoise trzeba czegoś zadziwiającego, mechanicznego, czego nie umiem; wyższy świat, co wojażuje, jest dumny, ale ukształcony i sprawiedliwy, jeżeli się przypatrzeć skłoni, ale tak rozerwany tysiącznemi rzeczami, tak obtoczony nudami konwenansowemi, że mu wszystko jedno, czy dobra czy zła muzyka, kiedy musi od rana do nocy jej słuchać. Bo tu expozycye kwiatów z muzyką, obiady z muzyką, wenty z muzyką: savoyardów, czechów, moich kollegów, jak psów, i wszystko się mięsza«. W innym liście pisze, że »musi myśleć o tem, ażeby się dać słyszeć publicznie«, a kilka wierszy niżej dodaje, że »chciałby już, ażeby się ta rzecz jakoś ułożyła...« Życzenie to pozwala się domyślać, że mu ci »wszyscy fortepianiści paryscy«, w tej chwili koncertujący w Londynie, a na lato wybierający się w podróż artystyczną po całej Anglii (co i on zamierzał uczynić), nie bardzo byli na rękę, że wolałby tu przyjechać w innym czasie, kiedy by miał do walczenia z mniejszem współzawodnictwem.

Ale istniał jeszcze jeden pryzmat, przez który przypatrując się Londynowi, nie był skłonny do entuzyazmowania się nim. Tym pryzmatem, podobnym do zakopconego szkła, były kłopoty finansowe, które mu niejednokrotnie zatruwały pobyt nad Tamizą. Zajmował duże mieszkanie, trzymał powóz i służących, wogóle prowadził życie kosztowne, a dochody miał

względnie małe. Dwa walce, sprzedane Beylemu, i trochę dochodów z lekcyi: oto wszystko. Oto, co w tej sprawie pisał do Franchomme'a: »Dałem dwa poranki muzyczne, które ludziom, jak mi się zdaje, sprawiły niejaką przyjemność, co nie znaczy wcale, ażeby mnie nie miały znudzić porządnie. Bez nich jednak nie wiem, jakbym mógł całe trzy miesiące mieszkać w kochanym Londynie, trzymając wielkie mieszkanie, jakie mi jest koniecznie potrzebne, powóz i służbę«. Za mieszkanie, gdy się już przyzwyczaił do niego, a które musiał mieć eleganckie ze względu na lekcye, które w niem dawał bardzo dystyngowanym uczennicom, musiał płacić niebywale wysokie komorne. »Mieszkanie nareszcie mam dobre — pisał do Grzymały — ale ledwom się przyzwyczaił, to mi gospodarz drugie tyle chce kazać płacić albo wziąść inny pokój (i tak 26 gwinei na miesiąc płacę). Prawda, że duży i wspaniały salon i mogę dawać lekcye (dopiero 5 osób mam), ale nie wiem, co jeszcze zrobię; zapewne zostanę, bo inny pokój ani taki duży, ani taki dobry; żeby kiedy już raz adres dany nie zmieniać. Pretekst do zmiany, że na piśmie nie było nic zrobionego, więc może podwyższyć«.

Wszystko to sprawiało ostatecznie, że »nie mógł jeszcze odkładać«, że wydawał wszystko, co zarabiał, a zarabiał mniej, niż pragnął, mniej znacznie, aniżeli sobie wyobrażał, że tu zarabiać będzie w możności. Wprawdzie miał kilka lekcyi po gwinei za godzinę, ale i to był dochód niepewny. Okazało się bowiem, że i tutaj, nawet wśród najbogatszych, bardzo liczono się z groszem, że zwłaszcza tutejsza arystokracya najmniej okazywała się szczodrą i skłonną do rozrzutności. Tymczasem Chopin trochę liczył na to. »Czego tu nie tak wiele, jak mówią — pisał raz do Grzymały — to gwineów. Łgą bardzo: jak tylko czego nie chcą, tak zaraz na wieś jadą; i już mi jedna uczennica na wieś wyjechała i nie zapłaciła 9 lekcyi, a inne, co po 2 lekcye na tydzień brać mają, to zwykle dwie opuszczają, więc więcej udają, jak robią. Nie dziwię się temu, bo za wiele robić chcą i wszystkiego. Przyjechała tu jedna na uczennicę z Liwerpolu na tydzień! Dałem 5 lekcyi, bo w niedzielę nie grają, i kontenta. Lady Peel np. chce, żebym dawał lekcye jej córce, która bardzo ma wielkie zdatności, ale ponieważ miała metra, co pół gwinei brał i dwa razy na tydzień dawał, więc mnie tylko o jednę lekcyę na tydzień prosi, żeby toż samo uczyniło w worku. To, żeby powiedzieć, że ma odemnie lekcye, i za dwa tygodnie zapewne wyjedzie. Stara Rothschildowa pytała mi się, ile kosztuję, bo jej jakaś dama, która mię słyszała, o to się pytała. Ponieważ Southerlandowa mi 20 gw. dała, i to mi tu Broadwood, którego fortepiana gram, za moją cenę naznaczył, więc odpowiedziałem, że 20 gw. Ona poczciwa, dobra widać, na to mi powiada, że bardzo pięknie gram, to prawda, ale ona radzi, żeby mniej wziąć, bo tej season trzeba więcej modereszon. Więc stąd widzę, że i tu nie są tacy szczodrzy i że wszędzie trudno o pieniądze[1])«. »Tu brzydko od tygodnia — pisał w innym liście — i to mi wcale nie służy. Przytem codzień wieczorem późno trzeba w świat chodzić. Siły mi do takiego życia brak. Żeby mi to przynajmniej pieniędzy dało, ale dotychczas dopiero dwa wieczory płatne miałem po 20 gw. Daję parę lekcyi w domu po gwinei, a o koncercie porządnym nie mam jeszcze idei«. Myśląc o takim koncercie, t. j. o dochodzie, jaki-by mu mógł przynieść podobny występ, pisał do Grzymały: »Chciałbym dać koncert w jakim prywatnym hotelu; jeżeli mi się uda, to będę miał ze 150 gwineów; tutaj rzadka rzecz, bo opera przynosi 1000 i coś, a nim się kortyna otworzy, to jest przeszło 900 wydatku! Obie opery nie wiem, czy co zyskają«. A gdy nareszcie dał ten projektowany koncert, tak o nim pisał do przyjaciela: »Bardzo pięknie było, ale nie wiem, czy miałem 100 gwinei zysku. W poniedziałek się dopiero dowiem. Teraz się tu już kończy saison. Moje projekta nie wiem, jak się obrócą. Niewiele mam zbioru w kieszeni; nie wiem, co zrobię. Może do Szkocyi pojadę«. Ostatecznie, 15 lipca, gdy już w Londynie skończyły się widoki dalszych zarobków, czy z lekcyi, czy z koncertów, tak pisał do Grzymały: »Zebranego grosza może będę miał wszystkiego, strąciwszy mieszkanie, powozy, ze 200 gwinei (do 5000 fr.). We Włoszech można żyć rok, ale tu ani pół. Saison już się skończyła prawie«.

A gdy pomyślał, że tych pieniędzy prawie by nie potrzebował naruszyć, gdyby się zdecydował spędzić lato w Nohant, to mu się zdarzały chwile, że prawie był gotów do pogodzenia się z p. Sand, za którą zresztą ogarniała go wielka tęsknota raz po raz. Wszystko to denerwowało go jeszcze bardziej. »Dokończyć listu Twego nie mogę — pisał 15 lipca do Grzymały — tak mam rozigrane nerwy; cierpię na jakąś tęsknotę głupią i mimo całej

[1]) W muzeum Czartoryskich w Krakowie, między pamiątkami po Chopinie, znajduje się zapiska Grzymały, doskonale malująca ten brak szczodrobliwości ze strony arystokracyi angielskiej. Oto rzeczona notatka:

Chopin avait un talent de narration inimitable et incomparable. Revenu de Londres, à peine respirant, il m'a fait rire jusqu'aux larmes en me contant pendant la première nuit deux incidents. Le premier d'une dame qui s'approche de lui dans un salon et lui demande de venir le lendemain jouer chez elle, et puis avec un accent que lui seul savait rendre, elle ajoute:

— Oh, Mr. Chopin, combien coutez vous?

Chopin. Madame, je prends 25 guinées.

La Dame. Oh! mais je ne demande qu'un tout petit morceau (croisant les doigts).

Chopin. C'est toujours le même prix.

La Dame. Oh! Alors vous me jouerez beaucoup.

Chopin. Même pendant deux heures si vous le voudrez.

La Dame. Alors c'est convenu. Oh! est-ce que les 25 guinées se payent d'avance?

Chopin. Non, Madame, après.

La Dame. Oh! c'est très juste.

rezygnacyi mojej, nie wiem, ale niespokojny jestem, co z sobą zrobię«. Widocznie, że miewał takie fazy, w których myślał o pogodzeniu się z panią Sand, o pojechaniu do niej. Zwłaszcza, że go jego poczciwe Szkotki czasem zanudzały poprostu. »Moje Szkotki dobre, kochane, ale czasem mię nudzą, że aż strach«. »Moje Szkotki poczciwe — pisał w innym liście — ale tak mię nudzą, że nie wiem sobie rady; koniecznie chcą, żebym do ich familii jechał do Szkocyi; to pięknie, ale dziś nie mam ochoty do niczego. Tutaj co nie nudne, to nie angielskie«. »Poczciwe moje Panie Szkockie — pisał w innym liście — wiele mi tutaj przyjaźni okazują; zawsze tam jem, jeżeli nie w świecie. Ale one przyzwyczajone są trembalować i cały dzień w pojeździe tłuc się po Londynie z kartami wizytowemi i chciałyby, żebym wszystkim ich znajomym wizyty robił, a ja już ledwo żyję. Jak się 3 godziny albo 4 potłukę w powozie, tak, jakżebym z Paryża do Boulogne przyjechał. A tu takie dystanse«. Jakże mu wobec tego musiało być tęskno za spokojem w Nohant, gdzie miał sobie pozostawioną zupełną swobodę osobistą!

Powodem również sprowadzającym smutne usposobienie Chopina, przez cały czas, gdy bawił w Londynie, były niewątpliwie i troski o to, co się tymczasem działo na kontynencie, we Francyi i w Polsce, t. j. w Paryżu i Poznańskiem. O wszystkiem informowany przez Koźmiana i Szulczewskiego, którzy doń prawie codzień przychodzili z nowinami różnej natury, a politycznemi przedewszystkiem, a następnie otrzymując mnóstwo listów od znajomych i przyjaciół paryskich, od Grzymały w pierwszym rzędzie, od panny de Rozières, od Gutmanna i Franchomme'a, miał najdokładniejsze wiadomości o atmosferze politycznej, społecznej i moralnej, panującej w Paryżu, a że to była atmosfera duszna i trująca, przesiąkła rewolucyonizmem i rządami motłochu, więc bardzo bolał nad wszystkiem, zwłaszcza, że w tej atmosferze, pełnej dymu prochowego, świstały i kule, raniące niektórych z jego przyjaciół. Niemniej ponuro brzmiały wieści z Poznańskiego, gdzie po stłumionem powstaniu przyszła kolej na ucisk, na aresztowania i t. p. Chopin głęboko odczuwał te wszystkie narodowe klęski, na domiar złego tendencyjnie opisywane w prusofilskim *Times'ie* londyńskim, to zaś, czego widownią był w tej chwili Paryż, smuciło go niemniej, albowiem w tem widział upadek cywilizacyi europejskiej, zapowiedź barbarzyństwa. Że go to wszystko przejmowało obawą, tego dowodziły następujące wyjątki z listów do Grzymały, któremu tak między innemi pisał o tych kwestyach: »Bóg Cię zachował w tych ostatnich dniach, które były dopiero początkiem (niby motywowanym) zaciętości dwóch partyi. Bo dotychczas było to w głowach, w imaginacyi i książkach, w imieniu oświaty, sprawiedliwości, solidarności i t. d.; ale teraz owe błoto, jako męczeństwo, wzywać będzie zemsty. A zemście końca niema! Wojna domowa pryncypiów, za nią konieczny upadek cywilizacyi pod formą dzisiejszych

wyobrażeń. Twoje praprapraprawnuki przyjadą z wolnej Polski za kilkaset lat albo do odrodzonej Francyi, albo czegoś innego później na owem miejscu. X-na czy w bezpieczeństwie? Gutmann mi pisał, kochany chłopak, dobrze że nic nie oberwał. Tutaj się żadnych rozruchów nie boją i jeżeli dzienniki wasze co piszą, to niewiele prawdy. Wszystko, co trochę posiada, jest tu na konstabla zapisane, a między niemi bardzo wiele chartistów, którzy wcale żadnych wiolencyi nie chcą. Tutaj wszystkie nowiny najsroższe wiem o Księstwie Poznańskiem przez Koźmiana Stanisława i Szulczewskiego. Tutaj spokojnie. Irlandzkie sprawy wcale ani charlistowskie nie trwożą; nie takie to ogromne, jak się zdaleka zdają rzeczy, i więcej się tu interesują stanem rzeczy Paryskim, Włochami i Polską, na którą Tejms *(Times)* wygaduje awantury takie, że nawet Anglicy już są uderzeni jego niesprzyjaniem. Chojecki we łbie ma bzika, żeby Czechom się mięszać. Niech paskudzą, byleby w czasie łatwo odmyć można smolidła niedołęgłych. Jak tam jeszcze biedę większą zaszczepią, to będą mieli wielki rachunek z Panem Bogiem. A Arago, mój Boże, co za Ambasador! Słowa po niemiecku nie umie! Żeby do Bawaryi, to co innego, jako przyjaciel Loli Montes! To już Liszt lepszy na dyplomatę. Byłem też tu w przeszły tydzień na obiedzie z Guizotem; aż mi przykro było widzieć go, choć szamerowany złotem runem; widać było, że cierpi moralnie, chociaż nie bez nadziei. A propos listu, coś mi w twoim przysłał, to jeden dureń, któremu wyjechać pomogłem z Paryża (zowie się Wieman), który mi pisze o pieniądze, żeby znów mógł do Paryża wrócić. Cybulus! Przez rok go prawie żywiłem, chciał koniecznie jechać; wyszedł z pierwszym oddziałem czy drugim i teraz znów w biedzie. Niech Bóg broni i uchowa, co się z naszymi dzieje!«

II.

Tymczasem zbliżała się druga połowa lipca. Osłabiony i wyczerpany po ostatnich koncertach, po których mu przedewszystkiem zostało to niezaprzeczone wrażenie, że oba były nadmiernym wysiłkiem fizycznym, Chopin zaczynał mieć dosyć Londynu.

Znajomi jego, widząc, że go zbyt męczy pobyt nad Tamizą, że na letnie upały powinien się wydalić z murów miejskich, w których mu coraz bardziej zaczynało być duszno, namawiali go, ażeby opuścił Londyn, ażeby lato starał się spędzić w chłodniejszym klimacie, a w każdym razie na świeżem powietrzu na wsi. Jednocześnie zaczął otrzymywać mnóstwo zaproszeń. Wszyscy właściciele zamków i majątków ziemskich, którzy się zaliczali do jego otoczenia, a szczycili znajomością przynajmniej, jeżeli nie przyjaźnią, starali się wyjednać na nim, ażeby zechciał skorzystać z ich

gościnności, ażeby ich odwiedził, ażeby u nich starał się odzyskać zdrowie i nadwątlone siły. Do tych, którzy go zapraszali najbardziej, należała rodzina Stirlingów. Niezdecydowany, jak w wielu innych wypadkach, wahał się i tym razem, w końcu jednak, spragniony jakiejkolwiek zmiany miejsca, dał się nakłonić. Przytem był ciekawy Szkocyi, którą, przyjmując zaproszenie »swoich Szkotek«, miał poznać przy tej sposobności, a na którą, jak całe pokolenie ówczesne, patrzył przez romantyczny pryzmat powieści autora *Quentin Durward'a,* widząc w niej przedewszystkiem »piękną krainę Walter Scotta, z jej mnóstwem wspomnień o Maryi Stuart, o obydwóch Karolach i t. d.«

W tem uczuciu, na parę dni przed swym wyjazdem, pisał dnia 18 lipca do Grzymały, który mu właśnie przysłał list z Warszawy, od rodziny »Moje życie! Dziękuję ci za wszystkie twoje dobre słowa i za list przysłany z domu. Zdrowi z łaski Boga, ale się smucą o mnie niepotrzebnie. Jadę w przyszłym tygodniu do Szkocyi, do jakiegoś lorda Torphichen, szwagra moich Szkotek, u którego one już są około Edynburga. Pisał on do mnie list z zaprosinami, jako też lady Murray, znana tam wielka dama, która bardzo muzykę lubi. Nie liczę mnóstwa innych zaproszeń ustnych z adresami, bo włóczyć się z kąta w kąt już nie mogę; tak, że życie mi obmierzło, a przed sobą nic na końcu tego nie widzę. Zabawię w Szkocyi do 29 sierpnia«.

Jakoż jednego z pierwszych dni sierpnia [1]), wsiadłszy na pociąg kolei żelaznej jadący do Edynburga, w ciągu 12-tu godzin przebył przestrzeń 407 mil angielskich. Była to szybkość, jak na owe czasy błyskawiczna. O tej swojej podróży tak pisał Chopin do swoich: »Wyjeżdżając z Londynu temu 10 dni, na kolei żelaznej do Edynburga zastałem jednego jegomości, który mi się od Broadwooda prezentował i dał mi, zamiast jednego, dwa miejsca w wagonie (drugie naprzeciwko, żeby nikt mnie nie żenował) i prócz tego dano mi w tenże sam powóz niejakiego pana Wood, znajomego Broadwooda, a który mnie także znał (widział mnie roku 1836 w Frankfurcie u Lipińskiego!) i który ma swój dom muzyczny w Edymburgu i Glasgowie. Także Broadwood poczciwy kazał mojego Daniela [2]), (który porządniejszy od wielu panów, a przystojniejszy od wielu Anglików) w tenże sam wagon wpakować i przejechałem 407 mil angielskich z Londynu do Edymburga przez Birmingham, Carlisle we 12 godzin par express train (t. j. najmniej zatrzymujący się konwój)«. Mimo to był bardzo

[1]) W liście do Franchomme'a, datowanym dnia 6 sierpnia 1848 r., pisze Chopin: »Przed kilku dniami opuściłem Londyn«. W liście do Grzymały z Calder House z dnia 19 sierpnia 1848 r., pisze Chopin: »Jestem tu już od dwóch tygodni«.

[2]) O tym Danielu pisze Chopin 19 sierpnia do Grzymały: »Mój teraźniejszy lokaj doskonały i poczciwy, więc mi łatwiejsze życie«.



Zamek Calder House w Szkocyi.
(Klisza »Nauki i Sztuki«, Wyd. Tow. Nauczycieli Szkół Wyż. T. X., *Chopin,* H. Opieńskiego).

zmęczony po tej 12-godzinnej podróży w dusznym wagonie, tak, że przybywszy do Edymburga, gdzie go kilka osób oczekiwało na dworcu, musiał »odpoczywać« przez cały dzień. W liczbie tych, co przybyli na kolej, ażeby go powitać, był także doktór Łyszczyński, emigrant, który go w chwili, gdy wysiadał z wagonu, powitał w ojczystym języku, co dla Chopina musiało być nader miłą niespodzianką. »Łyszczyński — pisał o nim Chopin do Grzymały — Polak, doktór-homeopata w Edymburgu, który się porządnie ożenił, spokojnie siedzi i Anglik zupełny«.

W Edymburgu, w Douglas's Hotel, gdzie już zastał wszystko przygotowane na swój przyjazd, zabawił nie całe dwa dni, a choć tu zatrzymał się głównie dla odpoczynku po męczącej podróży z Londynu, to jednak nie był tak zmęczonym, żeby nie być ciekawym poznania prześlicznie położonej stolicy Szkocyi, zwłaszcza, że w doktorze Łyszczyńskim znalazł niesłychanie miłego cicerona, oraz wygodny powóz do swej dyspozycyi, łaskawie mu udzielony przez panią Murray. Edymburgiem, jako miastem, był zachwycony. Oto, jak go opisał w liście do rodziny: »W Edymburgu, gdzie mi obstalowano mieszkanie w pierwszym hotelu (Douglas's hotel) zatrzymałem się, ażeby odpocząć dzień i pół. Zwiedziłem miasto przepiękne, którego najbrzydsze widoki na papierze tym posyłam (nie mogłem dostać piękniejszych). Ludzie, co zawsze piękne rzeczy przed nosem mają, admirują zawsze coś, co mniej piękne, ale co nie pod nosem, dlatego, że mniej zwyczajne. Zastałem tam grzecznych przyjaciół moich, którzy mi powozem swoim wygodzili na objeżdżanie miasta. (Teraz do Szkocyi wszyscy się zjeżdżają na otwarcie polowań). W Edymburgu usłyszałem, przechodząc, w jednym magazynie muzycznym ślepego jakiegoś, co grał mojego mazurka«. Wielką musiało mu to sprawić przyjemność, dowodziło bowiem,

że niektóre z jego kompozycyi nawet w odległej Szkocyi cieszyły się już popularnością. Wogóle ten krótki pobyt w Edymburgu zapisał mu się w pamięci bardzo mile. Oprócz doktora Łyszczyńskiego i jego żony, w których polsko-angielskim domu odrazu go owiała serdeczna atmosfera rodzinna, bardzo miłego towarzysza znalazł także w Ludwiku Drechslerze, niepoślednim wiolonczeliście, uczniu Franchomma, a przyjacielu pani Murray, z którą grywał duety. »W Edymburgu — pisał o nim Chopin w liście do Franchomme'a — przebywa jeden z twoich uczniów, nazwiskiem Drechsler, jeżeli się nie mylę. Był u mnie w Londynie. Jest to, o ile mi się zdaje, bardzo przyjemny młodzieniec, który cię niezmiernie lubi, a tutaj grywa z jedną z najwybitniejszych dam tutejszych, lady Murray, której także przyrzekłem, że ją odwiedzę w jej zamku«.

Wypocząwszy jako tako, już następnego dnia po swym przyjeździe do Edymburga, udał się Chopin przysłanym po niego powozem do rezydencyi lorda Torphichen, do zamku Calder House. Zamek ten, położony pod samym Edymburgiem, o niecałych 12 mil angielskich, jest jedną z tych pańskich rezydencyi, jakie się widuje tylko w Anglii. Położony wśród starego parku, otoczony przepysznemi łąkami, upstrzonemi mnóstwem pasących się krów, nie mógł się niepodobać Chopinowi. »Park tutejszy jest prześliczny«, czytamy w liście do Franchomme'a, w liście zaś pisanym do Gutmanna, znajduje się następujący opis tego parku: »Piszę do ciebie z domu lorda Torphichen. Nad pokojem, który zajmuję, John Knox, reformator szkocki, poraz pierwszy rozdawał komunię. Wszystko to pobudza fantazyę; park ze stuletniemi drzewami, przepaści, zrujnowane mury twierdzy, korytarze bez końca, zawieszone niezliczonymi portretami przodków: il y a même un certain bonnet rouge, qui s'y promène à minuit. J'y promène mon incertitude«. To były osobliwości zamku, które przemawiały do poetyckiej wyobraźni. A nie brakło i innych rzeczy, które nastrajały poetycznie, a któremi były np. ładne pieśni szkockie, śpiewane przed lud tutejszy. Niestety, sam lud, choć zdawał się bardzo dobrodusznym i poczciwym, nie był pięknym, przynajmniej w oczach Chopina. »Za to bydło, choć złe i skore do bodzenia, jest przepyszne, a mleko, masło, jaja i wszystko, co z tem pozostaje w związku, jak ser i kury, są bez zarzutu«. To samo mógł powiedzieć i o dwóch fortepianach, które miał do swej dyspozycyi: o przepysznym Broadwood'zie, który wstawiono do jego pokoju, i o cudownym Pleyel'u, stojącym w salonie panny Stirling. Na towarzystwo także nie mógł narzekać. Sam gospodarz był niesłychanie uprzejmy, a obie »Szkotki« prześcigały się w dogadzaniu swojemu ulubieńcowi. Jakoż nie narzekał; owszem »czuł się tak dobrze, jak go tylko stać było na to«. Nie znaczyło to jednak, żeby był zdrów zupełnie. Przeciwnie. »Klimat nie bardzo mi służy — pisał do Grzymały — wczoraj i dziś krwią pluję, ale u mnie to, wiesz, że niewiele znaczy. Żelazną drogą z Londynu do Edymburga, par l'Express train,

407 mil we dwanaście godzin zrobiłem, może też i to trochę mi krew poruszyło. Zresztą mniejsza o to«.

Co najgorsza, że nie mógł komponować, choć miał ochotę; za bardzo był roztargniony po prostu; nie miał potrzebnego spokoju. »O jakichkolwiek pomysłach muzycznych — pisał dnia 6 sierpnia do Franchomme'a — niema mowy [1]). Jestem oszołomiony i mam wrażenie, że muszę być podobny do osła na maskaradzie, albo do skrzypcowej struny *E*, naciągniętej na basetlę. Jestem zdziwiony, odurzony, ogłuszony, tak zupełnie, jakbym słuchał jakiegoś *trait* Bodiota (przed 24 lutego) albo pociągnięć smyczka pana Cap (po dniach czerwcowych [2]). Materyalnie używam tu najzupełniejszego spokoju, przyczem używam na pięknych piosnkach szkockich; chciałbym i mógłbym komponować trochę, choćby dlatego tylko, żeby moim kochanym paniom, pani Erskine i pannie Stirling, sprawić przyjemność. Mam dwa fortepiany, a papieru i piór także mi nie brak. Bardzo bym sobie życzył, żeby mi za moje nie-komponowanie płacono roczną pensyę, za to, że nie wymyśliłem ani jednej melodyi à la Osborne albo Sowiński (obaj moi serdeczni przyjaciele), z których pierwszy jest Irlandczykiem, a drugi — moim ziomkiem (z którego jestem dumniejszy, aniżeli z tego przeniewierczego zastępcy, który się zwie Antoine de Kontski, a jest zarówno Francuzem północy, jak południowym bydlęciem«).

Wogóle był rozdrażniony, a choć na zdrowie nie mógł się uskarżać bardziej, niż kiedykolwiek, to jednak czuł się coraz słabszym, a do wilgotno-mglistego klimatu szkockiego, także przywykał z trudnością. Najlepszą ilustracyą, dającą pojęcie o nastroju, w jakim w Calder House »odpoczywał po swoich trudach londyńskich«, jest list do Juliusza Fontany, który w tych czasach właśnie w powrocie do Ameryki przybył do Londynu. W liście tym, bardzo charakterystycznym, odbiło się wszystko, co się w tej chwili składało na psychikę Chopina, na jego szkocki *spleen*. Jest w nim i humor, i smutek, i rozpacz i tęsknota za przyjaciółmi, i niepokój człowieka nerwowego, i szczypta soli attyckiej, i zmęczenie życiem, i przewidywanie rychłej śmierci, i ogromna doza serdeczności, i czułość, a cały list, choć się raz po raz iskrzy dowcipem, jest jakiś smutny, robi wrażenie uśmiechu człowieka, który cierpi, któremu ból wykrzywia te uśmiechające się usta, a oczy zachodzą łzami.

---

[1]) »Chciałem trochę tu komponować — czytamy w liście z dnia 19 sierpnia do Grzymały — ani można, zawsze co innego trzeba robić«. Inaczej bywało w Nohant!

[2]) Są to aluzye do wypadków i osobistości współczesnych. Karol Mikołaj Bodiot (1773—1849) był wiolonczelistą i profesorem paryskiego konserwatoryum. Był autorem mnóstwa kompozycyi oraz szkoły na wiolonczelę. Chopin naigrawał się z niego. Pan Cap był dyletantem muzycznym, grał na wiolonczeli i innych instrumentach smyczkowych. Dni czerwcowe — aluzya do krwawego powstania pomiędzy 23 a 26 czerwca 1848 r.

Calder Hause, Mid Calder, Szkocya (12 mil od Edynburga, jeżeli ci to przyjemność może zrobić) 18 Aôut 1848.

Moje życie! Żebym był zdrowszy, to bym do Londynu jutro cię uściskać pojechał. Może się już nie tak prędko bliżej zobaczymy. Jesteśmy stare cymbały, na których czas i okoliczności swoje tryliki nieszczęsne powygrywały. Tak, stare dwa cymbały, chociaż się będziesz bronił od tego towarzystwa. To nie ubliża ani piękności, ani zacności: *la table d'harmonie* doskonała, tylko się struny pozrywały, niektóre kołki powyskakiwały. Jedyna bieda to, żeśmy sławnego lutnisty jakiegoś Stradivarego *sui generis* roboty, którego już niema, żeby nas zreperował; nie umiemy tonów nowych wydawać pod kiepskiemi rękami, i dusimy w sobie to wszystko, czego dla braku lutnisty już z nas nikt nie wydobędzie. Ja już ledwie dyszę, je suis tout pret à crever, a ty łysiejesz zapewne i zostaniesz jeszcze nad moim kamieniem, jak te wierzby nasze, pamiętasz? co to goły łeb pokazują. Nie wiem, dlaczego Jasio nieboszczyk i Antek mi teraz w myśli, a Witwicki, a Sobański! ci, z którymi najściślej w harmonii byłem, także dla mnie umarli; nawet Ennike, nasz najlepszy stroiciel, się utopił, więc już nie mam dobrze nastrojonego — podług mojego zwyczaju — fortepianu na świecie. Moos umarł i nikt mi już obuwia tak wygodnego nie robi. Jeszcze czterech a pięciu niech mi pojedzie do bramy św. Piotra, a całe życie moje wygodniejsze będzie *ad patres*. Moi poczciwi, i matka, i siostry, z łaski P. Boga żyją, ale cholera! Tytus także poczciwiec! Ty liczysz się jeszcze, jak widzisz, do najstarszych moich wspomnień, a ja do Twoich, boś Ty młodszy podobno (jak to dziś wiele znaczy, który z nas ma dwie godziny więcej!). Zaręczam Ci, żebym chętnie przystał być bardzo nawet młodszym od Ciebie, aby cię w przejeździe moim uściskać. Że Ciebie żółta febra, a mnie żółtaczka nie porwała, to niepojęta rzecz, bośmy obydwaj na te żółtka wystawieni byli. Piszę głupstwa, bo nic rozsądnego w głowie nie mam. Wegetuję, czekam zimy cierpliwie. Marzę to o domu, to o Rzymie, to o szczęściu, to o biedzie, a tak się wyrozumiały zrobiłem, że mógłbym Sowińskiego *Oratorium* z przyjemnością słuchać i nie umrzeć. Przypomina mi się Norblin malarz, który mówił, że jeden pewny malarz w Rzymie widział robotę jednego drugiego i tak mu się nieprzyjemnie zrobiło, że.. umarł. Co mi się zostało, to nos duży i czwarty palec niewyrobiony. Jesteś niegodziwiec, jeżeli mi słowa nie odpiszesz na ten mój obecny *epitr*. Złyś czas wybrał na swoją podróż. Jednakże niech Cię Bóg ojców prowadzi. Bądź szczęśliwy! Myślę, żeś dobrze zrobił, żeś osiadł w Nowym Yorku, a nie w Havannie. Jeżeli Emmersona zobaczysz, sławnego waszego filozofa, przypomnij mu mnie. Herbego uściskaj, a siebie ucałuj i nie krzyw się.

Twój stary *Ch.*

Nazajutrz po napisaniu tego listu, dnia 19 sierpnia, wysłał Chopin, na ręce Grzymały, bardzo obszerny list do rodziny, w którym opisawszy swój trzymiesięczny pobyt w Londynie, gdzie już na wyjezdnem otrzymał list z domu (przysłany mu z Paryża przez pannę de Rozières), nietylko się rozpisał o trybie życia, jakie prowadził u lorda Torphichen, i o swych projektach na najbliższą przyszłość (bo o dalszej, choćby o tem, co z sobą pocznie w zimie, sam jeszcze nic nie wiedział), ale nadto nie omieszkał podać całego szeregu szczegółów o pani Sand, o jej różnych postępkach w stosunku do dzieci, co dowodziło niezbicie, że w chwilach samotności, gdy znalazł się w swym pokoju, sam ze swemi myślami, często go opadały wspomnienia chwil, przeżytych w Nohant, wspomnienia, na których tle, pomimo wszystkiego, co mógł zarzucić p. Sand, jednak go ogarniała tęsknota za nią, żal, że się musieli rozłączyć,

że teraz, zamiast w jej wiejskim domu, musiał korzystać z gościnności szwagra swych Szkotek, którego wspaniały zamek jednak nie mógł iść w porównanie z »zamkiem« w Nohant, bo w nim brakło tej, co była panią i duszą tamtego. Oto, co w tym swoim liście z Calder House pisał Chopin między innemi: »Odpocząwszy w Edymburgu, wsiadłem do powozu po angielsku zaprzężonego, z konia powożonego, który po mnie lord Torphichen przysłał, i przyjechałem tutaj, o 12 mil od Edymburga. Lord Torphichen jest stary siedemdziesięcioletni szkot, szwagier pani Erskine i panny Stirling, moich poczciwych szkockich dam, które dawno z Paryża znam, a które dla mnie tak troskliwe, u których zawsze w Londynie przesiadywałem i którym nie mogłem odmówić tu przyjechać, tem bardziej, że nie mam już co w Londynie robić, że odpocząć trzeba i że lord Torphichen bardzo mię serdecznie zaprosił. Miejsce to zowie się Calder House (wymawiają Kolderhaus). Jest to stary manoir, otoczony ogromnym parkiem ze stuletniemi drzewami, widać tylko trawniki, drzewa, góry i niebo. Mury grube na 8 stóp; galerye na wszystkie strony, korytarze czarne ze starymi bez liku portretami ancetrów, rozmaitych kolorów, z rozmaitymi kostyumami, to szkockiemi, to ze zbrojami, to z robronami, niczego nie brak dla imaginacyi. Jest nawet jakaś czerwona czapeczka, która się pokazuje, ale jeszcze jej nie widziałem. Patrzyłem wczoraj po wszystkich portretach, alem jeszcze nie zobaczył, który to może być, co się po zamku tłucze. Mój pokój, który zamieszkuję, ma najpiękniejszy widok, jak tylko można, chociaż ta część Szkocyi nie jest najpiękniejsza. Ku Stirling, za Glasgowem, w północnej są owe piękności. Za parę tygodni obiecałem jechać do lady Murray, mojej pierwszej uczennicy w Londynie, która zwykle w Edymburgu siedzi i rej muzyczny wodzi. Lord Murray mieszka w najpiękniejszych okolicach nad morzem, nawet morzem jechać trzeba. Także później muszę jechać koło Stirlinga do Keir, bardzo za piękne znane miejsce, do kuzyna p. Stirling, blizko *Pani Jeziora* [1]). Poczciwe moje Szkotki tutejsze! Nic zamyśleć nie mogę, coby tutaj zaraz nie było; nawet dzienniki paryskie tutaj codzień mi przynoszą. Cicho mi, spokojnie i dobrze, tylko za tydzień trzeba będzie wyjechać. Lord mię na przyszły rok na całe lato prosi; jabym tu całe życie siedział, ale cóż po tem? Jestem oddalony od innych, ażebym mógł sobie grać i robić co mi się podoba nie żenowany, bo u nich, niech Wam Bartek powie, pierwsza rzecz dla gościa, żeby w niczem go nie żenować. Zastałem w moim apartamencie fortepian Broadwooda; w salonie jest fortepian Pleyela, który miss Stirling z sobą przywiozła. W Anglii la vie de château jest bardzo przyjemna. Zawsze się codzień ludzi zjeżdża na kilka dni. Urządzenia najeleganciejsze, biblioteki, konie, powozy na rozkazy, liczna usługa i t. d. Zwykle schodzą się tutaj

[1]) Poemat Walter Scotta.

np. na lunch, po ś. p. Dmuszewskiego ortografii *loncz* o 2-giej (każdy u siebie śniadanie je kiedy chce, jak chce), a na obiad o 7-mej. Wieczorem siedzą ile chcą, jak chcą. Wieczorami staremu lordowi gram szkockie pieśni, które on poczciwy dośpiewywa i jak może mi po francusku swoje uczucia wynurza. Chociaż wszyscy w wyższem towarzystwie, a szczególnie damy po francusku mówią, jednakże ogólna rozmowa zwykle się po angielsku sunie, a wtenczas żałuję, że nie umiem, a uczyć się ani czasu, ani ochoty ku temu. Zresztą rozumiem potoczne rzeczy, sprzedać się nie dam i z głodu nie umrę, ale to nie dosyć. List ten, który od dziesięciu albo więcej dni piszę, dziś już koniecznie chcę skończyć, bo mi Was żal, że tak dawno nic ode mnie nie macie. 28 août czekają mnie w Manchester, gdzie mam grać na koncercie, na którym śpiewają Włochy z Londynu: Alboni i t. d. Dają mi za to 60 gwinei, a ponieważ to nie do odrzucenia, więc przyjąłem i za tydzień wyjeżdżam stąd. Dwieście kilkadziesiąt mil angielskich, 8 godzin drogi żelaznej. Tam czekają na mnie dobrzy znajomi, fabrykanci bardzo bogaci, u których mieszka N e u k o m m (ów najlepszy uczeń Haydena, były kapelmistrz cesarza brazylijskiego, znacie go z imienia). Tam także jest pani Rich (córka p. Mackintosha, bardzo szanowanego niegdyś członka parlamentu i mówcy i pisarza), a moja wielka przyjaciółka, jakoteż paniów Erskine i Stirling. Po koncercie mam wrócić ku Glasgowowi do belle-soeury lorda tutejszego, stamtąd do lady Murray, potem do Stirlinga, a na samym początku oktobra w Edymburgu chcą, żebym grał. Jeżeli mi to co przynieść może i będę miał siły, tak chętnie zrobię. Tu pogoda dziś, więc nic mi do głowy suchego nie wchodzi. Park przecudnie oświecony, rano, i zapominam o wszystkiem; jestem z Wami, dobrze mi i dopiero wtenczas o zimie będę myślał, kiedy koniecznie trzeba będzie. Teraz Was ściskam serdecznie. Jak to dobrze, że Ludwika na wsi! I Mateczka i Izabelisko powinny także się przejechać mimo ogrodu, w którym widzę wszystkie kwiaty, owoce i sztachety. Bartka całuję i całuję, jakoteż Kalasantego. Ludwice imienin życzyć nie będę, bo niema nawet o czem mówić. Niech Was Pan Bóg chowa i błogosławi, chroni i zdrowia daje, dzieciakom na pociechę rosnąć pozwala. Piszcie do mnie pod zwykłym adresem do Paryża, bo mi stamtąd odeszlą Wasz list, gdziekolwiek się obrócę. Zawsze Wam napiszę, gdzie myślę zimę przepędzić«.

W niespełna tydzień po napisaniu tego listu, dnia 26 sierpnia, udał się Chopin do Manchesteru, ażeby tam zarobić 60 funtów szterlingów, t. j. dać swój własny koncert. Koncert ten już od miesiąca nie dawał mu spokoju, a można być pewnym, że w chwili gdy pisał do Fontany o owym »c z w a r t y m p a l c u n i e w y r o b i o n y m«, myślał o swym koncercie w Manchester, do którego się przygotowywał przez czas pobytu w Calder House. Pewno pracował nad wyrobieniem sobie tego nieszczęsnego czwartego palca!... O koncercie tym, już na wyjezdnem z Londynu, pisał

do Grzymały[1]): »Na 29 sierpnia dałem się zaangażować do Manchesteru na wielki koncert. Mam grać dwa razy bez orkiestry i za to mi dadzą 60 funtów. Alboni także przyjedzie, lecz mnie nic do tego; tylko usiądę i zagram. Mieszkać przez parę dni będę tam, gdzie Neukomm, u znajomych bogatych tamtejszych fabrykantów. Co potem z sobą zrobię? nie wiem«. Na dowód, że w ciągu tych paru tygodni, spędzonych w zamku lorda Torphichen, nieustannie chodził mu po głowie ten manchesterski koncert, można przytoczyć wyjątek z listu do Franchomme'a, w którym tak pisał o tym projektowanym występie; »Na 29 sierpnia przyrzekłem być w Manchesterze i za 60 funtów grać na koncercie. Jest tam Neukomm et pourvu qu'il ne m'improvise pas le même jour liczę na to, że zarobię swoje 60 funtów«. Ten Neukomm psuł mu szyki; był mu nie na rękę, że będzie występował jednocześnie z takim nudziarzem fortepianowym. Drażniło go to, albowiem, jak powiada jego przyjaciel Franchomme, Chopin trouvait que Neukomm était un musicien ennuyeux et il lui était desagréable de penser que Neukomm pourrait improviser dans le concert dans lequel il devrait jouer. Był to drobiazg, bo przecież nie potrzebował się obawiać porównania, a jednak drobiazg ten spać mu nie dawał, irytował go; dałby dużo za to, żeby grać w innym czasie, a nie teraz właśnie, gdy Neukomm bawił i koncertował w Manchesterze. Cóż dopiero, kiedy pomyślał, że może się z nim znaleźć pod jednym dachem!

Tym dachem był dom niejakich państwa Salis Szwabe, bogatych przemysłowców manchesterskich, a dobrych znajomych p. Erskine i panny Stirling. Nie ulega wątpliwości, że one przyczyniły się do tego, że Chopin w Manchesterze zamieszkał w domu ich przyjaciółki. Co pewna, że Neukomm, który mu tak działał na nerwy, w chwili jego przyjazdu tutaj, już był opuścił stolicę angielskiego przemysłu, a w zawiadomieniu, które miejscowa *Concert Hall* ogłosiła dnia 19 sierpnia w *Manchester Guardian*, oznajmiającem abonentom, że w dniu 28 sierpnia odbędzie się wielki *Gala-Concert*, z udziałem pani Alboni, pani Corbari, pana Salvi »and Mons Chopin«, Neukomm nie figurował na tej liście. Chopin mógł odetchnąć, zwłaszcza gdy odczytał swoje nazwisko, umieszczone na samym końcu listy, co w Anglii równało się specyalnemu wyróżnieniu. Był to dowód, że go uważano za największą znakomitość w tem doborowem gronie.

---

[1]) W liście do Grzymały z Calder House pisze Chopin: »Jestem tu, żeby po londyńskiej saison odpocząć i spokojnie siedzieć do 28 tego miesiąca, którego mnie w Manchester czekają. Obiecałem przyjechać grać na koncercie, który Włochy, Alboni i t. d. dają, i za to mi 60 funtów dają. Nie do odrzucenia w dzisiejszych czasach. Po 28 nie wiem, co zrobię. W Manchesterze czeka na mnie S c h w a b e (bogaty fabrykant, którego może u Leona widziałeś) Nie w samem mieście, tylko parę mil od miasta mieszka i tam mieszka z niemi Neukomm. Przyjedzie także pani Rich, ta poczciwa stara angielka, coś ją u mnie widział, z panną Stirling; więc nie sam będę i raźniej mi będzie«.

Mimo to, miał szaloną tremę przed koncertem. Wątpił zupełnie, czy swoją grą zdoła zrobić jakiekolwiek silniejsze wrażenie. Zdawało mu się, że obecnie gra gorzej bez porównania, aniżeli grał dawniej, a nieszczęsny czwarty palec wydawał mu się bardziej niewyrobionym, niż przedtem. Z niepokojem tym nie krył się nawet przed obcymi. Osborne'a np, który przyjechał właśnie, jako akompaniator słynnej Alboni, prosił w przeddzień koncertu, ażeby nie był w sali, gdy on grać będzie. »Pan, kochany panie Osborne, który mnie tak często miałeś sposobność słyszeć w Paryżu, powinieneś poprzestać na owych dawniejszych wrażeniach. Gra moja zgubi się w tak wielkim salonie, a moje kompozycye przebrzmią bez wrażenia. Pańska obecność na tym koncercie byłaby dla pana zarówno, jak dla mnie, dręczącą«. Osborne jednak, choć pozornie przystał na prośbę Chopina, nie mógł się oprzeć pokusie, ażeby w chwili, gdy Chopin ukazał się na estradzie, nie być obecnym w sali. Uważał, że za wiele-by stracił, gdyby się myślał stosować do życzenia genialnego fortepianisty, życzenia, które było zwykłym kaprysem człowieka zdenerwowanego. Tyle tylko, że stanął w takiem miejscu, pode drzwiami, że go Chopin poprzez tłumne audytoryum dostrzedz nie mógł. I jakiegoż wrażenia doznał? Jak mu się spodobała gra Chopina tym razem? Niestety, obawy, które Chopina trapiły przed koncertem, nie były, jak się okazało, bez podstawy. Grał ładnie, ślicznie, cudnie, ale za cicho, za delikatnie, ażeby wywołać entuzyazm wśród słuchaczów. Publiczność dawała brawo, ale nie była zelektryzowana tą muzyką, zachowywała się chłodno, tak, że nie brakło momentów, w których stojący podedrzwiami Osborne naprawdę zaczął się obawiać o niego; to nie było powodzenie, jakie powinien mieć występ artysty tej miary, co Chopin.

Na szczęście, to, co krytyka orzekła o tym koncercie, brzmiało odnośnie do Chopina entuzyastycznie. Sprawozdawca *Manchester Guardian*, pisał w numerze z dnia 30 sierpnia, że był to wogóle jeden z najświetniejszych koncertów w całym sezonie, a gra Chopina, który tego wieczoru wykonał *Andante spianato, Scherzo, Nokturn, Kołysankę* i parę *Etiud* własnej kompozycyi, zatarła to podniosłe wrażenie, jakie uczyniły poprzednie numery programu, choć na ten program złożył się śpiew takiej artystki, jak pani Alboni, a orkiestra, pod znakomitą dyrekcyą p. Seymours, wykonała trzy wspaniałe uwertury: Beethovena *Prometeusza*, Webera *Pogromcę duchów* i Rossiniego fragment z *Cyrulika Sewilskiego*. »Dla audytoryum (pisał wspomniany sprawozdawca), które bardziej zdaje się skłaniać do muzyki orkiestrowej, wystąpienie p. Chopina, którego poprzedziła wielka sława, musiało budzić niemniejsze zainteresowanie, jak występ p. Alboni«.

Jest to mężczyzna 30-letni mniej więcej. Bardzo wątłej budowy, zarówno całą postawą swoją, jak i chodem, zdradza znaczny brak sił fizycznych, co nawet czyni przykre wrażenie. Ale słabość ta znika z chwilą, gdy artysta zasiada do fortepianu, przy którym

przez cały czas, jak gra, rośnie i potężnieje. Muzyka Chopina, zarówno jak i jego sposób grania na fortepianie, mają jedną wspólną cechę: więcej delikatności i wytworności, niż siły, więcej starannego wypracowania, aniżeli zwykłej jasności w plastyce tonów, więcej elegancyi w szybkiem uderzeniu, aniżeli siły w nerwowem atakowaniu instrumeutu. Jego kompozycye, jak jego gra, mimowoli każą myśleć o muzyce pokojowej, którą reprezentują w całej pełni, a w zupełności zasługują na to, ażeby były grane obok najpiękniejszych kwartetów; na to jednak, ażeby robiły wrażenie w wielkiej sali koncertowej, brak im szerokiego zakroju i ogólno-uchwytnego planu; wreszcie brak im także siły wykonania. Takbyśmy sformułowali to wrażenie, jakiegośmy doznali po tym pierwszym występie Chopina. Na koncercie znajdowało się wielu naszych najlepszych muzyków, którzy gorąco oklaskiwali artystę, tak, że ostatni numer musiał nawet powtórzyć na żądanie *da capo*, wyróżnienie, na które sobie zasłużyli wszyscy artyści londyńscy, występujący na tym koncercie.

Niemniej życzliwie brzmiało sprawozdanie z tego koncertu, które tegoż dnia 30 sierpnia ukazało się w *Manchester Courier*, a w którem oddano wrażenie, wywołane grą Chopina, temi słowy:

Możemy wyznać z całą otwartością, że nas zachwycił poprostu. Jeżeli w grze jego nie widzieliśmy siły takiego Thalberga, to znaleźliśmy taką nieskazitelność i czystość stylu, taką poprawność, idącą w parze z uderzeniem świetnem a ekspresyą pełną delikatności, że nie zdarzyło się nam słyszeć nic wyższego w tym rodzaju. Chopin grał w drugiej części koncertu, a choć zdobył sobie bardzo entuzyastyczne *da capo (bis)*, to jednak nie powtarzał żadnego z poprzednio zagranych utworów. Ten zaś, który zagrał nad program, wydał się nam, jako fragment, rzeczą wielkiej piękności.

Z wrażeń, swych, doznanych w Manchesterze, zdał Chopin sprawę w liście do Grzymały, któremu tak pisał o swym pobycie w tem zadymionem mieście fabrycznem: »Od czasu, jak do Ciebie pisałem, byłem w Manchesterze. Bardzo dobrze mię przyjęto; musiałem 3 razy usiąść do fortepianu. Sala piękna 1.200 osób. Mieszkałem na wsi (bo w mieście za wielki dym); wszyscy bogatsi mają swe mieszkania za miastem. Mieszkałem u poczciwego Schwabe; możeś go kiedy u Leona widział. Jeden z pierwszych fabrykantów, posiada najwyższy komin w Manchesterze, który 5.000 funtów kosztował. Jest on przyjacielem Cobdena, i sam wielki libre échanżysta. Żyd, niby protestant, w rodzaju Leona. Jego żona szczególniej dobra. Chcieli mię jeszcze koniecznie zatrzymać, bo J. Lind przyjeżdża tam w tym tygodniu i także mieszkać będzie u nich (w wielkiej są przyjaźni). Podczas mojej bytności była tam też i owa kochana pani Rich, którąś widział z panną Stirling u mnie. Widziałem także u Schwabego brata Leona, który tam także handluje. Ten Schwabe zna Albrechta z Hawru, więc posłałem zaraz przez niego do Albrechta naszego, żeby komorne i perceptora zapłacić w Squarze Orleańskim«.

Począwszy od tego manchesterskiego koncertu, prowadził Chopin żywot koczowniczy, który mu nigdzie nie pozwalał bawić długo, który go — głównie dzięki pannie Stirling i jej zamężnej siostrze — przerzucał z miej-

sca na miejsce, z zamku do zamku, z południa na północ Szkocyi i naodwrót. Oto, jak sam opisuje tę swoją *vie errante:* »Włóczę się od lorda do lorda, od jednego księcia do drugiego. Wszędzie, obok nieograniczonej swobody i największej serdeczności, znajduję doskonałe fortepiany, piękne obrazy i doborowe biblioteki. Nie brak także polowań, koni, psów, obiadów przeciągających się w nieskończoność, a wreszcie i piwnic ze znakomitemi winami, ale na tych mniej mi zależy. Ledwo się ma przybliżone wyobrażenie o wyszukanym komforcie panującym w zamkach angielskich«. Ale niezależnie od wszystkich wygód, z któremi spotykał się na każdym kroku, i niezależnie od tego, że ciągle miał nowe wrażenia, że poznawał odłam życia, o którego wysokim poziomie dotychczas nie miał pojęcia, czuł się zmęczony tą nieustanną włóczęgą z kąta w kąt (choć były to najwspanialsze kąty na świecie), a dałby wiele za to, ażeby zaniechać tego koczowniczego życia, tej roli gościa, ażeby módz siedzieć w jednej miejscowości, w spokoju i zaciszu. Te ciągłe rozjazdy, połączone z ciągłem robieniem nowych znajomości, męczyły go, denerwowały, nudziły, a chwilami irytowały poprostu.

Gdyby był zdrów i silny, to co innego; ale przy jego stanie drowia, przy wyczerpanym organizmie, oraz przeczulonych nerwach, taki tryb życia, polegający na ciągłem przenoszeniu się z miejsca na miejsce, męczył go i denerwował podwójnie. A przytem za każdym przejazdem zmieniali się ludzie i otoczenie, tak, że ledwo z jednymi oswoił się cokolwiek, już musiał się przystosowywać do drugich, a że i ci i tamci byli mu obcy zupełnie, najczęściej nic z nim nie mający wspólnego, choć dlań pełni życzliwości i uwielbienia, więc, zmuszony wciąż oddychać tą atmosferą konwenansowego chłodu, tembardziej odczuwał brak domowego ogniska, chociażby takiego, jakie znajdował w każdym zaprzyjaźnionym domu.

Pod tym względem jeszcze najlepiej stosunkowo czuł się w Edynburgu, w domu doktora Łyszczyńskiego, gdzie miał rodzaj *pied à terre.* Tam mu było względnie najlepiej, głównie dlatego, że był to jedyny dom, w którym z gospodarzem mógł rozmawiać po polsku. Z żoną jego, piękną, wykształconą Angielką, rozmawiał po francusku. Była to osoba nietylko wykształcona, ale i muzykalna. Śpiewała bardzo ładnie, tak ładnie, że Chopin ogromnie lubił słuchać jej śpiewu, on, który tak był wymagający pod tym względem! Niezmiernie ciekawe są jej wspomnienia o Chopinie, z czasów, kiedy, jeżdżąc po całej Szkocyi, raz po raz zatrzymywał się w Edynburgu. Raz przyjechawszy tutaj — opowiada pani Łyszczyńska — zamieszkał w hotelu, ale niebawem miał dosyć hotelowego życia; uważał, że było nieznośne, a w rozmowie z doktorem Łyszczyńskim, którego bardzo polubił, skarżył się na to, że musi mieszkać w oberży. Była to delikatna przymówka, tem wyraźniejsza, że poparta wy-

znaniem, iż trudno człowiekowi, jak on, obyć się bez opieki przyjaciela, zwłaszcza takiego przyjaciela-rodaka, jak Łyszczyński. Poprostu, zapewniał go, rady sobie bez niego dać nie może, gdy jest sam, na łasce hotelowej służby. Poczciwy doktór Łyszczyński zrozumiał, do czego zmierzał Chopin, więc mu zrobił następującą propozycyę: »Dobrze, ale w takim razie musisz pan przenieść się do mojego domu; zważywszy jednak, że moje mieszkanie jest niewielkie, musisz poprzestać na pokoju dziecinnym!« Chopin przystał na tę propozycyę, za czem poszło, że pokój, aż dotąd zamieszkały przez dzieci doktora, zamieniono na pokój dla znakomitego gościa, a dzieci przetranslokowano do domu jednego z przyjaciół rodziny. Służący Chopina, Daniel, zfrancuziały Irlandczyk, którego zawsze i wszędzie woził z sobą, ulokował się w przyległym pokoju sypialnym, tak, że każdej chwili mógł być na usługi swego pana. Oczywiście, że nietylko Daniel, ale wszyscy w całym domu, począwszy od doktora Łyszczyńskiego, a kończąc na jego żonie, troszczyli się o genialnego twórcę *Mazurków* i *Polonezów.* I nietylko cały dom, ale i poblizcy sąsiedzi, jak np. bogata panna Paterson, której powóz został oddany do dyspozycyi Chopinowi. Jakoż nie omieszkał korzystać z tej uprzejmości, a pani Łyszczyńska przypomina sobie, że zaraz pierwszego dnia tym powozem właśnie, wyjechała na spacer z Chopinem. Wstawał bardzo późno, a pierwsze śniadanie pijał w swoim pokoju. Powiada pani Łyszczyńska, że był z niego *petit maitre* w całem znaczeniu tego wyrazu. Codzień kazał się fryzować przez swego służącego, a jak bielizna nigdy nie wydawała mu się dość pięknie upraną, tak obuwie nigdy nie wydawało mu się dość połyskującem. Wogóle na punkcie garderoby, na punkcie zewnętrznego wyglądu był próżniejszym, aniżeli jakakolwiek kobieta-elegantka. A przytem nie znosił usługi kobiecej; żadna służąca nie miała wstępu do jego pokoju, choćby jej obecność tam okazała się najbardziej potrzebną, bądź ze względu na porządek, bądź ze względu na schludność. Było to jedno z jego licznych dziwactw! W epoce, kiedy bawił w Edynburgu, już był tak osłabiony, że go doktór Łyszczyński zawsze sam wnosił na schody. Do obiadu — o ile nie był gdzieś zaproszony — zasiadał do wspólnego stołu, a po obiedzie odbywał siestę przy kominku, w którym palono pomimo lata, specyalnie dla dogodzenia jemu. Bo zawsze było mu zimno, a zdarzało się nieraz, że i przy kominku drżał z zimna, jak w febrze. Ale kominek rozgrzewał go, pokrzepiał chwilowo, dodawał animuszu. Jakoż bywało najczęściej, że ogrzawszy się przed ogniem kominka, wstawał nagle, przechodził na drugi koniec pokoju, gdzie stał fortepian, i zaczynał grać, co go rozgrzewało ostatecznie. Wtedy był najprzyjemniejszy, co nie zawsze dawało się powiedzieć, gdy nie siedział przy fortepianie. Przedewszystkiem nie znosił najmniejszych uwag lub zaprzeczenia, a sam był oponentem z zasady. Cokolwiek mu radzono, zawsze czynił przeciwnie; radzono mu, ażeby usiadł niedaleko ognia, wtedy przechodził na przeciw-

legły koniec pokoju, gdzie stał fortepian. Proszono go, żeby grał, wtedy miał najmniej ochoty po temu. Nadto odznaczał się zdecydowanym despotyzmem w postępowaniu; nie znosił, ażeby ktoś śmiał mu się sprzeciwić, zwłaszcza nie znosił oporu ze strony kobiet. Raz np. prosił p. Łyszczyńską, ażeby śpiewała, a gdy ta odmówiła, był tak zdziwiony tem nieposłuszeństwem, że wpadł w istotny gniew. Pod wpływem tego gniewu, zwracając się do męża nieposłusznej gospodyni, zapytał go: »Czy wziąłbyś mi za złe, doktorze, gdybym twoją żonę zmusił, żeby śpiewała«. Poprostu nie mógł się pogodzić z myślą, żeby kobieta mogła mu czegośkolwiek odmówić. Pozatem — utrzymuje p. Łyszczyńska — był niezmiernie grzecznym dla kobiet, była to jednak grzeczność zdawkowa, którą w równym stopniu obdarzał wszystkie. Ale na dnie tej grzeczności, często wyszukanej i ujmującej, nie sposób było dopatrzeć się serca. Zdaniem p. Łyszczyńskiej, Chopin był człowiekiem bez serca, a przynajmniej nie kładł go w swoje przyjaźni z kobietami. Kiedy np., sprzeciwiając mu się — co czyniła niejednokrotnie — wyrażała się o pannie Stirling, jako o jego specyalnej przyjaciółce, odpowiadał na to, że on niema żadnych specyalnych przyjaciółek, lecz na wszystkie kobiety jednakowo zwraca uwagę. »Jakto? — miała odwagę zapytać się p. Łyszczyńska — miałażby i p. Sand nie być pańską specyalną przyjaciółką?« »Nawet pani Sand«, brzmiała oschła odpowiedź Chopina. Wogóle nie lubił, żeby z nim wszczynano rozmowę o autorce *Lukrecyi Floriani*. Któregoś dnia, gdy o jego chudości była mowa, zauważył, że go George Sand nazwała raz *mon chèr cadavre*. Nie lubił podobnych dowcipów! Lubił za to, żeby o niego dbano, żeby mu nadskakiwano, uważał bowiem, że sam jest tak niezaradny, iż nie dałby sobie rady w życiu, gdyby zabrakło takich, coby o nim myśleli za niego »Jestem taki sam niezaradny, jak nim byłem u Was — pisał w liście do doktora Łyszczyńskiego, wspominając te czasy, gdy korzystał z jego gościnności — a w sercu noszę zawsze tę samą miłość do Was«. Przez to do Was rozumiał Chopin nietylko rodzinę doktora, ale i jego sąsiadów, a zwłaszcza sąsiadki, bo i sąsiedztwo siliło się na to, ażeby mu dobrze było w Edynburgu, ażeby mu tu ptasiego mleka nawet nie brakło. Jakoż, pisząc do doktora Łyszczyńskiego, prosił go, ażeby serdecznie pozdrowił w jego imieniu »żonę i sąsiadów«. Widocznie, że ci sąsiedzi, a zwłaszcza niektóre sąsiadki, jak owa »młoda panna Paterson«, niemałą rolę grali w jego życiu edynburskiem.

Co pewna, że i panna Stirling grała rolę w tem życiu, raz po raz wpadając po Chopina, ażeby go zabrać do którychkolwiek ze swoich znajomych lub krewnych. Jej zawdzięczając, spędził czas jakiś w Johnstone Castle, rozkosznym zamku pod samym Glasgowem, będącym własnością państwa Houston. Z miejscowości tej, gdzie zabawił niespełna dwa tygodnie, tak pisał dnia 4 września do Grzymały: »Jestem tutaj u państwa

Houston. Ona siostra moich pań szkockich. Zamek bardzo piękny i zasobny, trzymany na wielkiej stopie. Tutaj zabawię z tydzień i potem pojadę do Lady Murray w piękniejszy jeszcze kraj, gdzie znów z tydzień zabawię. Może będę w Edynburgu grał, dlatego do Oktobra zostanę w Szkocyi... Dobry list przysłałeś mi od księżnej Marceliny. Pyta, czy jeszcze w Londynie jestem i żeby do Ostendy jej dać znać o tem poste restante. Żebym był mocniejszy, zarazbym pojechał odpowiedzieć. Inny list był od Chrystyana Ostrowskiegó, który się o dramat Mickiewicza dowiaduje, który niegdyś p. Sand w ręku miała, a który oddała redakcyi *de la Revue Indépendante*. Tam był wielki nieład. Pernet, jeden z następców, umarł, a drugi François na Perneta zwala, bo nie wie, gdzie go zapodział. Ostrowski więc przedziwny pyta mi się, kiedy to było? i czy czasem niema jakiej kopii, i gdzie teraz jest p. Sand, żeby się do niej mógł udać! Wiem, że już raz szukali tego dramatu i nie znaleźli. Na takie listy, jak Ostrowskiego, nie odpiszę, a ponieważ ci je opowiadam, więc proszę Cię lepiej otwieraj je i tylko potrzebne posyłaj... Ten list wczoraj zaczęty dziś kończę, ale czas się zmienił i brzydko na dworze, i zły jestem, i smutno mi, i nudzą mię ludzie swojemi zbytniemi opiekami. I odetchnąć nie mogę, i pracować nie mogę. Czuję się sam, sam, sam, chociaż otoczony. Po co cię mam nudzić mojemi Jeremiadami! Sam masz biedy po uszy. Powinienem Cię moim listem bawić. Żebym był w humorze, tobym ci opisał jedną szkotkę, 13-tą kuzynkę Maryi Stuart (sic! mąż, co się inaczej, jak żona nazywa, seryo mi to powiedział). Tu tylko kuzyni i kuzynki wielkich familii i wielkich imion, o których na kontynencie nikt nie słyszał. Cała konwersacya genealogiczna zawsze; podobna do Ewangelii, co to ten zrodził owego, a ów tamtego, a tamten innego, i tak dwie karty aż do Pana Jezusa. Układają mi tu koncert w Glasgowie. Nie wiem, co z tego będzie. Kochani tu bardzo, dobrzy, mają dla mnie wiele delikatności. Jest tu dziś różnych Ladys, starych siedemdziesięcio i osiemdziesięcio letnich lordów, a młodzieży wcale, bo ta na polowaniu. Tu wyjść nie można, bo deszcz i zawierucha od kilku dni. Nie wiem, jak będzie z moją podróżą do Stracharu (do Lady Murray); trzeba przepływać Loch Long (jedno z piękniejszych jezior tutaj), objeżdżać na pobrzeżu wschodniem Szkocyę, ale to tylko 4 godziny stąd. Dziś 9-ty. Posyłam ci mój stary list z 4-go sept. Daruj mi wszystkie bazgraniny; wiesz, co za męka dla mnie czasem pisać: pióro mi się pali pod palcem, włosy mi z głowy padają, i nie mogę napisać tego, co-bym chciał, tylko tysiąc niepotrzebnych rzeczy. Do Soli nie pisałem, ani do Derozierki. Napiszę, jak będę mniej rozigranego stanu. Ściskam Cię... Zapomniałem ci napisać, że od czasu ostatniego mego listu miałem dziwny wypadek, który szczęściem na niczem się skończył, ale mógł mnie życie kosztować. Jechaliśmy w sąsiedztwie nad morze. Pojazd, w którym jechałem, był un coupé z przepięknymi dwoma

młodymi, rasowymi, angielskimi końmi. Koń jeden zaczął tańcować, nogę zaplątał, zaczął wierzgać, drugi toż samo; jak się rozbiegają sur une pente w parku, lejce się urwały, furman z kozła spadł (potłukł się ogromnie). Kareta zgruchotana, od drzewa do drzewa balotowana; lecieliśmy w przepaść... żeby nie jedno drzewo, które karetę zatrzymało. Jeden koń się urwał i szalony poleciał, a drugi padł przywalony powozem. Gałęzie okna poprzebijały. Szczęściem nic mi nie było, tylko trochę kontuzyi po nogach od balotowania. Służący zręcznie wyskoczył, i tylko kareta zgruchotana i konie poranione. Ludzie, co z daleka to widzieli, krzyczeli, że dwóch zabitych, bo widzieli jednego zrzuconego, drugiego padającego na ziemię. Nim koń się ruszył, mogłem wyjść z karety, i nic mi, ale nikt z tych, co widzieli, ani nikt z nas, cośmy tam byli, nie rozumiemy, żeśmy na miazgę nie zgruchotani. Przypomniał mi się ambasador berliński (Emanuel) w Pirenejach; także tak był balotowany. Przyznam ci się, żem widział spokojnie ostatnią godzinę, ale myśl nóg i rąk połamanych bardzo mię przeraziła. Jeszcze-by mi kalectwa trzeba!« Czego dowodził ten list, pisany w »rozigranym stanie«, w fazie smutku, spleenu i nerwowego podniecenia? Dowodził on, że Chopin, źle czując się w Szkocyi, której nie znosił klimatu, żałował, że tego lata nie spędził w Nohant, gdzie zawsze czuł się tak dobrze, słowem był rozżalony na myśl o p. Sand, której nie mógł darować, że dopuściła do sytuacyi, w której się znajdował obecnie. Dlatego tak go rozdrażnił list, Ostrowskiego, nie wiedzącego widocznie, że jego stosunki z p. Sand są zerwane, dlatego pisząc do Grzymały, tyle ustępów, już napisanych, przekreślił zawzięcie, dlatego mu pod pióro mimowoli cisnęły się jeremiady na swój los obecny, świetny pozornie, a naprawdę rozpaczliwy. Żył we wspaniałych zamkach, pieszczony i uwielbiany, a jednak w nich czuł się szalenie osamotniony, sam, sam, sam! W innym nastroju mieszkał w mniej świetnym »zamku« w Nohant, pod opieką pani Sand. Stąd niewypowiedziana uraza do niej, choć niesłuszna, boć gdyby to zależało od niej wyłącznie, nie ulega wątpliwości, że i to lato, i poprzednie, spędzałby w Nohant.

Z Johnstone Castle udał się Chopin, mniej więcej w połowie września, do miejscowości Strachur nad jeziorem Loch fine, gdzie znowu zabawił z tydzień, jako gość lady Murray. Ale nic go już nie bawiło, a wszystko smuciło i przejmowało zwątpieniem. Czuł zbliżający się koniec...

U lady Murray dowiedział się, że w Edynburgu bawią księstwo Aleksandrostwo Czartoryscy, którzy pragną zobaczyć się z nim. »Chociaż zmęczony«, zdecydował się pojechać do stolicy Szkocyi. Przybywszy tam, zamieszkał naturalnie u Łyszczyńskich, ale prawie ciągle był z księstwem, bo poprostu nie mógł się nacieszyć towarzystwem księżnej Marceliny. Żadna z jego obecnych przyjaciółek, nawet panna Stirling, nie mogła się mierzyć z księżną; na porównaniu z nią, wobec jej wyjątkowego daru dogadzania

nieszczęśliwemu artyście, traciły wszystkie. Nikt (oprócz p. Sand) nie umiał z nim obchodzić się tak, jak księżna; w niczyjem towarzystwie nie czuł się tak uspokojony, tak szczęśliwy. »Księżna Marcelina, pisał pod wrażeniem tego spotkania do Grzymały, taka sama dobroć, jak zeszłego roku«. Rozmowy z nią, wspólne spacery w malownicze okolice Edynburga, wspólnie spędzane wieczory [1]), wszystko to dziwnie kojąco oddziaływało na jego duszę i nerwy; stawał się innym człowiekiem. Coprawda, to księstwo czynili wszystko ze swej strony, ażeby sobie na tę wdzięczność Chopina zasłużyć, kult zaś, z jakim byli dla niego, szedł tak daleko, że nawet mały ich synek Marcelek, (późniejszy Marceli Czartoryski z Woli Justowskiej pod Krakowem) był przejęty uwielbieniem dla mistrza. Oto, co o nim pisze sam Chopin: »Pogoda była piękna i księstwo także z Edynburga koleją przyjechali z małym Marcelkiem, który ślicznie rośnie, kompozycye moje umie śpiewać i dośpiewuje, kiedy nie tak, jak trzeba grają.«

Miał tu Chopin na myśli swój koncert w Glasgowie, który się odbył 27 września w Marchant-Hall, a na którym byli obecni i księstwo Czartoryscy. O tym to koncercie, w związku z bytnością Czartoryskich w Edynburgu, pisał Chopin w liście do Grzymały: »Odżyłem trochę pod ich polskim dachem; dodało mi to siły do grania w Glasgowie, gdzie kilkadziesiąt *noblessy* się zjechało, aby mnie słyszeć.« Koncert ten, zapowiedzany już miesiąc naprzód w glasgowskim *Kuryerze* z dnia 28 sierpnia, jako *Matinée Musicale* o ograniczonej liczbie biletów po wygórowanej cenie w wysokości pół gwinei (o tak wygórowanej cenie nie miano pojęcia w ówczesnym »poczciwym« Glasgowie), udał się pod każdym względem; zarówno pod artystycznym, jak i pod finansowym, gdyż przyniósł czystego dochodu 60 funtów sterlingów [2]), co Chopinowi z pewnością nie było obojętne. Wogóle był to koncert świetny, koncert, na którym, jak zapewnia sprawozdawca miejscowego organu, »wszystka piękność i elegancya, słowem, cała śmietanka towarzyska wystąpiła w komplecie«, a jeśli się stawiła w tak imponującej liczbie, to nie dlatego zapewne, ażeby wysłuchać śpiewu pani Adelasio de Marguerite, którą Chopin zaprosił do współudziału. Księgarz Muir Wood, który w nagrodę za to, że się trudnił sprzedażą biletów, pewno miał bilet gratis, opowiada, że nigdy jeszcze, jak Glasgow Glasgowem, nie widziano tyle powozów stojących przed halą koncertową. Oprócz arystokracyi, która się stawiła w bardzo znacznej liczbie, zjechało się mnóstwo osób z okolicy, z poblizkich majątków ziemskich, a wogóle wieś była o wiele liczniej reprezentowana, aniżeli miasto, aniżeli sam Glasgow,

[1]) Pani Łyszczyńska pisze w liście do Niecksa, że księżna Czartoryska, przez czas, jak bawiła w Edynburgu, »wszędzie towarzyszyła Chopinowi.« W swoim liście do Łyszczyńkiego pisze Chopin: »Widziałem się z księżną (Czartoryską); dopytywano się o ciebie w najprzyjaźniejszy sposób.«

[2]) Bilety na ten koncert sprzedawała księgarnia Muir Wood, przy Buchanan Street, 42.

którego mieszkańcy, zajęci interesami, nie wszyscy mogli o godzinie 3-ciej po południu odrywać się od swoich zajęć; nie brakło i takich, dla których bilety były za drogie, a którzy na koncertach przywykli bywać całą rodziną. Zresztą było pełno i tak, a Chopinowi z pewnością bardziej zależało na tem, że się na jego koncert zjechało kilkadziesiąt *noblessy*, że »lord i lady Murray i stary lord Torphichen o sto mil z daleka poprzyjeżdżali«, aniżeli żeby na ich miejscach zasiadły mieszczańskie rodziny »poczciwych Glasgowian«. Jakoż nieskarżył się na ten koncert, a jego własne wyrażenie, że mu kilka poprzednich dni spędzonych z księstwem Czartoryskimi »dodało siły do grania«, dowodzi, że nawet we własnem przekonaniu grał tym razem lepiej, aniżeli na swoich poprzednich koncertach w Anglii. Co pewna, że miejscowa krytyka muzyczna była zachwycona tym jego występem. Oto wyjątek z recenzyi o tym koncercie, pomieszczonej w glasgowskim *Courier'ze.*

Wykonanie, tak pod względem muzykalnego wykończenia, jak pod względem artystycznej biegłości, było pierwszorzędne, to też cieszyło się powodzeniem, które w ciągu półtorej godziny zachwycało i przykuwało każdego z obecnych. Ponieważ od niejakiego czasu mamy sposobność widzenia i słyszenia u nas najwybitniejszych znakomitości muzycznych, przeto dla każdego, komu zależy na naszym udziale i uznaniu, nie musi być łatwem zadaniem zapewnić w należytym stopniu powodzeniu swemu jeszcze i ten pierwiastek oryginalności, o którym powiedzieć można, że jest równie konieczny, jak trudny do osiągnienia. Pan Chopin dowiódł jednak, że nie łatwo jest oznaczyć granice tej zdolności wykonawczej, która w jego sposób traktowania fortepianu, jako instrumentu, pozwala kłaść tyle natchnienia i wdzięku, lub określić stopień tej zręczności i siły, które mu pozwalają wywabiać owe czarowne dźwięki, co zdumionego słuchacza porywają i elektryzują naprzemian. Sposób, w jaki pan Chopin traktuje fortepian, jest właściwy jemu samemu tylko, a jego styl jest harmonijnem połączeniem elegancyi, plastyki i humoru. Musimy sobie odmówić na tem miejscu popierania twierdzeń naszych przykładami, sądzimy przecież, że wypowiemy wrażenia wszystkich zebranych na wczorajszym koncercie, kiedy powiemy, że artysta, choć bynajmniej nie silił się na to, dostarczył nam swą muzyką nietylko przyjemnych, ale i całkiem nieznanych wrażeń. Pani Adelasio posiada wspaniały głos, którego używa z wielką łatwością, a gdy się tego okazuje potrzeba, i z wielką świetnością także. Zaznaczamy w końcu, że wszystkie numery programu były gorąco oklaskiwane, a publiczność, kiedy opuszczała salę, opuszczała ją z wyrazem najwyższego zadowolenia.

Krytyka ta, wydrukowana w *Kuryerze Glasgowskim* z dnia 28 września, była wymownym dowodem, że i w Glasgowie nie brakło gorących wielbicieli talentu Chopina, a komu-by jeszcze i ten dowód nie wystarczał, ten mógł we dwa dni później, w tem samem piśmie, w numerze z dnia 30 września, spotkać się z nowym, a jeszcze silniejszym argumentem, stwierdzającym entuzyastyczny kult Chopina, z artykułem mianowicie, w którym zachwyt brzmiał aż przesadnie...

W dniu, w którym się artykuł ten ukazał, Chopina już nie było w Glasgowie; był w poblizkim Johnstone Castle, dokąd, prosto z koncertu,

udał się nietylko w towarzystwie rodziny Stirlingów, ale i z Czartoryskimi także. »Księstwo byli tak dobrzy, czytamy w liście do Grzymały, że potem (t. j. po koncercie) przyjęli zaprosiny na obiad do Johnstone Castle (o 12 mil ang. od Glasgowa). Cały więc dzień razem z nimi spędziłem, a nazajutrz wszyscy się księżny Marceliny odchwalić nie mogli. Księstwo wrócili do Glasgowa, skąd zwiedziwszy jezioro Loch Tamen, mieli wracać do Londynu, a stamtąd na ląd stały. Księżna z wielkiem sercem dużo o tobie mi mówiła, i pojmuje, co twoja szlachetna dusza cierpieć musi... Nie uwierzysz, jak mnie to tego dnia ożywiło. Ale dziś już jestem pognębiony«.

A jednak mieszkał w najpomyślniejszych warunkach, w pysznym zamku, patrzał na piękne widoki, żył w atmosferze wykwintnych umysłów, był otoczony wygodami i komfortem, słowem, inny czułby się w raju, będąc w jego położeniu. A on narzekał, skarżył się, był nie swój, podlegał ciągłym spleenom. Nie znaczy to przecież, ażeby nie odczuwał i dobrych, a zwłaszcza pięknych stron tego życia w starym zamku magnackim. Na to nie był ślepy: owszem, rozumiał, że gdyby nie jego zepsute zdrowie, mógłby tu czuć się zadowolonym z losu i z ludzi, a nawet z siebie. »Z okna, przy którem piszę do ciebie (czytamy w liście do Grzymały z d. 1 października), najpiękniejszy mam widok pod nosem na Stirling Castle, ów zamek przy mieście Stirling, ten sam, co w *Robercie Bruce,* w nocy, na skale, pamiętasz? Chociaż są góry, jeziora i prześliczny park, słowem, jeden ze znanych bardzo pięknych widoków szkockich, jednak ja nic tego wszystkiego nie widzę, tylko czasem, jak się mgle podoba ustąpić na parę minut słońcu, które tu jej nie wiele poradzić może... Rozmaite tu sławne piękności są tutaj teraz (pani Boston parę dni temu wyjechała), dalej książęta, lordy, a tego roku więcej niż kiedykolwiek...« [1]). Niestety, dla niego wszystko to nie wiele posiadało uroku, gdyż ostatecznie wszystko go męczyło, »nudziło na śmierć«.

Nie dla mnie już
Rumieńce róż,
I świeżych uczuć zdroje...

[1]) O tych arystokratyczuych gościach, równocześnie z nim bawiących w Johnstone Castle u lorda Stirling, tak pisał Chopin w liście stąd, d. 2 października, do panny de Rozières: »S'il fait beau, j'irai encore chez la Duchsse Argyl à Inverary sur le lac Line et chez Lady Belhaven, une des plus grandes maisons de ce pays. Elle se trouve dans ce moment ici où il y a une trentaine de personnes, de très belles, de très spirituelles, de très originales, de très sourdes, même un illustre nom (sir Walpool) aveugle. Des toilettes, des diaments, des boutons au nez, des plus beaux cheveux, des plus merveilleuses tournures, la beauté du diable et du diable sans beauté. La dernière cathégorie est moins rare partout. Tout ce monde va aujourd'hui à Edinbourg pour le Caledonien Raut. Toute la semaine il y aura des courses, des amusements, des bals, etc. C'est la fashion des environs, le club des chasseurs, qui tous les ans donne des fêtes. Tout le pays noble vient là«.

Był chory, zdenerwowany, »wyczuty zupełnie«, pogrążony w apatyi, w której niczem już »cieszyć się ani smucić nie umiał«, nie dziw więc, że na wszystko, co innych bawiło i ożywiało, napawało radością i zadowoleniem z życia, on patrzył przez apatyczny pryzmat swojej choroby, przez pryzmat swych duszności i zbolałych piersi, przez pryzmat kaszlu i wypluwanej flegmy z krwią, przez pryzmat mgły, która prawie ciągle przesłaniała piękny krajobraz szkocki, a która na jego zdrowie oddziaływała najfatalniej. »Jeżeli Ci jeremiad nie piszę — skarżył się 1 października przed Grzymałą — to nie dlatego, że mnie nie pokonsulujesz, boć jeden jesteś, który wiesz wszystko moje, ale że jak zacznę, tak końca niema, a zawsze jedno. Źle mówię, że jedno, bo coraz ze mną pod względem przyszłości gorzej. Słabszy się czuję, nic nie mogę komponować, nietyle dla braku chęci, jak dla fizycznych przeszkód; bo się tłukę co tydzień po innej gałęzi. A cóż mam robić? Zresztą, oszczędza mi to trochę grosza na zimę. Zaprosin mam mnóstwo, i nie mogę nawet tam jechać, gdziebym wolał, jak np. do księżny Argyl, albo lady Belhaven, bo już zapóźno na moje zdrowie. Całe rano np. aż do 2-giej jestem teraz do niczego, a potem, jak się ubiorę, wszystko mnie żenuje, i tak dyszę aż do obiadu, po którym dwie godziny trzeba siedzieć z mężczyznami u stołu i patrzyć, co mówią, i słuchać, jak piją. Znudzony na śmierć (myśląc o czem innem, jak oni, mimo wszelkich grzeczności i interlokucyi po francusku przy owym stole), idę do salonu, gdzie trzeba całej siły duszy, żeby siebie trochę ożywić, bo wtenczas zwykle ciekawi mnie słyszeć. Potem odnosi mię po schodach mój poczciwy Daniel do sypialnego pokoju (który, jak wiesz, zwykle u nich na piętrze), rozbiera, kładzie, zostawia świecę i wolno mi dyszeć i marzyć aż do czasu, póki się znów to samo nie zacznie. A jak się trochę gdzieś już przyzwyczaję, tak gdzieindziej jechać trzeba, bo moje szkotki pokoju mi nie dają, tylko albo po mnie przyjeżdżają, albo mnie po familii wożą (n. b. każą się zawsze osobiście i bardzo zapraszać). One mnie przez grzeczność zaduszą, a ja im tego przez grzeczność nie odmówię«. Choć nie mógł się skarżyć na brak towarzystwa, czuł się osamotniony; choć wszyscy starali się o to, ażeby się nie nudził, ażeby nie miał powodów do narzekania, nie mógł się opędzić rozpaczliwym spleenom, które mu, jak zmory, siadały na duszy, dręcząc najrozmaitszemi przywidzeniami i smutkami, nieumotywowanemi najczęściej. Nadto dręczyła go szalona nostalgia: był stęskniony za atmosferą polską, za językiem polskim, za otoczeniem polskiem. W Paryżu był w ciągłej styczności z Polakami, z emigracyą, a językiem, którego używał przeważnie, był polski; miał cały szereg domów polskich, gdzie bywając, mógł mieć złudzenie, że jest w kraju, że nie jest na obczyźnie, na wygnaniu. Tutaj, przeciwnie, był całkowicie odcięty od polszczyzny, a jako Polak, miał wrażenie, że jest wyrzucony na bezludną wyspę. Mieszkał w miejscowości, gdzie literalnie z nikim nie

mógł porozmawiać w swym ojczystym języku. W Edynburgu mieszkał wprawdzie Łyszczyński, ale i ten, zdaje się, raz po raz wyjeżdżał za różnymi interesami. Od czasu, jak się rozstał z Czartoryskimi, nie wyrzekł słowa po polsku: nie miał do kogo. A był spragniony dźwięku ojczystej mowy, bo skazany na zupełne nieużywanie rodzinnego języka, miał wrażenie, że zapomina po polsku, że przestaje myśleć po polsku. I od francuskiego języka, t. j. od dobrej francusczyzny, był odcięty całkowicie; bo ten język francuski, którym, przez wzgląd na niego, mówiono w Keir, był francuzczyzną od siedmiu boleści... Wszyscy dokoła niego mówili po angielsku, ale i ta angielszczyzna, mocno zaprawna prowincyonalizmami szkockiemi, przykro wpadała w jego wrażliwe ucho. Ta językowa wieża Babel stawała się dlań źródłem rozpaczliwego spleenu. Jedynem lekarstwem było pisanie listów po polsku, lub odbieranie listów od przyjaciół z Paryża, jak od Grzymały, od panny de Rozières, od Gutmanna, od Solange, lub z kraju, od rodziny, które otrzymywał za pośrednictwem Grzymały. »Niedługo i po polsku zapomnę, po francusku z angielska mówić będę, a po angielsku nauczę się ze szkocka, i wyjdę na starego Jawurka, co pięcioma językami mówił na raz« [1]). Jeśli się zdarzyło przypadkiem, że kilka dni pozostawał bez listu, bez wiadomości z Paryża, wtedy miał chwile bezbrzeżnej melancholii. W takich chwilach, jeśli się zdobył na list, do którego pisania zasiadał nietylko z nudów, ale i dla odpędzenia czarnych myśli, to zaczynał go, jak ów do Grzymały, datowany 1 października, od następujących słów: »Ani poczta, ani kolej żelazna, ani żaden powóz (nawet na spacer), ani żadna łódź, ani na psa gwiznąć!« Dopiero po takiem preludyum następował zwrot do przyjaciela: »Moje najdroższe życie!« W ten sposób upływały mu dni i godziny, zakłócone jeszcze myślą o cholerze, grasującej w Europie, a już poczynającej grasować w Londynie.

Ale nie była to pustynia bez oazy. Znalazła się i oaza, a tą był pobyt królowej w Szkocyi, co pociągało za sobą niezwykłe ożywienie całego kraju. I Chopin dał się porwać temu wirowi, który porywał całą okolicę. Młoda i piękna królowa Wiktorya nie mogła go nie interesować. Jakoż interesował się nią, choćby dlatego tylko, że z pobytem jej w Szkocyi wią-

---

[1]) Jak wielką wagę przywiązywał Chopin do możności porozumiewania się z kimś na obczyźnie w ojczystym języku, dowodzi jego list z d. 2 paźdz. 1848 r. do panny de Rozières, do której między innemi tak pisał o Solange z powodu jej rozłączenia się ze starą niańką: »Ce que vous me dites sur Solange me fait de peine. Je suis vraiment désolé de Luce. Si jamais Solange va en Russie, qui aurait-elle pour causer France? A qui pourra-t-elle dire un mot en berrichon? Cela a l'air de ne pas avoir de l'importance, et bien, c'est la plus grande consolation en pays etranger d'avoir quelqu'un qui vous reporte dans votre patrie chaque fois que vous le regardez, que vous lui parlez ou que vous l'entendez«. Tej »największej pociechy« był Chopin pozbawiony w Keir.

zało się całe pasmo różnych kwestyi politycznych. Nawet w listach do przyjaciół nie omieszkał pisać o tym pobycie królowej. »Ponieważ tego roku królowa (pisał do Gutmanna) spędziła kilka tygodni w Szkocyi, więc przyjechała tu za nią cała Anglia, w części przez dworską uprzejmość, a po części i dzięki temu, że nie sposób jest jechać na wzburzony rewolucyą ląd stały. To też wszystko tu jaśniało podwójnym blaskiem, wszystko, z jedynym wyjątkiem słońca«. A do Grzymały pisał z Keir: »Królowa w Szkocyi była i wczoraj niespodzianie przejeżdżała obok koleją żelazną, gdyż musi być na pewien dzień w Londynie, a taka mgła panowała w dniu wyznaczonym na wyjazd morzem, że nie popłynęła tak, jak przyjechała, i jak ją majtkowie i procesye zwykłe oczekiwały, tylko prozaicznie z Aberdeenu, w nocy koleją. Mówią, że to się musiało bardzo podobać ks. Albertowi, który choruje na morzu, gdy tymczasem królowa, jak prawdziwa pani morza, nic się go nie boi (morza)«. Ostatni frazes, a zwłaszcza ten nawias, był dowcipną aluzyą do małżeńskiego pożycia królowej Wikioryi z księciem Albertem, którego się nic nie bała, jak przystało na królowę, z konieczności — choć z miłości — wydaną za księcia.

Drugą okolicznością, dającą mimowolne zapomnienie o tych wszystkich »smutkach błahych, wiotkich, kruchych«, był koncert w Edynburgu, zapowiedziany na dzień 4 października, a wymagający odpowiedniego przygotowania, jeżeli się na koncerty zapatrywało tak, jak się na swoje zapatrywał Chopin. Była to dlań męczarnia, praca, połączona z niezmiernym wysiłkiem, praca, podczas której on, mistrz fortepianu, doznawał uczuć i niepokojów studenta przygotowującego się do egzaminu, ale miała to dobrego do siebie, że jak silny wiatr rozpędza mgły i chmury, tak ona rozpędzała spleeny, na tak długo przynajmniej, dopókt siedział przy fortepianie, zaabsorbowany gamami i etudami na każdy palec z osobna, a zwłaszcza na ów 4-ty »niewyrobiony« [1]). Nadto dręczyła go niepewność o materyalne powodzenie tego koncertu. Wiedział, a przynajmniej zdołał wmówić w siebie, że w Edynburgu nie jest tak znany, jak w innych miastach Anglii, a przytem miał znaczne wątpliwości pod tym względem, czy wielu nie zrazi się wygórowaną ceną biletów, ceną, która wynosiła pół gwinei. Jak Edynburg Edynburgiem, nigdy nie płacono tyle za bilet na koncet. Zdaje się, że pani Łyszczyńska, o ile się przed tym koncertem widywała z Chopinem (bo raz po raz wpadał do Edynburga), jeszcze go utwierdzała w tych obawach. Cóż dopiero, gdy się okazało rze-

[1]) O tym koncercie pisał Chopin d. 2 paźdz. 1848 r. do panny de Rozières: »Je vais demain à Edinbourg où je restrai quelques jours; peut-être même je m'y ferai entendre. Ne Vous figurez pas cependant que cela donne outre l'occupation autre chose que de l'impatience et de l'abattement, mais je trouve ici beaucoup de personnes qui ont l'air d'aimer la musique, me tourmentent pour jouer, et par politesse, je joue toujours avec un nouveau regret, jurant que l'on ne m'y prendra plus«.

czywiście, że sprzedaż biletów nie szła raźno, że jeszcze na parę dni przed koncertem sprzedano biletów bardzo nie wiele. Można sobie wyobrazić humor Chopina! Był bardzo niespokojny, z góry przewidywał pustą salę, słowem, kompletne fiasco, a nie musiał się kryć ze swą niespokojnością o powodzenie tego koncertu, skoro panna Stirling, nie chcąc dopuścić do pustej sali, prawie wszystkie bilety kupiła sama, co ją kosztowało 50 funtów szterlingów. Ten jeden szczegół najlepiej charakteryzuje sytuacyę! Musiała zachodzić rzeczywista obawa, że koncertowi grożą pustki. Na szczęście w ostatniej chwili zjawiło się tylu amatorów usłyszenia gry Chopina, i to amatorów z najwyższych sfer towarzyskich, że panna Stirling pozbyła się swoich biletów... W przeddzień tego koncertu pisał Chopin do Grzymały: »Mój list w Keir zaczęty, dziś dopiero 3-go Oct-bra w Edinb. kończę. Dziś pogoda, nawet ciepło i lepiej mi. Jutro mam tu grać wieczorem, alem jeszcze sali nie widział, ani programu nie ułożył. Jenny Lind i pani Grote, którą na kolei żelaznej spotkałem, były tu i do Glasgowa dawać reprezentacye pojechały. I Grisi, i Mario, i Alboni, i wszystko tu było. Jenny Lind do Dublina stąd jedzie. Nie tak się tu tego roku podobała, jak przeszłego. Bo już nie nowość, Roger tenorem w *Somnambuli,* ale tak, tak: między nami ten sam co zawsze perukarczyk. Kończę, bo czas. Ściskam Cię z duszy. Twój do zgonu *Ch.* Pisz mi. Jeżeli Delacroix zobaczysz, uściskaj. Do de Rozières posyłam także list. Adres mój zawsze do Łyszczyńskiego«.

Wspomniany koncert odbył się w oznaczonym dniu, o godzinie wpół do 9-tej wieczór, w sali Hopetoun Rooms, przy Queen Street, a na program jego złożyły się następujące kompozycye Chopina: »1) *Andante* et *Impromptu,* 2) *Etudes,* 3) *Nocturne* et *Berceuse,* 4) *Grande Valse Brillante,* 5) *Andante précédé d'un Largo,* 6) *Preludes, Ballade, Mazurkas* et *Valses*«. Cały program wypełnił sam Chopin, bez niczyjego współudziału, a wszystkie obawy, które mu nie dawały spać na myśl o tym koncercie, okazały się płonnemi: koncert powiódł się doskonale. Wszyscy byli zachwyceni; sława zaś, jaką sobie zjednał tym jednym koncertem, odrazu postawiła go nad wszystkimi, co dotychczas grywali w Edynburgu. Mógł powiedzieć o sobie, po tym koncercie, że przyszedł, zagrał i zwyciężył. A zwycięstwo, które odniósł nad najwybredniejszą częścią publiczności, było tak świetne, że fortepian Broadwooda, na którym grał na tym koncercie, został później — wkrótce potem — sprzedany o 30 funtów szterlingów drożej, niż wynosiła jego poprzednia cena: a tylko dlatego, że na nim grał Chopin.

Oczywiście, że i krytyka nie dała się ubiedz w wyrazie tego entuzyazmu. Dnia 7 października, a więc w trzy dni po koncercie, ukazało się w *Edinburgh Courant* (który już w numerze z dnia 30 września uroczyście zapowiedział ten koncert Chopina, a nawet podał jego całkowity pro-

gram) sprawozdanie, z którego Chopin, przeczytawszy je, z pewnością był zadowolony. Oto najznamienniejszy ustęp tego sprawozdania:

»Pianista ten, wysoce utalentowany, uradował swych wielbicieli, występując z własnym koncertem we środę w salonie Hopetoun Rooms, gdzie licznie zgromadzona publiczność w najwyższym stopniu fashionable, przyszła powitać swego ulubionego artystę, pierwszy raz dającego się słyszeć w Edynburgu. Co się tyczy kompozycyi Chopina, to są one już oddawna częścią składową muzyki europejskiej, a cieszą się zbyt wielkiem uznaniem, ażeby wymagały innej charakterystyki, aniżeli ta, że zaliczają się do najcudniejszych produkcyi w dziedzinie klasycznej muzyki fortepianowej. O jego grze powiemy tyle tylko, że jest najdoskonalszą ze wszystkich, jakie się nam kiedykolwiek słyszeć zdarzyło. Nie jest to fortepianista, któryby posiadał dosadność lub siłę Mendelsohna, Thalberga lub Liszta, co sprawia, że jego gra musi czynić mniej głębokie wrażenie, jeżeli się jej słucha w wielkiej sali koncertowej; zato, jako fortepianista salonowy, zajmuje nieosiągnione wyżyny, a jest bez współzawodników. Niezależnie od mnóstwa rozkoszy muzycznych, jakich publiczność edynburska miała sposobność doznawać w ciągu tego sezonu, salon wypełnił się takiem gronem słuchaczów, które swem inteligentnem i w porę wyrażanem zadowoleniem dawało do poznania, jak bardzo umie oceniać niezwykły talent p. Chopina.

Tym, który się na tem najlepiej poznać potrafił, był sam Chopin. Czuł, że grał dobrze, że był tego dnia dobrze usposobiony, wrażenie więc, jakie wyniósł z tego koncertu, wypadło pomyślnie pod każdym względem. Dowodem post scriptum w liście do Gutmanna, któremu donosząc o sobie, do Heidelberga, tak pisał między innemi: »Grałem w Edynburgu; zjechało się dużo arystokracyi z okolicy, ażeby mię posłuchać. Ludzie mówią, że wszystko poszło jaknajlepiej. Trochę powodzenia i nieco pieniędzy. W Szkocyi byli tego roku: Lind, Grisi, Alboni, Mario, Salvi: wszyscy krótko« [1]).

Z Edynburga, pod dobrem wrażeniem koncertu, powrócił Chopin, wraz z panną Stirling i jej siostrą, do Calder House do lorda Torphichen, ażeby tu odpocząć po ostatnich trudach. O, bo potrzebował wypoczynku! Od niejakiego czasu bowiem, w miarę postępującej jesieni, czuł się gorzej, a co gorsza, czuł, że mu klimat szkocki, zamiast pomódz, zaszkodził ostatecznie. Kaszlał i dusił się więcej, niż przedtem. Stąd przygnębienie i upadek na duchu. Pod wpływem tego spleenu, który mu prędko kazał zapomnieć o powodzeniu koncertu w Edynburgu, pisał do Gutmanna. »Cholera się zbliża: w Londynie jest mgła i spleen, w Paryżu nie ma prezydenta«. Dokąd jechać więc? Wszystko jedno, gdzie. »Wszystko jedno, gdzie kaszlę i duszę się...« Tak pisał do swego przyjaciela w Heidelbergu, w liście z d. 16 października, a Franchomme'owi, w jednym z poprzednich listów, donosił, że prawdę powiedziawszy, nie wie jeszcze, co z sobą poczni na jesieni. »Mam przyjaciół w Londynie, którzy mi radzą tam spędzić zimę. Ale skończy się na tem, że usłucham rady mojego je ne sais quoi, albo rady tego, co mi będzie radził ostatni, co jest równie praktyczne, jak wszelkie długie namysły«.

[1]) W korespondencyi z Edynburga, pomieszczonej w *Musical World* z d. 14 października, a podpisanej literą M., stwierdzono to niezwykłe powodzenie koncertu Chopina. Z tejże korespondencyi dowiadujemy się, że jedną z *Etiud,* które Chopin grał na tym koncercie, była Etiuda *F-moll* (Niecks przypuszcza, że była to Etiuda Nr. 2 op. 25). A co się tyczy owego *Andante précédé d'un Largo,* to zdaje się nie ulegać wąpliwości — zdaniem Niecksa — że było to połączenie dwóch krótkich kompozycyi (Chopina). Kto wie, czy nie było niem *Andante spianato,* poprzedzające wielkiego poloneza Op. 22, bo jak opowiadał Niecksowi Hipkins, Chopin w tych czasach często grywał to Andante.

Tymczasem w dalszym ciągu musiał się »tłuc po Szkocyi«. Najprzód pojechał do Wishaw, do lady Belhaven, ażeby przez kilka dni zabawić w jej wspaniałym zamku. Niestety i tutaj nie opuścił go spleen... Jakoż, gdy mu wypadło pisać list do Grzymały, napisał »taki czarny, zły list«, że go nie wysłał ostatecznie. Nie ulega wątpliwości, że źródłem tego smutku, tej czarnej melancholii, był opłakany stan zdrowia, pogarszający się z dnia na dzień.

Z Wishaw udał się Chopin, razem ze swemi »poczciwemi Szkotkami«, do księstwa Hamilton, do ich przepysznej rezydencyi, o 60 mil od Edynburga położonej, zwanej Hamilton Palace. Ale i tutaj, choć się przesadzano w dogadzaniu mu, czuł się niedobrze, nie w swoim żywiole, nie mogąc się opędzić najczarniejszym myślom. Stąd gorycz w jego listach do przyjaciół, gorycz, na której nienajlepiej wychodzili ci, co stanowili jego otoczenie. Oto np. jak raz, d. 21 października, pisząc do Grzymały, opisał te dystyngowane, a karykaturalne figury, wśród których obracał się w Hamilton-Palace: »Sztuka tutaj, to malarstwo i snycerstwo, architektura. Muzyka nie jest sztuką i nie nazywa się sztuką, i jeżeli powiem artysta, tak ci anglik myśli, że malarz, architekt albo snycerz. A muzyka jest profesya, nie sztuka, i żadnego muzyka artystą nikt ani nazwie, ani wydrukuje, bo to jest w ich języku i obyczajach co innego, jak sztuka: to jest profesya. Spytaj się któregokolwiek anglika, to ci to powie, a tutaj Neukomme mi to zaręczał. Wina to zapewne muzykantów, ale zacznijże rektyfikować takie rzeczy! Grają cudaki za piękności, a uczyć porządnych rzeczy, to śmiech. Lady... [1]) jedna z pierwszych wielkich dam tutejszych, u której w zamku parę dni byłem, wielka lady ta niby muzyczka. Otóż raz, po moim fortepianie i po rozmaitych śpiewach innych lady szkotek, przynoszą rodzaj akordeonu i ona z wielkiem seryo grać zaczyna na akordeonie najokropniejsze melodye. Cóż chcesz? Każde tu stworzenie zdaje mi się, że mu klepki brak. Druga lady, pokazując mi sztambuch mój, powiedziała mi: »La reine a regardé dedans et j'ai été à côté d'elle«. Trzecia, że jest »la 13-ma consine de Marie Stuart«. Inna śpiewa, zawsze dla oryginalności stojący akompaniując sobie przy fortepianie, romans francuski z angielska,

[1]) Lady Murrey.

j'aie aiimaiie (j'ai aimé) żej ejmej!!! Księżna Parney mówiła mi, że jedna jej gwizdała z akompaniamentem gitary. Te, które kompozycye moje znają, to mnie proszą: »Jouez moi votre second Soupir... J'aime beaucoup vos cloches...« A wszystka obserwacya kończy się na »leik water«, że niby płynie jak woda. Jeszczem jednej angielce nie grał, żeby mi nie powiedziała: leik water!!! Wszystkie zaglądają na ręce i grają z wielką duszą fałszywe nuty. Oryginały, niech Bóg uchowa«.

Ale te oryginały były pełne uwielbienia dla niego, a gdy zbyt umęczony życiem zamkowem, powziął stanowczy zamiar pojechania do Edynburga, do doktora Łyszczyńskiego, nie chciano go puścić, dopóki nie przyrzekł, że wróci, gdy się wypogodzi. »Obiecałem — pisał do Grzymały — jeżeli pogoda się naprawi, wrócić do Hamilton Palace, a stamtąd jechać na wyspę Ayran (co do nich cała należy), do księżnej Badeńskiej, co za ich synem, marquisem Duglas; ale nic już z tego nie będzie. Podczas mego tam pobytu, prócz wielkich arystokracyi krajowych i familii, byli księstwo Parmy, książę Luka, ona siostra księcia Bordeaux (bardzo wesołe małżeństwo młode). Zaprosili mnie także do siebie, do Kingston, jak wrócą do Londynu, bo teraz w Anglii mieszkać będą, od czasu, jak ich z Włoch wypędzili... To wszystko dobrze, ale ja już nie po temu, i jeżelim śpieszno z Hamiltonu wyjechał, to dlatego także, że od 8-ej do $10^1/_2$ przy stole siedzieć nie mogę, bez bólów takich, jak to u Gutmanna (pamiętasz?), a rano, chociaż u siebie śniadaniowałem i późno schodziłem i po schodach mnie noszono, to jednakże niewygodnie mi z tem wszystkiem«.

W takim przygnębionym nastroju, wrócił Chopin d. 25 października do Edynburga, do doktora Łyszczyńskiego, ażeby tu nieco zażyć spokoju. Czuł się bardzo osłabiony i wyczerpany, a że się jeszcze przeziębił i zakatarzył w drodze, więc odrazu, idąc za radą swego edynburskiego przyjaciela, który go zaczął leczyć homeopatyą [1]), położył się do łóżka, ażeby wydobrzeć jako tako. Niestety, miewał chwile, gdy zaczynał powątpiewać o tem, by wogóle módz wyzdrowieć jeszcze, tak dalece, że teraz w Edynburgu, w przeczuciu rychłej śmierci, napisał swój testament...

Ale życie składa się z kontrastów, często aż nieprawdopodobnych, tak efektownych. Doświadczył teraz Chopin tego na sobie. Bo jakież było jego zdziwienie, gdy tego samego dnia, w którym spisał swą ostatnią wolę, w którym jakby się dysponował na śmierć, otrzymał list od Grzymały, list, w którym mu przyjaciel winszował... zaręczyn z panną Stirling. W Paryżu bowiem, wśród znajomych Chopina, powstała pogłoska, że artysta dlatego tak się »tłucze po Szkocyi« w towarzystwie swych poczciwych Szkotek, ponieważ panna Stirling przedstawia go swym znajomym i krewnym, jako swego przyszłego męża. Jak w każdej pogłosce, tak i w tej było źdźbło prawdy. A ta prawda była następująca. Panna Stirling, stara panna, kochała się w Chopinie, a że miała wszelkie warunki po temu, by mu, jako bardzo bogata, zapewnić zupełną niezależność materyalną, gdyby się zdecydował zostać jej mężem, więc całkiem na seryo myślała o poślubieniu go, tak dalece, że mu to raz zaproponowała z całą otwartością. Chopin jednak, choć w nieustannej trosce o zarobek, choć swą przyszłość widział w coraz czarniejszych kolorach, dał odpowiedź odmowną, tłómacząc swej wielbicielce, że wdzięczny za jej przyjaźń i przywiązanie, może się odwzajemniać takąż przyjaźnią, ale też niczem więcej. O małżeństwie nie może być mowy. Było to niepraktyczne z jego strony, ale rycerskie. Nie każdy na jego miejscu, zdobyłby się na taki akt bezinteresowności... A zresztą nie podobała mu się panna Stirling, chuda, wysoka, z dużym nosem, a powtóre nie mógł zapomnieć o p. Sand, o której myślał nieustannie, z wzrastającym żalem i rozgoryczeniem, co znaczyło, że jednak kochał ją ciągle, że jej czar trwał nad nim. Wszystko to przejmowało go nieopisanym smutkiem i zwątpieniem; to też, gdy 30 października zaczął odpisywać Grzymale, co napisał kilka wierszy, to je mazał, by te czarne myśli, które mu rozsadzały głowę, oblec przynajmniej w łagodniejszą formę. A jednak i to, czego nie przekreślił, co ostatecznie posłał Grzymale, brzmiało wprost rozpaczliwie i beznadziejnie: »Moje najdroższe życie. Czyś mnie zapomniał, żeby wnosić z moich listów, w których ci pisałem, że jestem coraz słabszy, nudniejszy, bez nadziei żadnej, bez siedziby, żeby z tego wnosić, że się żenię? W dzień, w którym odebrałem od ciebie poczciwy i kochany Twój list, napisałem rodzaj porządku z mojemi gratami, do zrobienia w przypadku, gdybym gdzieś zdechł...« »Moje Szkotki poczciwe — pisał w innym liście o tej samej sprawie — których już parę tygodni nie widziałem, dziś tu będą i chciałyby, żebym jeszcze został tłuc się po pałacach szkockich, i tu, i tam, i wszędzie, gdzie mnie proszą. Poczciwe, ale takie nudne, że niech P. Bóg chowa!... Co dzień listy odbieram, na żaden nie odpisuję, i jak tylko gdzie pojadę, tak za mną przyciągną, jeżeli mogą. To może myśl komu dało, że się żenię; ale jednakże trzeba fizycznego jakiego attrait, a za bardzo do mnie podobna ta, co nie żeniata. Jakże się z sobą samym całować!... Przyjaźń przyjaźnią, wyraźnie powiedziałem, ale prawa do niczego innego nie daję... Żebym się mógł nawet zakochać w czemsiś, co by mię także kochało, jakbym sobie życzył, to bym się jeszcze nie żenił, bo byśmy nie mieli co jeść i gdzie siedzieć. A która bogata, szuka bogatego, a jeżeli ubogiego, to nie cherlaka, tylko młodego, przystojnego. Biedę klepać sa-

[1]) W liście z Edynburga z d. 30 października pisze Chopin do Grzymały: »Tłukłem się po Szkocyi, ale teraz już za zimno i jutro wracam do Londynu, bo mi lord Stuart pisał, żeby grać 16-go na koncercie, który dla Polaków dają, przed zaczęciem balu. Wracając z Hamilton Palace (o 60 mil stąd), gdziem u księstwa Hamiltonowstwa kilka dni siedział, zakatarzyłem się, od 5-ciu dni nie wychodzę, mieszkam u Dra Łyszczyńskiego, który mię homeopatycznie leczy, i już nigdzie nie chcę jechać po wizytach, bo tu i cholera za pasem i potem, jak gdzie klapnę, to już teraz na całą zimę«.

memu wolno, ale we dwoje to największe nieszczęście. Mogę w szpitalu zdechnąć, ale żony bez chleba po sobie nie zostawię. Zresztą niepotrzebnie ci to wszystko piszę, bo wiesz, że tak myślę...[1]). A więc o żonie nie myślę wcale, ale o domu, o Matce, siostrach[2]). Niech im Bóg pozwoli zostać przy dobrej myśli! Tymczasem moja sztuka, gdzie się podziała? A moje serce gdziem zmarnował?...[3]). Ledwie że jeszcze pamiętam, jak w kraju śpiewają. Świat mi ten jakoś mija, zapominam się, nie mam siły[4]); jeżeli się uniosę trochę, to spadnę tem niżej. Nie skarżę ci się, ale żądałeś, więc ci tłumaczę, żem bliżej trumny, jak łoża małżeńskiego. Umysł mam dosyć spokojny...[5]) Jestem zrezygnowany...[6]). Czwarty list do Ciebie napisany nie posyłam, tylko kawałek z innego z niecierpliwością pisanego, żebyś widział, jak czasem zły jestem. Twój do zgonu *Ch.*« Zawsze teraz, pisząc do Grzymały, podpisywał się »Twój do z g o n u«, bo coraz uporczywiej prześladowała go myśl o zbliżającym się zgonie. Ale był zrezygnowany i przygotowany na wszystko najgorsze, nawet na śmierć.

W takich warunkach, wobec tego, że w Szkocyi, przy ciągłych zimnach i słotach, już nie miał co robić dłużej, dnia 31 października, pożegnawszy się z doktorem Łyszczyńskim i jego żoną, oraz z panną Stirling, która została w Barnton, puścił się w drogę do Londynu, aby tu »klapnąć« na dłużej, o ile możności na całą zimę.

III.

Zamieszkał przy St. James Place, Nr. 4, w domu, przylegającym do pałacu znanego przyjaciela polaków, a prezesa Towarzystwa Przyjaciół Polski, lorda Dudley Stuarta, w mieszkaniu, za którem przemawiały te zalety, że było »w pięknem miejscu i nie drogie, $4^1/_2$ gwinei na tydzień, z opałem, pościelą i t. d.«, a które »dobre dla każdego innego zdrowego celibatera, członka parlamentu«, wydało mu się odpowiedniem i dla niego również. Przekonał się niebawem, że był w błędzie. »Otóż zapewne wyprowadzę się do innego blizko stąd, z większemi pokojami mieszkania, gdzie będę lepiej oddychał«.

Tymczasem, ledwo przyjechał do Londynu, zaraz się zobaczył z Czartoryskimi, którzy jeszcze bawili nad Tamizą, a dopóki nie opuścili stolicy

[1]) Znów ośm wierszy przekreślonych, tak, że nic po przez kreślenie odczytać niepodobna.
[2]) Znów kilkanaście wyrazów przekreślonych.
[3]) Kreślenia.
[4]) Kilka wyrazów przekreślonych.
[5]) Kilkanaście wyrazów przekreślonych.
[6]) Te dwa wyrazy, oraz kilkanaście następnych, przekreślone.

Albionu, byli najmilszem towarzystwem Chopina. Widywali się ciągle, a Chopin, w swoim liście z d. 3 listopada, pisanym do doktora Łyszczyńskiego, donosi mu, że już zdążył widzieć się z księżną, z którą w najserdeczniejszy sposób rozmawiał o Edynburgu, o Szkocyi, o domu Łyszczyńskich, etc., o których się księżna wypytywała troskliwie...

Niestety, warunki w jakich się widywali obecnie, były bardzo niepomyślne, Chopin bowiem, ledwo się rozlokował w swem nowem londyńskiem mieszkaniu, zaraz się musiał położyć do łóżka: zaziębił się, dostał »ataku kataru z bólem głowy, oddechem i wszystkiemi swojemi złemi symptomatami«. Zaraz musiał zawezwać doktora Mallana, homeopatę, który go odtąd odwiedzał codziennie. Nie obeszło się i bez rad innych doktorów, aleopatów. Ci orzekli, że powinien opuścić Londyn, gdyż nie znosi tutejszego klimatu, że zrobi najwłaściwiej, jeżeli powróci do Paryża. Chory jednak, choć »wciąż myślał, jakby zrobić, żeby być w Paryżu«, nie spieszył się z powrotem, twierdząc, że »teraz« do Paryża wracać nie może.

Nie spieszyło mu się nad Sekwanę! Na »teraz« wolał Londyn, tembardziej, że »wielkie mgły« jeszcze się nie były rozpoczęły do tej pory, choć z drugiej strony musiał już »rano okna mimo zimna kazać otwierać, żeby trochę powietrza łyknąć«. A jednak, niezależnie od tego klimatu londyńskiego, mniej się obawiał tutejszych mgieł, aniżeli się spodziewał po paryskiem słońcu. W Paryżu mógł być narażony na spotkanie z p. Sand, a tego pragnął uniknąć za wszelką cenę. Poprostu lękał się zetknięcia z nią, bo nie mógł ręczyć za siebie, gdyby doń — jak wtedy na schodach domu pani Marliani — wyciągnęła rękę do zgody, czyby zdobył się na taką niezłomność postanowienia, jak wówczas. W każdym razie znajdował się w fazie — do czego może się przyczyniły i rozmowy z księżną — że wszystko złe, które teraz stało się jego udziałem, przypisywał p. Sand. Że o niej niemało myślał w ciągu tej choroby, że o niej zapomnieć nie mógł, tego dowodzi list do Grzymały, datowany d. 17 i 18 listopada, list, w którym między innemi znajduje się taki ustęp. »Na co, po co tem wszystkiem się trudzę, nie wiem, bo mi się niczego nie chce. Ale niby powinienem o sobie myśleć; więc dopomóż mi w tej kwestyi. Nie przeklinam nigdy nikogo, ale tak mi jest już nieznośnie teraz, że zdaje mi się, że lżejby mi było, gdybym mógł Lukrecyę przekląć! Ale i tam cierpią zapewne, cierpią tembardziej, że się starzeją w złości«. To był może główny powód, dla którego nie mógł się zdecydować na opuszczenie Londynu.

Ale był i inny jeszcze, natury politycznej, a mianowicie ówczesna atmosfera paryska, o której czytał w dziennikach, a która go nie zachęcała do powrotu nad Sekwanę. W Paryżu wrzało wszystko, jak w *Nieboskiej komedyi* Krasińskiego, z tą różnicą, że w tej paryskiej nieboskiej komedyi działy się rzeczy, o których się nie śniło Krasińskiemu. Chopin, jakkolwiek nie lubił zajmować się sprawami politycznemi, teraz interesował się niemi

mimowoli: ponieważ rozstrzygały o jego postanowieniu, ponieważ od nich zależał jego krótszy lub dłuższy pobyt nad Tamizą. »Świat idzie nie po bosku teraz. Arago z orłem na piersiach reprezentuje Francyę!!! Louis Blanc tutaj nie zwraca niczyjej na siebie uwagi; Caussidiera z hotelu de la Sablonnière (Leicester Square), gdzie przyszedł na table d'hôte, wypchnęli gwardziści narodowi, wołając: Vous n'êtes pas français i kułakami wypędzili«. A były to tylko słabe odbicia tego, co się działo w Paryżu.

Nie dziw więc, że wolał tę nieboską komedyę przeczekać w Londynie, tembardziej, że i księstwo Aleksandrowstwo Czartoryscy dla tych samych powodów zapewne, co on, nie spieszyli się z powrotem na ląd stały. Z niemi przebywał najwięcej, ich towarzystwo najlepiej oddziaływało na niego, a księżna Marcelina była jego Aniołem Stróżem, który mu to życie umiał osładzać, jak nikt inny.

I panna Stirling pretendowała do tej roli, ale ani ona, ani jej siostra, nie posiadały tej umiejętności dogadzania Chopinowi, a niedrażnienia go, którą posiadała księżna. Czyniły wszystko, co mogły, żeby choremu ulżyć w chorobie, żeby mu osłodzić jego dolę, ale czyniły to w taki sposób, że mu często, zamiast sprawić przyjemność, działały na nerwy, wyprowadzały z cierpliwości. Że zaś ten ich sentymentalizm niekiedy zakrawał na egoizm, a Chopin wyrozumiałością nigdy nie grzeszył, więc zdarzało się niejednokrotnie, że już miał dosyć tych nudnych Szkotek, że dałby co za to, żeby się od nich odczepić... Była to niewdzięczność z jego strony, ale umotywowana zbyt narzucającem się zachowaniem tych pań, zachowaniem, które nie zawsze było taktownem, bo nie zawsze liczyło się z nadczułą wrażliwością wielkiego muzyka.

Nie mógł tego o sobie, na swoje szczęście, powiedzieć major Karol Franciszek Szulczewski, emigrant, który po trudach wojennych r. 1814 i 1831 osiadł w r. 1842 w Londynie. Chopin nazywał go »poczciwym majorem«, a zaliczał do tych, z którymi nie tylko przestawał najwięcej, ale i najchętniej. Oto, co o nim pisze — jak wogóle o swych obecnych stosunkach towarzyskich — w liście do Grzymały: »Widuję często poczciwego majora Szulczewskiego, Broadwooda, panią Erskine, która tu z panem Stirlingem za mną przyjechała, a szczególniej księstwo Aleksandrowstwo. Adresuj do mnie listy zawsze na imię Szulczewskiego«.

Wśród podobnych okoliczności wypadło mu d. 16 listopada grać na koncercie i balu, na dochód emigrantów polskich. Nie przypuszczał, kiedy lordowi Dudley Stuartowi [1]) obiecywał swój udział w tym koncercie, że będzie to jego ostatni występ na estradzie, jego śpiew łabędzi. Był chory

[1]) Jeszcze z Edynburga d. 30 października pisał Chopin do Grzymały: »Tłukłem się po Szkocyi, ale teraz już za zimno i jutro wracam do Londynu, bo mi lord Stuart pisał, żeby grać 16-go na koncercie, który dla Polaków dają, przed zaczęciem balu«.

leżał w łóżku, kiedy go proszono o uświetnienie tego wieczoru. W każdym innym razie byłby odmówił; tu nie odmówił, bo nie odmawia się, gdy cel jest tak szlachetny. Był w Londynie, chodziło o wspomożenie niezamożnych ziomków, więc przyrzekł swój współudział, choćby się miał wywlec z łóżka... Tymczasem nalegał na doktora Mallana, ażeby go »wysztyftował tak dalece«, ażeby mu umożliwił dotrzymać danego przyrzeczenia. Doktór uczynił swoje, tak, że kiedy nadszedł dzień 16 listopada, Chopin był wysztyftowany o tyle, że mógł pojechać do Guildhall, ażeby tam, grając na dochód swych ziomków-tułaczów, równie pięknie zakończyć swą artystyczną karyerę, jak ją zaczął przed 20-tu laty w Warszawie, ażeby zarówno pierwsze, jak i ostatnie wystąpienie w jego życiu »było aktem miłości i patryotyzmu«.

O tym balu polskim sporo pisano w dziennikach. W *Dailly News*, w numerze z d. 1 listopada, a więc na dwa tygodnie przed balem, pisano już, że »we czartek dnia 16 listopada odbędzie się w Guildhall, za pozwoleniem lorda majora i zwierzchności City of London, a pod patronatem rodziny królewskiej i arystokracyi, wielki bal polski wraz z koncertem, bal z niezwykle bogatem wyposażeniem, o którym bliższe szczegóły wkrótce ogłoszone zostaną«. We dwa tygodnie po ukazaniu się tego anonsu, podpisanego przez »James K. Carr, sekretarza«, w tychże *Dailly News*, w numerze z d. 15 listopada, a więc w przeddzień zapowiedzianego balu, ukazała się zachęcająca wzmianka o nim, obliczona na to, ażeby publiczność zachęcić do wzięcia udziału w tym balu, a kokietująca takiemi wyrażeniami, jak »przepyszne udekorowanie sali«, najznakomitsze siły muzyczne« etc. etc. Dziwna rzecz jednak! O tem, że Chopin wystąpi na tym balu, nie było ani słowa, choć to jedno nazwisko byłoby najsilniejszym magnesem, niezależnie od wygórowanych cen biletów wstępu [1]). Co dziwniejsza jeszcze, że w obszernem sprawozdaniu z tego balu pomieszczonem w *Times'ie* nazajutrz, w numerze z d. 17 listopada, znowu przemilczano o Chopinie, i że inne dzienniki, które również pomieściły dłuższe lub krótsze wzmianki o tym balu polskim, także o Chopinie, że grał na tym wieczorze, nie napisały ani słowa. Dziwne niedomówienie! Chyba nie tendencyjne, a raczej przypadkowe! *Times* pisał z pewnym odcieniem ironii, że »patronowie i patronki tej corocznej, albo raczej wiecznotrwałej demonstracyi na korzyść obcych pretensyi do swojskiej dobroczynności (przez który to złośliwy epitet należy rozumieć członków Towarzystwa Przyjaciół Polski) zebrali się wczorajszego wieczoru w Guildhall, jak roku zeszłego i przy poprzednich okazyach, choć nie tak licznie i nie w tak wyborowej jakości, jak przed kilku laty. Wielka sala była oświetlona i przybrana, jak podczas bankietu lorda majora, a jej fizyognomia o ile była świetna, o tyle nie wydawała się

[1]) Bilet dla damy i pana — 21 sh.; dla pana — 15 sh.; dla damy — 10 sh. 6 pensów.

szczególniej ożywioną«. Po takim wstępie, którego nie można nie nazwać tendencyjnym, następował dytyramb na cześć znakomitej orkiestry Adama, poczem była mowa o napojach chłodzących, które roznoszono gratis, o kilku szlachetnych lordach, z lordem majorem na czele, którzy brali udział w tej zabawie, o różnych wybitniejszych osobistościach ze sfer urzędniczych miejskich, »będących urozmaicającą okrasą zwykłych ichmościów i dam«, o barwnych kostiumach kilku Hiszpanów i Holendrów, o sławnym lordzie Dudley Stuart, »głównym bohaterze całego wieczoru«, o koncercie, który, zdaniem sprawozdawcy, był mniej więcej podobny do poprzednich, a po którego skończeniu zaczęto się rozchodzić do domu, a wreszcie o ogólnym dochodzie, który wypadł mniej świetnie, aniżeli lat poprzednich: o wszystkiem, jednem słowem, tylko nie o Chopinie, choć nie ulega wątpliwości, że jego nazwisko musiało być atrakcyą programu, że większość, co przyszła na ten wspaniały wieczór, nie przyszła dla tańców i orkiestry Adama, ale żeby usłyszeć Chopina. Do tych, co tak zapatrywali się na ten występ, należał niewątpliwie i sam Chopin. Można być pewnym, że w przeciwnym razie wymówiłby się chorobą. Jeżeli nie odmówił, jeżeli się dźwignął z łóżka, ażeby grać na tym koncercie polskim, to dlatego, że nie wątpił, że nazwisko jego przyczyni się do zwiększenia dochodu z koncertu i balu. Dlatego, ulegając namowom swoich przyjaciół, zgodził się grać na tym wieczorze: tak mu nakazywał jego patryotyczny obowiązek: wszak tu chodziło o emigrantów polskich w Londynie, potrzebujących materyalnego wsparcia! Więc zdobył się na to poświęcenie, bo nie da się zaprzeczyć, że ten ostatni występ, w takich warunkach, w jakich się odbył, był poświęceniem z jego strony. Grał cały szereg swoich utworów, między innemi dwie etiudy, *As-dur* i *F-moll,* ale wycieńczony chorobą grał zbyt cicho, zbyt słabo, aby wywołać pożądany efekt, aby zagłuszyć szmer rozmów, rozlegający się po całej sali. Powiada Hueffer, który był na tym koncercie, że »ci z uczestników zabawy, co spoceni tańcem, wchodzili do sali, gdzie właśnie grał Chopin, nie byli w odpowiednim nastroju, ażeby słuchać, po chwili więc, posłuchawszy trochę, wracali tańczyć w dalszym ciągu. Tymczasem Chopin był w ostatniem stadyum fizycznego wyczerpania, tak, że wszystko razem zakrawało na jedno wielkie rozczarowanie. Gra jego, w takich niepomyślnych okolicznościach, była bolesną, choć szlachetną pomyłką«. Cóż za smutne zakończenie świetnej i pięknej karyery artystycznej!

Zdaje się jednak, że na swoje szczęście Chopin nie bardzo sobie zdawał sprawę z tego nieudanego występu, że słuchany przez swych najbliższych, jak księstwo Aleksandrowstwo Czartoryscy, panna Stirling, pani Erskine, lord Dudley, Broadwood, Szulczewski, Niedźwiecki i wielu innych ziomków, którzy pewno otaczali estradę, grał dla nich głównie, a o resztę nie dbał, albo nie przypuszczał raczej, że mogli być tacy, co go słuchali

w roztargnieniu, na odpoczynek między dwoma tańcami. Zdaje się, że pod tym względem miał pewne złudzenie, w którem go z pewnością skwapliwie utwierdzali jego najbliżsi, tacy, jak księżna Marcelina lub panna Stirling. Nazajutrz bowiem, pisząc o koncercie, pisał w takim tonie, jakby ostatecznie był zadowolony z tego wieczoru. »Doktór Mallan – czytamy w liście do Grzymały — wysztyftował mię tak dalece, żem mógł wczoraj grać na polskim koncercie i balu, co był bardzo świetny; ale zaraz po zagraniu wróciwszy do domu, całej nocy spać nie mogłem, cierpiąc na głowę mocno, prócz kaszlu i dychawicy... Mam w sąsiedztwie lorda Stuarta, który przed chwilą odemnie wyszedł, chciał bowiem się dowiedzieć, jak się mam po wczorajszym kocercie«.

Począwszy od tego koncertu, który miał to dobrego przynajmniej, że był pewnem urozmaiceniem w bardzo jednostajnym trybie życia, było Chopinowi »nudno i nieznośnie nad wszelkie pojęcie«. Smutny, zgnębiony, rozgoryczony, »zapuchły«, prawie ciągle zmuszony leżeć w łóżku, co go przyprowadzało do rozpaczy, nagle zaczął myśleć o tem tylko, ażeby jaknajprędzej wyjechać do Paryża, za którym odrazu począł tęsknić [1]), niezależnie od tego, że Paryż, który miał zobaczyć teraz, był bardzo nieciekawy pod względem atmosfery politycznej. W każdym razie miał inny klimat, niż Londyn, nie miał jego mgieł nieznośnych, a okoliczność ta, gdy chodziło o Chopina, była rozstrzygająca. Jakoż począł wybierać się do Paryża. »Dowiedz się, proszę, pisał do Grzymały, czy niema gdzie na bulwarach od Rue de la Paix zacząwszy, albo od Rue Royale, pierwszego piętra na południe. Może ku Magdalenie albo Rue des Mathurins, aby nie Godot, ani żadnej smutnej ciasnoty. Żeby i dla służącego stancyjka była. Gdyby w Squarze pod 9-tym, gdzie poczciwa pani Etienne (naprzykład Franka apartament, co nad moim był do wzięcia?). Mój teraźniejszy nie sposób na zimę zatrzymać, bo wiem z doświadczenia... Gdyby przynajmniej na tych samych schodach był dla służącego pokoik. Jabym pomimo wszystkiego został u pani Etienne, lecz nie chciałbym odprawić mojego teraźniejszego, który, jeżelibym chciał albo mógł wrócić do Anglii, już świadomy rzeczy«.

Tak pisał Chopin d. 18 listopada z »tego psiego o tej porze Londynu«, dręczony »prócz zwyczajnych rzeczy«, jak kaszel i dychawica, jeszcze i przykrą newralgią. Co najgorsza, że do tych zwyczajnych rzeczy, które mu ostatecznie zdołały zbrzydzić Londyn, należały i jego Szkotki,

[1]) W liście do panny de Rozières z d. 19 listopada 1848 r. pisał Chopin: »J'ai un peu hâte de mieux respirer, pouvoir comprendre les gens et revoir quelques visages amis«. W tymże liście pisze Chopin: »Il est possible que je serai assez bien pour pouvoir voyager cette semaine et arriver à Paris Jeudi, Vendredi ou Samedi (en surcharge), car le climat d'Angleterre dans cette saison m'est decidement impossible... Depuis le 1 nov. je reste dans ma chambre, dans ma robe de chambre, et je ne suis sortie que le 16 jouer pour mes compatriotes«.

panna Stirling i pani Erskine. One, wraz z księżną Marceliną, były jego gardes malades, ale o ile księżna była nieporównaną w tej roli, o tyle one poprostu zanudzały go i zamęczały. »Jeszcze dzień dłużej tutaj, a zwaryuję (pisał 21 listopada do Grzymały). Moje Szkotki takie nudne, że niech ręka boska broni! Jak się przypięły, tak ani się oderwać! Jedna księżna Marcelina co mię przy życiu trzyma, jej rodzina i poczciwy Szulczewski. Dlaczegóż P. Bóg tak robi, że mnie nie odrazu zabija, tylko tak pomału i przez gorączkę indecyzyi. Prócz tego, moje poczciwe Szkotki znów mnie nudzą. Pani Erskine, która bardzo religijna protestantka, poczciwa, możeby mnie chciała protestantem zrobić, bo mi biblię przynosi, o duszy mówi, psalmy mi notuje. Religijna, poczciwa, ale idzie jej bardzo o moją duszę; zawsze mi gada, że inny świat lepszy, jak ten; a ja to umiem na pamięć i odpowiadam cytacyami z Pisma Ś-go i tłómaczę, że umiem i wiem o tem«. W takiej sytuacyi, nie dziw, że z rozkoszą myślał o wyjeździe i rozstaniu ze swemi nudnemi Szkotkami. Już miał dosyć ich towarzystwa i opieki!... Tymczasem, w listach do Grzymały, dawał dyspozycye, dotyczące urządzenia mieszkania, dyspozycye, których ustnie udzielał nadto jeszcze i księżnej. Ta ostatnia bowiem, wraz mężem i synem, także o tej porze wracała do Paryża, dokąd miała przyjechać na parę dni przed przybyciem Chopina. On zaś, jeżeli nie zajdzie nic nadzwyczajnego, spodziewał się już »w piątek w południe« d. 24 listopada zajechać do swego dawnego mieszkania przy Place d'Orléans, »żeby się położyć«. Oby tylko powstał jeszcze! Bo nie łudził się i wiedział, że z nim było źle. »Proszę, każ, żeby prześcieradła i poduszki suche były. Każ kupić szyszek. Niech pani Etienne nic nie szczędzi, aby można się ogrzać przyjechawszy. Żeby dywany były i firanki, Perrichesowi tapicerowi zaraz zapłacę... Nawet każ Pleyelowi, żeby mi byle jaki fortepian przysłał we czwartek wieczór, każ go przykryć. Każ w piątek bukiet fijołkowy kupić, aby w salonie pachniało. Niech mam jeszcze trochę poezyi u siebie, wracając i przechodząc przez pokój do sypialni, gdzie się pewno położę na długo. Jeżeliby choć tymczasowo gdzieś na innych schodach był pokoik dla służącego? A nie, to mniejsza. Ściskam cię. Każ palić, grzać, obkurzyć. Może przyjdę do siebie jeszcze! Twój do zgonu Fryderyk«.

Już był spakowany i gotów do wyjazdu nazajutrz, gdy jeszcze d. 22 listopada otrzymał list od Solange, dość przykry w treści, bo z wyrzutami, że całkiem zapomniał o niej i jej mężu, że oni skutkiem tego nie wiedzą czego się trzymać, czy lepiej, żeby Clesinger, wobec braku zajęcia w Paryżu, przeniósł się do Anglii, czy też, żeby pojechał do Petersburga, gdzie również ma niejakie widoki zarobku. Jednocześnie pisała Solange, że jej matka dąży do sprzedaży Hotelu de Narbonne, a tymczasem sama wzięła udział w licytacyi ich mebli, które zakupiła. Na list ten, którego wymówki

przyjął z pobłażaniem, odpisał Chopin natychmiast, a między innemi pisał w nim, co następuje: »Obwiniasz mnie Pani niesłusznie, bo nie było dnia, żebym nie próbował pisać do Pani... Co do tego, co się stało w Paryżu, możliwem jest, że matka Pani robi dla Was, co może, ale że nie ma pieniędzy, że Wam odda te drobiazgi, które kupiła dla pozorów, z myślą o tej licytacyi, i że gdy już dom raz będzie sprzedany, będzie się starała ułożyć interesy Pani, które oprze na nowych podstawach. Jest ona przecież matką Pani i zna doskonale swoje względem Pani obowiązki. Zapomnieć się może, ale nie może zapomnieć o Pani!... Jutro wyjeżdżam do Paryża, ledwo powłócząc nogami, słabszy znacznie, aniżeli mię Pani widziała nim kiedykolwiek. Lekarze tutejsi wypędzają mię poprostu. Jestem zapuchły skutkiem newralgii, nie mogę oddychać ani sypiać, a z pokoju nie wychodziłem od 1 listopada (z jedynym wyjątkiem 16-go, ażeby grać wieczorem przez godzinę na koncercie dla Polaków). Odtąd zapadłem znowu, tchu poprostu złapać tutaj nie mogę. Niepodobna wyobrazić sobie gorszego klimatu dla takich ludzi, jak ja, choć tylko przez kilka miesięcy zimowych. O 2-ej trzeba już zapalać światło! Obiecuję przyjechać tu na przyszły sezon!!! Sir J. Clark, lekarz królowej, przed chwilą był u mnie, zobaczyć, jak się mam, i udzielić mi swego błogosławieństwa na drogę. Tym sposobem jadę stękać na Place d'Orléans, w nadziei, że mi tam będzie lepiej... Proszę mi wybaczyć nieład tego listu, ale bardzo dziś jestem cierpiącym. Niech też Pani nigdy źle nie myśli o mej starej wypróbowanej przyjaźni«. Nadmienić wypada, że przez cały czas swego pobytu w Anglii Chopin wciąż utrzymywał korespondencyę z Solange, do której nim napisał list, zwykle darł kilkanaście brulionów, co nie było bez psychologicznego znaczenia [1]).

W takich warunkach wyjechał Chopin wkońcu, we czartek d. 23 listopada z mglistego Londynu, a kiedy się pożegnał z przyjaciółmi tutejszymi, »nikt wierzyć nie chciał, żeby go już ujrzeć nie miano«.

Wyjeżdżał w towarzystwie i pod opieką Leonarda Niedźwieckiego, który mu miał towarzyszyć aż do samego Paryża, gdzie na nich, oprócz Grzymały, oczekiwała i księżna Marcelina z mężem i synkiem.

Drogę obrano na Boulogne, gdzie miano przenocować z czwartku na piątek.

Przeprawa nie należała do najlepszych, morze bowiem, jak zwykle o tej porze, było wzburzone. Chopin dusił się przez drogę, bo przez cały czas musiał leżeć w kajucie, ze względu na zimno i wiatr, jakie panowały na pokładzie. Tymczasem kajuta była nie wielka, a że się w niej musieli mieścić we trzech, więc nie mogło nie być duszno.

---

[1]) W liście z 2 października 1848 do panny de Rozières pisze Chopin: »Il faut que j'écrive maintenant aux miens, à Solange à laquelle j'ai écris 50 brouillons«.

Ostatecznie, gdy okręt dopływał do Boulogne, Chopin zdecydował się wyjść na pokład, a ujrzawszy brzegi Francyi, był zachwycony. Zawsze tu się czuł bardziej w domu, niż w Anglii.

O tem, jak dalece był przesycony Londynem, jak mu obrzydło wszystko, co było Anglią i Anglikami, świadczy fakt, że kiedy nazajutrz rano wyjeżdżali z Boulogne, Chopin, wskazując z okna wagonu na okolicę, którą mijali, rzekł do swego towarzysza podróży: »Czy widzisz to bydło, co się tam pasie na łące? Ça a plus d'intelligence que les Anglais«.

ROZDZIAŁ II.

Schyłek życia i śmierć (1848—1849).

Gdy Chopin w dniu 24 listopada 1848 roku po siedmiomiesięcznym pobycie w Anglii, stanął z powrotem w Paryżu, w swem mieszkanu przy Square d'Orléans, ci, co go nie widzieli przez te pół roku, doznali niezmiernie bolesnego wrażenia na jego widok. Jeszcze bledszy, niż wówczas, kiedy się wybierał do Londynu, zgarbiony, z pochyloną głową, co chwila zanoszący się od kaszlu, ledwo powłóczył nogami, a wyglądał tak mizernie, że jedni, jak Cypryan Norwid, przyrównywali go do jakiegoś arcydelikatnego owadu, którego należało dotykać się z największą ostrożnością, ażeby mu nie uszkodzić skrzydeł, drudzy zaś, jak ksiądz Jełowicki, nie mogli wyjść z podziwienia, że w tak steranem ciele jeszcze się kołatała dusza. Słowacki nazywał go *moribundem*.

Tymczasem Chopin, choć prawie nie podnosił się z łóżka, nie tracił nadziei, a wierząc w geniusz swego domowego lekarza-homeopaty, doktora Molin, wcale nie był najgorszych myśli. Nieszczęście chciało tylko, że na razie nie mógł się powierzyć jego troskliwej opiece, albowiem doktór Molin zachorował właśnie [1]). Nagle rozeszła się wieść, że umarł, i wieść ta, lubo nieprawdopodobna, okazała się niestety prawdziwą! Dla Chopina był to może największy cios, na jaki mógł być narażony w tej chwili. Wogóle sceptycznie usposobiony względem lekarzy i ich wiedzy, odrazu wpadł w pewien rodzaj zabobonnego zniechęcenia, a zwątpiwszy o możności

[1]) W liście do Grzymały pisze Chopin dnia 10 lipca 1848 r.: Słaby mocno jestem, moje życie. Mam dyaryę jakąś. Wczoraj Cruveillego się radziłem, który mi nic prawie nie każe brać, tylko spokojnie siedzieć. Powiedział, że jeżeli mi homeopatya dobrze za czasów Molina robiła, to dlatego, że mnie nie obciążał medykamentami i naturze wiele zostawiał. Ale widzę, że mnie także za suchotnika ma, bo mi łyżeczkę od kawy czegoś z l i c h e n e m zapisał.

odzyskania zdrowia (bo tylko jeden doktór Molin, jak mniemał, mógłby go wyprowadzić z tej choroby), tak dalece przestał wierzyć w skuteczność medycyny, że nietylko uległ prawdziwej manii nieustannego zmieniania lekarzy, ale straciwszy wszelkie zaufanie do nich, nie słuchał ich rad, odrzucał lekarstwa, co, oczywiście, tembardziej nie mogło sprowadzić upragnionego polepszenia. Oto np. co w tej mierze pisał raz do Grzymały: »Jestem mocniejszy, bom się podniósł i odrzucił lekarstwa, ale tak samo dyszę i kaszlę, tylko, że znoszę łatwiej. Nie wiem, jakie siano będę jadł niedługo. Mój dr. Fraenkel ani się od niego dowiedzieć, czy gdzie do wód albo na południe jechać. Swoją tyzannę znów odjął, dał inne lekarstwo, znów go nie chcę, a jak się o hygienę pytam, powiada, że mi regularne życie niepotrzebne. Słowem do czubków głowa. Żart na stronę: dobry bardzo może konsultacyjny doktór, jak np. Koreff, ale *suite* w głowie nie ma[1]).« Nie wiele lepiej trzymał i o doktorach Louis, Roth *et consortes,* których także wzywał raz po raz, a po to najczęściej, by nie stosować się do ich przepisów. Oto, co raz pisał o nich do Solange, w liście z dnia 30 stycznia 1849 r., wkrótce po śmierci doktora Molin, po którego stracie jeszcze się nie zdołał pocieszyć: »Pogodę mamy tu iście marcową, to też po dziesięć razy dziennie leżę w łóżku. Jedyny Molin posiadał tajemnicę dźwigania mię. Widziałem od tego czasu, w ciągu dwóch miesięcy, dr. Louis, dr. Rotha, a teraz odwiedza mnie Mr Simon, wielka znakomitość między homeopatami; błądzą oni jednak po omacku i nic mi nie pomagają. Za to wszyscy są zgodni na punkcie zmiany klimatu, spokoju i wypoczynku. Jeżeli o spokój chodzi, to będę go miał pewnego pięknego poranku bez ich pomocy.« Tymczasem mógł skonstatować tylko ten fakt, że o ile mu nie przynosili żadnej ulgi, o tyle sobie za to drogo kazali płacić. »W tej chwili — pisał Chopin w kwietniu do Solange — leczy mię czterech doktorów; biorą oni po 10 fr. za wizytę, przychodzą czasami po dwa razy dziennie, a rezultat jest ten, że niewiele mi lepiej.« Pomimo, że rano z porady lekarzy, zaczął pijać kakao, zamiast kawy, sił mu nie przybywało. Tyle tylko, że mu to kakao dawało temat do robienia dowcipków w listach do przyjaciół. »Staję się codzień głupszym — pisał raz do Solange — a przypisuję to wpływowi kakao, które teraz co rano piję na śniadanie zamiast kawy. Staraj się Pani nie pić nigdy kakao i nie daj go pić swoim przyjaciołom, zwłaszcza, gdy ci zależy na utrzymywaniu z nimi korespondencyi. Postaram się, ażeby mój następny list pisany był po jakimś sulfacie z czegoś znacznie sprytniejszego, który mi znów mój doktór Simon zapisze w celu łatwiejszego

[1]) O doktorze Fraenklu pisał Chopin 22 lipca 1848 roku do Grzymały: »Mój żyd Fraenkel już od tygodnia nie był; na końcu nawet już papierków nie kładł w urynę, tylko mi gadał o Angliku, którego od cholery wyratował. Sam sobie zostawiony, może się wygramolę prędzej«.

oddychania. Przypuszczam, że wiosenne słońce będzie mym najlepszym doktorem.« Lecz niezależnie od tego sceptycyzmu, z jakim się odnosił do lekarzy i ich wskazówek, mimo to wzywał coraz nowych doktorów, nie wyłączając takich, w których było coś z szarlatanów i blagierów. Oto, co raz w tej kwestyi zapisał Delacroix, pod datą 8 marca, w swym dzienniku: »Wieczorem byłem u Chopina. Widziałem u niego oryginała, który przybył z Quimper, żeby go podziwiać i... leczyć; jest on bowiem, czy też był, lekarzem i ma wielką pogardę dla homeopatów wszelkich odcieni. Jest to namiętny amator muzyki, ale podziwia tylko Beethovena i Chopina. Mozart nie wydaje mu się na wyżynie tych imion; Cimarosa to stara peruka, i t. d.«

Więcej, aniżeli doktorom, których wiedza nie przynosiła mu żadnej poprawy, ufał Chopin swym najbliższym przyjaciołom i uczniom, w pierwszym rzędzie Grzymale, Franchommowi, Gutmanowi, Delacroix'owi, Pleyelowi, Clesingerowi i wielu innym, jak Aleksander Czartoryski np., którzy, odwiedzając go często, tak, że prawie nigdy nie był sam, dokładali wszelkich możliwych starań ze swej strony, ażeby nie miał powodu uskarżać się na obojętność ludzką, ażeby nie czuł się opuszczonym. To samo mógł powiedzieć i o swych uczennicach i wielbicielkach, które mu niemniej dawały dowodów swojej pamięci o nim. Prócz panny Stirling, umyślnie przybyłej ze Szkocyi, by go doglądać i pielęgnować w chorobie, miewał częste odwiedziny księżnej Adamowej Czartoryskiej, księżnej Róży, księżnej Marceliny, hrabiny Delfiny Potockiej, księżnej Beauvau, hrabiny Obreskoff, pani Calergis, baronowej Rothschild, pani Franchomme, panny de Rozières, hrabianki O'Meara, panny Elizy Gavard, oraz wielu innych dam z wielkiego świata. Otoczony tak dystyngowanemi aniołami opiekuńczymi, troszczącymi się o jego zdrowie, na wszystko mógł narzekać, tylko nie na brak opieki. Kto wie nawet, czy jej nie miewał czasami za wiele, zwłaszcza, odkąd przyjechała jeszcze i druga z jego dwóch »poczciwych Szkotek«, p. Erskine.

Tymczasem siły jak nie wracały, tak nie wracały. Owszem spostrzegał raczej ich powolny lecz stały ubytek. Gdy się czuł lepiej cokolwiek, to mógł — w najlepszym razie — przez cały dzień nie kłaść się do łóżka. Ale takie dni zdarzały się rzadko, zwłaszcza w ciągu zimy, która wcale nie była łagodniejsza, niż lat poprzednich. Gdy się czuł nieco silniejszym, a pogoda nie należała do najgorszych, wtedy wyjeżdżał z domu, w odwiedziny do przyjaciół i znajomych, do Grzymały, który leżał chory, do Franchomme'a, do księżnej Marceliny Czartoryskiej, do hrabiny Delfiny Potockiej, do Mickiewicza.

O jednej z jego wizyt u wieszcza *Dziadów* już po powrocie z Anglii, gdy »bardzo schorzały« przyjechał spędzić wieczór w domu poety, tak kiedyś Władysławowi Mickiewiczowi opowiadał A. Dessus: »Przyszedłszy odwiedzić ojca pańskiego, zastałem w salonie Chopina. Ojciec pański przed-

stawił mnie, a Chopin ukłonił mi się z lekka suchym, ledwie dającym się spostrzedz ukłonem. Miał on wzięcie i wymuszoną grzeczność wyższego towarzystwa. Na prośbę matki pańskiej siadł niebawem do fortepianu i grał z wielkiem uczuciem. Gdy skończył, ojciec pański przegarnął ręką włosy, westchnął głęboko i jął go karcić z taką żywością, że sam nie wiedziałem, co mam robić. Jakto — mówił głosem podniesionym — zamiast rozwijać w sobie dar ten poruszania dusz, ty paradujesz na Faubourg Saint-Germain! Mógłbyś porywać tłumy, a zadajesz sobie trud łaskotania nerwów arystokratycznych. Im więcej się Mickiewicz unosił przy tej okazyi, tembardziej Chopin tulił się, kurczył, nie wydając głosu. Wreszcie Mickiewicz zamilkł, a Chopin rozpoczął nieśmiało grać ludowe pieśni. Czoło ojca pańskiego rozpogodziło się zwolna, a gdy Chopin powstał od fortepianu, zaczęli rozmawiać z sobą, jakgdyby nic nie było zaszło pomiędzy nimi.«

Człowiekiem, którego w tych czasach Chopin odwiedzał może najczęściej ze wszystkich, był Clesinger. Przez przyjaźń dla Solange, która wciąż przesiadywała w Guillery u ojca, a z którą wciąż pozostawał w korespondencyi, lubił zachodzić do jej męża, do jego pracowni, gdzie przy sposobności zawsze się mógł dowiedzieć czegoś o p. Sand, ciągle przebywającej w Nohant, bo choć zerwał z nią zupełnie, to jednak interesował się nią, chciał wiedzieć, co porabia, a zwłaszcza, jak się układał jej stosunek do córki. Pragnąc, by ten stosunek jaknajprędzej przestał być naprężonym, by znowu stał się normalnym, Chopin tak pisał raz, dnia 14 grudnia, do Solange, przyczem, jak zwykle, pół listu wypełnił drobnemi nowinkami: »Zaraz po odebraniu poczty udałem się do męża Pani, by mu wręczyć Jej list. Lecz właśnie był na warcie w Tuileriach, więc mogłem się z nim zobaczyć dopiero późnym wieczorem, o 7-mej; poszliśmy razem na obiad. Mówił mi, że pisał do Pani tego samego dnia, i że w tych dniach jedzie do Guillery, co z pewnością żadnemu z was nie zaszkodzi. Jak Pani dobrze robisz, siedząc z dala od grypy. Tutaj cały Paryż kaszle. Co do mnie, to mam moje zwykłe duszności i czekam przyjścia cholery. Pisze mi Ludwika, że cholera zbliża się już do Warszawy, ale nikt się jej nie boi. Mam nadzieję, że korespondencya pani z Nohant wielce się przyczyni do uspokojenia wszystkich. Z boską pomocą wszystko ułoży się jakoś. Pani Maréchale przysyłała do mnie z zapytaniem, czy nie mam jakich wiadomości z Berry, na co odpowiedziałem, że wszyscy tam cieszą się najlepszem zdrowiem, a ja wybieram się w tych dniach z wizytą do niej. Mówiąc otwarcie, z trudem wielkim decyduję się na to, by wybrać się do poczciwej pani Maréchal, by jej zanieść szereg niewesołych nowin. A przytem wychodzę tak mało; ledwo, że czasem pojadę odwiedzić Grzymałę, który wcale nie wychodzi z domu. Księżna, jak przed dwoma laty, jeszcze leży na szezlongu. Niedługo odbędzie się wenta w Hotelu Lambet, ale w tym roku wcale się nie zapowiada świetnie. O balu niema mowy. De-

lacroix odwiedza mnie od czasu do czasu, czego nie mogę powiedzieć o Arago. Pani Marliani, która jeszcze raz zmieniła mieszkanie, mówiła mi, że miała w tych dniach bardzo pocieszające wiadomości z Nohant. Nie mogę Pani w tej chwili donieść nic wesołego, więc kończę życzeniem, byś znów dostała jaki dobry list z Nohant«. Gdy po kilku tygodniach, spędzonych w Guillery z żoną, Clesinger powrócił do Paryża, z wiadomością, że Solange znów jest w odmiennym stanie, Chopin był tak chory, że nawet nie mógł się zdobyć na list z gratulacyami z tego powodu. Dopiero 10 stycznia napisał kilka słów. »Zbyt byłem chory przez te wszystkie ostatnie dni, bym mógł pisać do Pani, bym Jej mógł donieść, żem widział męża Pani. Był u mnie w piątek, zdrów i pełen zapału do pracy nad statuą *Próżności*. Pisał mi wczoraj, że już się wziął do roboty. Zakomunikował mi kilka pomyślnych wiadomości o Pani, między innemi, że jesteś pełną otuchy i że cieszysz się możliwie dobrem zdrowiem przy swej nowej zmianie figury... W Paryżu w tych dniach spokój nie był zakłócony ani na chwilę, pomimo, że lękano się rozruchów z powodu nowych przepisów dla gwardyi, a także z przyczyny projektowanego przez ministerstwo zniesienia klubów. Wczoraj, w poniedziałek, wszędzie się widziało żołnierzy i armaty, która to zdecydowana postawa bardzo zaimponowała tym, co chcieli wszczynać nieporządki. Widzi Pani, doszło do tego, że nawet ja piszę Pani o polityce, zamiast Jej donosić o rzeczach zabawniejszych.« Niestety, na to, żeby pisać zabawniejsze listy, należało cieszyć się jakiem takiem zdrowiem, a nie tak, jak on, kwękać całymi dniami, dusząc się w braku powietrza i słońca. A jednak, jakkolwiek czuł się niedobrze, do Solange mimo to pisał raz po raz, a jeśli to czynił nieco rzadziej, to »nie z lenistwa, ale skutkiem osłabienia.«

Przestając z Clesingerem, korespondując z jego żoną, a nadto przestając z licznymi przyjaciółmi p. Sand, jak pani Marliani, państwo Bascans, pani Maréchal, Stefan Arago i wiele innych osób, Chopin tem samem myślał o niej niemało [1]), choćby dlatego tylko, że wciąż miał sposobność rozmawiania na jej temat. Że tak było istotnie, na to dowód znajduje się choćby w dzienniku Eugeniusza Delacroix, który np. pod datą 29 stycznia tak pisał w tej kwestyi: »Wieczorem poszedłem do Chopina; byłem u niego do godziny 10. Zacny to człowiek! Rozmawialiśmy o p. Sand, o jej dzi-

[1]) Rzążewski w swym szkicu o Chopinie i p. Sand p. t. *Kontrasty* (w *Opowiadaniach i studyach*, zapisuje następujący szczegół, zakomunikowany mu przez Teofila Kwiatkowskiego: »Kiedy Chopin z Anglii powrócił, polecił przyjaciołom swoim, a głównie Grzymale, aby stanowczo za próg jego mieszkania nie dopuszczali tej, którą teraz *Lukrecyą Floriani* nazywał. Przypuszczać jednak można, że nie był to rozkaz zupełnie szczery, póki bowiem mógł trzymać się na nogach, skoro dzwonek usłyszał, ani służącemu, ani przyjaciołom drzwi nie pozwalał otwierać, tylko sam do nich bieżał. Czy pragnął na tej piersi, gdzie tak często głowę swą składał, jeszcze raz się wypłakać?...«

wnych kolejach losu, o tej mieszaninie 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 starym przyjacielem Pierretem i już o nim nie myśli. Mówiłem mu, że przewiduję, że jej starość będzie nieszczęśliwa. On tak nie sądzi. Sumienie nie czyni jej tych wyrzutów, które robią jej przyjaciele. Ma ona zdrowie mocne i wytrwałe; jednoby ją tylko dotknęło głęboko, a mianowicie strata Maurycego, lub gdyby on wszedł na złą drogę. Co do Chopina, to cierpienia nie pozwalają mu niczem się zajmować, a tem mniej pracą. Mówiłem mu, że wiek i kłopoty codzienne nie omieszkają i mnie ostudzić. Na to mi on, że widzi we mnie siłę odporną. »Pan korzysta ze swego talentu z pewnego rodzaju bezpieczeństwem, co jest rzadkim przywilejem i co warta nie mniej, niż gorączkowe uganianie się za sławą.« Podobne rozmowy z Chopinem, których treść potem zapisywał w swym dzienniku, prowadził Delacroix, w ciągu tej wiosny 1849 r., dosyć często, albowiem przekonawszy się, że Chopin bardzo lubił jego towarzystwo i gawędy z nim, raz po raz, gdy miał tylko chwilę wolną, zachodził do niego, by go rozerwać trochę, dodać mu odwagi i otuchy. Wywdzięczając mu się za tę przyjacielską troskliwość, Chopin znów, ile razy miał parę osób u siebie, nigdy go nie omieszkał zaprosić. Tym sposobem widywali się co kilka dni, czego interesujące ślady pozostały w zapiskach wielkiego malarza-romantyka. Oto np. co zanotował pod datą 30-go marca: »Widziałem wieczorem u Chopina czarującą p. Potocką. Słyszałem ją dwa razy. Nie spotkałem jeszcze nic doskonalszego. Widziałem i panią Calergis. Grała, ale niezbyt sympatycznie; za to jest prawdziwie piękna, kiedy podnosi oczy, grając. Wygląda wtedy, jak Magdaleny Guida lub Rubensa« [1]). Dnia 7 kwietnia, po odbytej przejażdżce z Chopinem, Delacroix

[1]) Jak bardzo Chopin bywał chory w tych czasach, dowodzi zapiska Eugeniusza Delacroix w jego dzienniku pod datą 5 marca 1849 r., notująca poznanie ze słynnym fortepianistą ówczesnym, Prudentem: »Naśladuje on bardzo Chopina. Byłem dumny z tego przez przyjaźń dla wielkiego człowieka, który umiera.« »Il a vecu dix ans, dix ans de miraele, d'un souffle prêt à s'envoler«, powiada o Chopinie Jules Janin. »Widząc go takim bladym, wychudłym i wycieńczonym, uważało się go przez jakiś przeciąg czasu za kandydata na śmierć, w końcu jednak oswajano się z myślą, że on zawsze tak żyć może«. Powiada o nim Stephen Heller, że bardzo często mówiono o Chopinie, że umarł, tak, że gdy umarł naprawdę, bardzo wielu temu wierzyć nie chciało«. I nie można się było dziwić, zważywszy, że — jak powiada tenże Heller — dziś był on chory, a jutro można go było spotkać na bulwarach spacerującego w letniem ubraniu. »Już od dłuższego czasu, powiada Ch. Garard, poruszał się Chopin z wielkim trudem, a wychodził tylko wtedy, gdy chciał odwiedzić którego ze swoich dobrych znajomych lub przyjaciół; wówczaś jechał powozem, a na schody kazał się wnosić«. »Gdy miał jaki interes w składzie nut Schlesingera, nigdy nie wysiadał z powozu, lecz stał przed sklepem, dopóki ktoś nie wyszedł z księgarni, ażeby się z nim rozmówić.

zapisał w swym dzienniku, co następuje: »Poszedłem do Chopina. Był tam Alkan. Około godziny w pół do czwartej towarzyszyłem Chopinowi w dorożce na przechadzce. Chociaż zmęczony, byłem szczęśliwy, że mogłem mu się na coś przydać. Pola Elizejskie, Łuk Tryumfalny, butelka wina przy szynkwasie, przystanek przy rogatce i t. d. Tego dnia mówił mi o muzyce i to go ożywiło. Pytałem się go, co stanowi logikę w muzyce. Objaśniał mi, co jest harmonija i kontrapunkt; że niejako fuga jest czystą logiką w muzyce i że posiadać wiedzę fugi znaczy to samo, co znać pierwiastek wszelkiej logiki i konsekwencyi w muzyce. Myślałem, jakbym był szczęśliwy, gdybym nauczył się tego wszystkiego, co w rozpacz wprowadza muzyków pospolitych. Uczucie to dało mi wyobrażenie o zadowoleniu, które znajdują w nauce uczeni, godni tej nazwy. Bo prawdziwa nauka nie jest tem, co zwyczajnie rozumieją pod tą nazwą, dziedziną panowania ludzkiego, odrębną od sztuki, nie! Nauka tak pojęta, przedstawiona przez takiego człowieka jak Chopin, jest sztuką samą w sobie, a sztuka nie jest już wtedy tem, za co ją gmin uważa, t. j. czemś w rodzaju natchnienia, które zjawia się niewiadomo skąd, wiedzione przez przypadek, i nie wyobraża nic prócz zewnętrznej strony malowniczej. Sztuka twórcza jest rozumem samym, ozdobionym przez geniusz, ale dążącym za wolą praw wyższych, drogą konieczności. To mnie naprowadza na różnicę, która zachodzi między Mozartem a Beethovenem. Tam, mówił mi, gdzie ten ostatni jest ciemny i zdaje się nie zachowywać jedności, przyczyną nie jest ruchoma oryginalność, nieco dzika, jaką się mu zaszczytnie przypisuje, ale to, że zbacza od odwiecznych prawideł; Mozart nie czyni tego nigdy. Każda z części ma swój rytm, który w zespole z innemi tworzy śpiew i łączy jedną z drugą w zupełną harmonię. Oto jest kontrapunkt, *punto contra punto*. Mówił mi o zwyczaju uczenia akordów przed kontrapunktem t. j. ciągłości nut, wiodącej do akordów. Berlioz pokrywa akordy i wypełnia, jak może, interwale. Ci ludzie, przejęci przedewszystkiem stylem, wolą być raczej głupimi, niż mieć minę poważną«. W cztery dni później, po wieczorze u Chopina, na którym znów była i śpiewała p. Delfina Potocka, zachwycony nią Delacroix tak pisał w swym dzienniku: »Tego wieczora widziałem znowu p. Potocką u Chopina. Ten sam efekt cudowny. Śpiewała *Fragmenty*, *Nokturny* i muzykę na fortepian Chopina, a między innemi *Młyn w Nohant*, który zastosowała do *O salutaris*. Wypadło to cudownie. Powiedziałem jej, co o tem szczerze myślę: że w muzyce, jak bez wątpienia we wszystkich innych sztukach, gdy tylko styl, charakter, jednem słowem, powaga zjawia się, wszystko inne znika. Wolę ją daleko bardziej, kiedy śpiewa *Salice*, niż wszystkie jej czarujące melodye neapolitańskie. Próbowała śpiewać *Jezioro* Lamartina na melodyę tak znaną i pretensyonalną Niedermeyera. Ten przeklęty motyw męczył mnie przez dwa dni.« Po upływie trzech dni, 14 kwietnia, Delacroix znowu odwiedził swego

chorego przyjaciela, a po powrocie do domu tak opisał tę żałosną wizytę: »Wieczór spędziłem u Chopina; zastałem go bardzo osłabionego, bez tchu. Obecność moja po niejakim czasie ożywiła go. Mówił mi, że nuda jest najokrutniejszą jego męczarnią. Zapytałem, czy nie znał przedtem tej pustki nie do wytrzymania, której i ja doznaję czasami. Odpowiedział mi, że zawsze umiał się czemś zająć; zajęcie najmniejszej wagi wypełnia chwile i odpędza te opary. Inaczej ze zgryzotami.« Przez te zgryzoty należało rozumieć zeszłoroczne przejścia z powodu p. Sand, które w sercu Chopina zostawiły niezabliźnioną ranę. Inaczej było, gdy stosunki z autorką *Lukrecyi Floriani* układały się harmonijnie. Wtedy ani »nuda«, ani »pustka« nie miały przystępu do niego, bo go przed niemi broniła p. Sand i ta atmosfera rodzinna, którą oddychał w jej domu. Nie zawsze była to atmosfera, dzięki Maurycemu i Augustynie, najmilsza, przeciwnie, czasami, zwłaszcza pod koniec, stawała się coraz bardziej nieznośną i duszną, ale bądź co bądź nie była to pustka, a tem samem i nuda stawała się wykluczoną. Teraz, gdy ustały stosunki z panią Sand, było inaczej. Żeby choć Solange była w Paryżu. Ale i jej nie mógł mieć przy sobie! Wynikało z tego, że żadna z przyjaciółek Chopina, których odwiedziny miewał ciągle, nie potrafiła mu zastąpić macierzyńskiej opieki p. Sand, jej towarzystwa, jej pokrzepiającego wpływu. Pomimo, że i Marcelina Czartoryska, i Delfina Potocka, i cały szereg dam z wielkiego świata, razem z panną Stirling i panią Erskine, opiekowały się nim troskliwie, to jednak wszystkie one, razem wzięte, nie potrafiły odpędzić od niego »nudy« i »pustki«, które mu coraz dotkliwiej dawały się we znaki. W takich warunkach odwiedzał go Delacroix, któremu też skarżył się nieraz, że »te osoby« pomimo najlepszych chęci nie wypełniają mu życiowej pustki, tego starokawalerskiego osamotnienia, którego nie odczuwał zgoła, gdy się cieszył przyjaźnią p. Sand. W niedzielę dnia 22 kwietnia zapisał w swym dzienniku Delacroix, co następuje: »Po obiedzie u Chopina: jeszcze jeden człowiek wytworny w uczuciu, a nie potrzebuję dodawać, że także umysłowo. Opowiadał mi o tych osobach, które poznałem przez niego, o pani Calergi i t. d. Powlókł się na premierę *Proroka*; jego przerażenie wobec tej rapsodyi.« Czego Chopin spodziewał się po tej premierze, o tem wcale obszernie rozpisał się w liście do Solange, którą w tych słowach starał się zabawić kosztem Meyerbeera: »Jeżeli mówię, że słońce wiosenne będzie moim najlepszym doktorem, to muszę dodać, że istotnie to słońce wiosenne mam na myśli. Przygotowują tu bowiem w operze słońce w *Proroku*, które, sądząc z tego, co słychać o niem, okaże się cudowniejszem o wiele, aniżeli wszystkie słońca tropikalne. Słońce to, o ile wschodzi jedynie, o tyle podtrzymywane jest bardzo mało; za to odznacza się tak silnym blaskiem, że na wszystko rzuca cień, wyjąwszy na muzykę. Tworzy je snop lampek elektrycznych. Zbyt byłem chory, żeby onegdaj wybrać się na próbę jeneralną, liczę jednak, że

pójdę na pierwsze przedstawienie, które się odbędzie w przyszły poniedziałek. O niczem się tu nie mówi, tylko o specyalnem pas łyżwiarzy i łyżwiarek (na kółkach); cuda opowiadają o pożarze na scenie, o wspaniałej wystawie i o pani Viardot, która w roli matki wszystkim będzie wyciskała łzy z oczu.« Fakt, że Chopin, pomimo swego opłakanego stanu zdrowia, jednak się wybrał na premierę *Proroka*, dowodził bądź co bądź, że jednak czuł się nieco lepiej. Tak było istotnie, co nawet nie uszło baczności przyjaciół Chopina. Zauważył to również Delacroix, który pod datą 17 maja tak pisał w swym dzienniku: »Wychodząc z kościoła, wstąpiłem do Chopina. Miewa się rzeczywiście lepiej. Przyszła tam pani Calergis.« To chwilowe polepszenie sprowadzili nie lekarze, ani elektryczne słońce z opery Meyerbeera, ale to »słońce wiosenne«, które sam Chopin nazywał swym najlepszym doktorem.

Niestety, i to słońce wiosenne nie przywróciło mu ubytku sił. Czuł się tak osłabionym, że o tem, by znowu rozpocząć dawanie lekcyi, mowy być nie mogło na razie; a jakkolwiek mu trudno przychodziło pogodzić się z tą smutną koniecznością, to jednak pogodził się w końcu, bo co miał robić! Okoliczność ta była powodem, że wziął się do pracy kompozytorskiej: raz dlatego, by się rozerwać, by znaleźć zajęcie dla umysłu, a tem samem mniej myśleć o swej chorobie i niedoli, a powtóre, że należało się troszczyć o zarobek.

Cóż, kiedy i komponowanie szło mu jak z kamienia! Rozstrojony nerwowo, nie mógł się skupić dostatecznie, tak, że co najwyżej wykończał i poprawiał rzeczy pisane dawniej. Na nowe zdobywał się z niesłychanym trudem, czem doprowadzany do rozpaczy, wszystko prawie, co pisał, darł i palił... Nie spalił tylko dwóch *Mazurków*, z których pierwszy *G-moll*, wykończony i doskonały pod względem formy, a prześliczny jako melodya, należy do jego najwdzięczniejszych utworów w tym rodzaju, drugi zaś *F-moll*, naszkicowany zaledwie, odznacza się tak rzewnym nastrojem, że brzmi, niby jakiś tęskny, bezbrzeżnie smutny śpiew ulatującej duszy. *Mazurka* tego, który, jak się okazało, miał być jego śpiewem łabędzim, już nawet — dla braku sił — nie zdołał przegrać na fortepianie.

W tymże czasie, na życzenie pani Delfiny Potockiej, która mu często swem towarzystwem — a nieraz i śpiewem – osładzała jego chwile smutku i osamotnienia, skomponował przejmującą melodyę do wiersza Zygmunta Krasińskiego, który pani Delfina miała wpisany w sztambuchu. Do tegoż sztambuchu wpisał jej i Chopin swoją żałosną pieśń [1]), w której obok

[1]) W liście z Paryża dnia 6 stycznia 1853 pisze Julian Fontana do pani Jędrzejewiczowej: »Pani Potocka wyjaśniła wszystko, co dotyczy pieśni do słów Anonyma (Zygm. Krasińskiego): *Z gór gdzie dźwigali...* i ofiarowała się sprowadzić z Nicei album, w którem pieśń ta jest ręką Chopina wpisana.« Dobrze poinformowany St. Koźmian pisze

jego własnej tęsknoty zdają się rozbrzmiewać jeszcze i wszystkie tęsknoty wygnańców-tułaczów, skazanych na śmierć wśród obcych, zdala od ukochanej ojczyzny, której już nie mieli zobaczyć.

Z gór, gdzie dźwigali ciężkich krzyżów brzemię,
Widzieli zdala obiecaną ziemię,
Widzieli światło niebieskich promieni,
Ku którym w dole ciągnęło ich plemię...
A sami do tych nie wejdą przestrzeni,
Do godów życia nigdy nie zasiędą,
I może nawet zapomniani będą.

Wszystko, co w tej epoce było rozdzierającego w zbolałej duszy Chopina, wszystko to zamknął w tej iście pogrzebowej *Melodyi*. W każdym razie, jak w tragicznym wierszu »bezimiennego poety«, tak i w muzyce, którą go ilustrował Chopin, jest coś z dantejskiej grozy, z dantejskiego *dolore... nella miseria*. Że słowa te często były teraz w myśli Chopinowi przytomne, tego dowiódł tejże pani Delfinie Potockiej, kiedy podpisując się w jej albumie dopisał pod swem nazwiskiem: »Nella miseria« [1]).

Około tegoż czasu wziął się do pisania szkoły na fortepian, którą w rozmowie z przyjaciółmi nazywał żartobliwie *Metodą nad metodami*. Z myślą napisania podobnego dzieła nosił się był już oddawna, tylko nigdy nie miał dość wolnej głowy, by się do niego zabrać porządnie. Zamierzał w niem streścić wszystkie rezultaty swych długoletnich doświadczeń i studyów w zakresie gry fortepianowej. Rzecz miała być napisana po francusku, gdyż chodziło o to, by mogła być sprzedaną któremukolwiek z nakładców paryskich. Początkowo, dopóki poprzestawał na obmyślaniu całości i szczegółów, pozwalając dojrzewać swemu pomysłowi, to jest dopóki go nosił w głowie, rozpowiadał wszystkim z gorączkowym zapałem, co będzie zawierała ta nadzwyczajna teorya, a nawet, naszkicowawszy jej plan, przystąpił do opracowywania niektórych poszczególnych rozdziałów, ale już po napisaniu kilku kartek musiał odłożyć pióro. Zbyt był wyczerpany [2]).

---

w nekrologu w *Przeglądzie poznańskim*, że Chopin »w ostatnich czasach (sam) zażądał był poezyi od autora *Przedświtu* i *Psalmów* i podobno do kilku nadesłanych muzykę ułożył.« Czy do kilku? tego nie wiemy, bo znamy tylko jedną *Melodyę*.

[1]) Kartkę tę z albumu pani Delfiny Potockiej posiada dziś w zbiorach swych hr. Aleksandra Tyszkiewiczowa (w Mohylowie nad Dniestrem).

[2]) Autograf notatek, które porobił sobie Chopin, obmyślając tę swoją *Metodę nad metodami*, otrzymała po śmierci mistrza, od siostry jego, Ludwiki Jędrzejewiczowej, księżna Marcelina Czartoryska. Od tej dostała go z czasem panna Natalia Janotha, zaszczytnie znana pianistka, która kilka z tych teoretycznych spostrzeżeń Chopina ogłosiła drukiem, w formie dodatku do angielskiego i niemieckiego przekładu Jana Kleczyńskiego studyum o Chopinie: *Chopin's Grössere Werke wie sie verstanden werden sollen*. Lipsk, 1898.

Wśród takich to smutnych okoliczności odwiedził go któregoś dnia świeżo przybyły z Rzymu ksiądz Aleksander Jełowicki, jeden z najczynniejszych Braci Zmartwychwstania Pańskiego. Dowiedziawszy się o bardzo ciężkiej chorobie Chopina, nie zwłócząc, udał się do niego. Znając go oddawna (byli kolegami ze szkolnej ławy), nie łudził się co do jego uczuć religijnych. »Pobożność, którą z łona matki Polki był wyssał, była mu już tylko rodzinnem wspomnieniem, a bezbożność towarzyszów i towarzyszek lat ostatnich (szczególniej p. Sand) coraz bardziej wsiąkała w jego chwytny umysł, osiadając na duszy — jak chmurą ołowianą — zwątpieniem.« Doszło do tego, że jeśli nie szydził jeszcze, ani naśmiewał się z rzeczy świętych, to działo się to tylko — zdaniem ks. Jełowickiego — »mocą jego wykwintnej przyzwoitości.« Wiedząc o tem, gorliwy kapłan powziął chęć nawrócenia swego genialnego przyjaciela, bo nie mógł się pogodzić z myślą, ażeby człowiek tej miary, co Fryderyk Chopin, umarł jako niewierny syn kościoła, jako niedobry katolik. O to samo dbali również arystokratyczni przyjaciele Chopina, którzy w żaden sposób nie chcieli dopuścić do tego, by Chopin przed śmiercią nie pogodził się z Bogiem. O to im chodziło przedewszystkiem; dlatego nie chcieli dopuścić do pogodzenia się Chopina z p. Sand, obawiali się bowiem, że jej antireligijny wpływ mógłby sparaliżować ich zabiegi koło artysty, by umarł jak przykładny katolik [1]). Świadom tych usiłowań, które niewątpliwie i sam podsycał z głębi przekonania, O. Jełowicki udał się na Square d'Orléans. Przybywszy tam, odrazu dopuszczony do chorego, najserdeczniej został powitany przezeń. Uściskali się wzajemnie, ile że nie widzieli się byli kawał czasu. Przypomniawszy sobie, że Jełowicki niedawno stracił brata Edwarda, którego on także lubił niezmiernie, Chopin zaczął ubolewać nad jego tragiczną śmiercią (Edward Jełowicki zginął podczas wypadków 1848 r.), przyczem rozczulił się do tego stopnia, że zaczął płakać. Rozigrane nerwy nie pozwalały mu panować nad wzruszeniem! Korzystając z tak sposobnej chwili, pomny swej misyi kapłańskiej, ks. Jełowicki wszczął rozmowę o matce artysty, która go pierwsza uczyła zasad wiary, i w taki sposób rozwijał ten temat, że Chopin domyślił się wreszcie, o co tu chodziło.

---

[1]) Bardzo znamiennem jest to, co w tej kwestyi w swym szkicu o Chopinie pisze Anna Lisicka: »W nieograniczonem miłosierdziu swem tak zrządziła była Opatrzność, że ostateczne zerwanie stosunku z p. Sand o rok przeszło zgon Chopina poprzedziło; był się już więc wyzwolił z pod bezpośredniego wpływu kobiety, której antyreligijne zasady byłyby prawdopodobnie jeśli nie całkiem uniemożliwiły, to co najmniej bardzo utrudniły pogodzenie się chorego z Bogiem.« Należy dodać jednak, że niezależnie od »nieograniczonego miłosierdzia Opatrzności«, osiągnięto to »ostateczne zerwanie stosunku z p. Sand na rok przeszło przed śmiercią Chopina«, głównie za pomocą »nieprzebierających w środkach«, a więc niezawsze godziwych intryg, bezwzględnie i z całą świadomością do tego »ostatecznego zerwania« zmierzających.

— Ach! rozumiem cię! rzekł. Nie chciałbym umrzeć bez sakramentów, by nie zasmucić matki, ale ich przyjąć nie mogę, bo już ich nie rozumiem po twojemu. Pojąłbym jeszcze słodycz spowiedzi, płynącą ze zwierzenia się przyjacielowi, ale spowiedzi, jako sakramentu, nie pojmuję zgoła. Jeśli chcesz, to dla twej przyjaźni wyspowiadam się przed tobą, ale inaczej to nie.

Strapiony podobnem oświadczeniem, zaczął ks. Jełowicki — jak się wyraża — upieszczać, czem mógł, duszę przyjaciela, »już to Najświętszą Panną, już Panem Jezusem, już najtkliwszemi obrazami miłosierdzia Bożego«, lecz nic nie pomagało; Chopin okazał się bardziej zatwardziałym w swej niewierze, niż o nim przypuszczał jego dawny towarzysz zabaw studenckich. Ani chciał słuchać o jakimkolwiek akcie religijnej skruchy! Na obietnicę, że gotów do niego przyjść spowiednik, jakiego tylko zapragnie, dał w sposób wcale niedwuznaczny do zrozumienia, że przedewszystkiem życzy sobie położyć już koniec tej męczącej, a w gruncie rzeczy bezowocnej rozmowie, poczem przeciął jej wątek następującem bardzo stanowczem i kategorycznem oświadczeniem:

— Jeśli kiedy zechcę się wyspowiadać, to najpewniej przed tobą.

W danej chwili jednakże — pozostawiał gościowi swemu do domysłu — wolałby drażliwej tej kwestyi nie poruszać dłużej. Wszak mieli sobie tyle do powiedzenia poza nią! A zresztą, chociaż był chory, jeszcze nie zaraz wybierał się na tamten świat. Może jeszcze przyjdzie do siebie. Ileż to razy zdawało się już wszystkim i jemu samemu nawet, że życie jego wisi na włosku, a jednak nie urwało się jakoś; dlaczegożby więc ta choroba właśnie, wcale nie cięższa od poprzednich, miała być ostatnią! Skończyło się tedy, że ksiądz wyszedł z niczem. Swoją drogą wychodził z silnem postanowieniem, by nie dać za wygraną!

Tymczasem, z końcem lutego, nastręczała się inna kwestya, którą po wolteryańsku usposobiony Chopin uważał za bardziej palącą, niż wszystko, czem go »upieszczał« Jełowicki: oto szkatuła jego, z której dotąd czerpał nieustannie, a do której — wobec niemożności komponowania i dawania lekcyi — nie napływały nowe zasiłki, wypróżniała się stopniowo, tak, że jednego pięknego poranku, niewielka suma pieniędzy, przywiezionych z Angli, łatwo się mogła wyczerpać. Poczciwy Franchomme, na którego głowie spoczywała finansowa strona egzystencyi chorego, widząc, na co się zanosi, nie znajdował innego sposobu położenia końca złemu, tylko naradzić się z przyjaciółmi Fryderyka, co czynić? Było prawdziwe *periculum in mora,* nakazujące w możliwie krótkim czasie postarać się o jaką zapomogę, Chopin bowiem, spostrzegłszy, że może zostać bez grosza, bardzo denerwował się z tego powodu. Skończyło się na tem, że po naradzie — w tajemnicy przed Chopinem — zwrócono się do panny Stirling, ta zaś, gdy się dowiedziała, że jej ukochany mistrz znajduje się w tak kłopotliwem położeniu, natychmiast wyraziła gotowość szczodrego wsparcia Chopina...

W tak niepomyślnych okolicznościach otrzymał Chopin, dnia 18 maja, list z Guillery, od Solange, która mu donosiła uradowana, że szczęśliwie powiła córeczkę, a przytem miała szereg próśb do niego, w sprawie męża, który, jej zdaniem, powinien jechać do Londynu.

List pani Clesinger, świadczący, że w tej chwili myślała nietylko o nowonarodzonem dziecku, ale i o prozaicznych interesach natury zarobkowej, brzmiał, jak następuje:

Mój Szopenku. Chciałam była donieść Ci o radości mojej daleko wcześniej, ale tak byłam słaba, że nie mogłam. Mam córę, tak ogromną, jak tamta była małą. Nie umiałabym powiedzieć Panu, czy jest brzydka, czy ładna; dla mnie jest zachwycająca; inaczej też być nie może. Pewnem jest to tylko, że nie jest ani garbata, ani kulawa i że ma się wybornie. Jednakże jest daleko mniej ładna od pierwszej. Tamta była za ładna, żeby żyć.

Chcę prosić Pana o pewną przysługę, oto o dodanie odwagi mężowi mojemu. Odebrałam od niego dziś rano list całkiem zniechęcony. Pisze, że chce powrócić tutaj, nie jadąc do Londynu. Utrzymuje, że teraz jest za późno, żeby tę podróż przedsiębrać. Ja zaś myślę, że nigdy nie jest za późno i nalegam, żeby jechał [1]). Mocno go złajałam dziś rano, czego teraz żałuję, gdyż mu to sprawi przykrość. Niech go Pan namawia, jako że Pan tam jest, żeby pojechał do Londynu, a nie do Guillery. Choćby nawet nie dostał zamówień na popiersia, to jeżeliby mógł sprzedać jaki posąg, byłoby to dobrze. Ale jeżeli powróci tutaj, ażeby polować i łowić ryby na wędkę, to nie będzie sposobu wyjścia z tego przykrego położenia. Teraz, kiedy jest dziecko, byłaby pora myśleć o tem. Liczę na Pana, że będziesz mu prawił kazania. Z Pańskich ust zrobi to na nim wrażenie, gdyż pełen jest dla Pana życzliwości i uznania. Łaj go, a potem pocieszaj, gdyż jest nieszczęśliwy. Poślemy mu pieniądze prawdopodobnie jutro.

Mam nadzieję, żeś Pan zdrów przy takiej pięknej pogodzie. Tutai jest już bardzo gorąco. Żegnaj mój Szopenku; przesyłam Ci serdeczny uścisk dłoni i wiele wyrazów wdzięczności za całą Twą uczynność.

Solange.

Niedziela, 13, w dzień wyborów.

Na list ten Chopin odpisał natychmiast, że jednak w tym czasie bardzo był osłabiony i przygnębiony, że już zaczynał wątpić o możliwości odzyskania zdrowia, więc odpisując Solange, zdobył się tylko na tyle:

---

[1]) O tych londyńskich projektach Clesingera, w nadziei lepszych zarobków, pisał Chopin w liście do Solange d. 5 kwietnia, co następuje: »Votre mari compte aller à Londres et je pense qu'il a raison. Il n'y a rien d'impossible qu'il n'y réussise grandement. Je ne manquerai pas d'être aussi bon à quelque chose qu'il me sera possible pour les renseignements à donner pour l'Angleterre ainsi que des lettres. N'en doutez pas«. Okazuje się, że Solange, ufna w protekcyę Chopina, bardzo wiele się spodziewała po tej wyprawie do Anglii... po złote runo. Tymczasem Clesinger, gdy ostatecznie nie zaryzykował wyjazdu do Londynu, może w tem poszedł za praktyczną radą Chopina.

Un ami bien malheureux Vous bénit et bénit votre enfant. Il faut espérer que l'avenir Vous réserve d'autres gages de consolations et de faveurs. Jeunesse oblige. C'est à dire, il faut absolument être heureuse et conserver Votre bon souvenir à ce qui Vous aime.

Tak upłynęło pół roku. Kończył się maj. Choremu wcale nie było lepiej, pomimo, że już »wiosenne słońce« dogrzewało coraz silniej. Na domiar złego wybuchła w Paryżu cholera. Dusząc się wśród miejskiego pyłu i gorąca, a zbyt słaby, żeby módz gdzie wyjechać do wód, albo nad morze, artysta obrzydził sobie do reszty Square d'Orléans. Rwał się na świeże powietrze, czuł potrzebę wyjazdu na wieś: nigdzie tak nie przychodził do siebie, jak na wsi, nigdzie nie czuł się tak dobrze, jak np. w Nohant. Niestety, Nohant było wykluczone stanowczo. Nie znaczyło to jednak, żeby nie miał zamieszkać gdzieś pod Paryżem, tak, jak np. mieszkał Bohdan Zaleski i inni. Chodziło o to przedewszystkiem, by się wydostać z miasta. Ponieważ doktorzy, gdy się im zwierzył z tym projektem, uznali jego słuszność, więc nie szło o nic więcej, tylko by gdzieś wynaleźć jakieś letnie mieszkanie. Dla kogoś, który, jak Chopin, posiadał tylu rzeczywiście oddanych mu przyjaciół, była to kwestya dni kilku. Jakoż, zaledwie rozpoczął się czerwiec, już odpowiedni lokal został najęty. Znaleziono go przy rue Chaillot pod Nr. 74, a choć nie posiadał może wszystkich danych, by w zupełności odpowiedzieć wymaganiom Chopina, to w każdym razie miał jedną zaletę w jego oczach: komorne, jak mu powiedziano, wynosiło tylko 200 franków na całe lato.

W rzeczywistości kosztowało to mieszkanie dwa razy tyle, a jeśli Chopin uderzony tą niepraktykowanie nizką ceną, zapłacił za nie tylko połowę, to dlatego, że resztę wzięła na siebie hrabina Obreskow [1]). Dopuszczono się tego niewinnego kłamstwa, by oszczędzić niepotrzebnych skrupułów choremu; od chwili bowiem, gdy się dowiedział o niepokojącym stanie swych funduszów, zaczął się ograniczać w wydatkach, a martwił się i gniewał, że mimo to, rozchody były znaczne...

II.

Ciągnąca się w pobliżu Pól Elizejskich Rue Chaillot, choć należała jeszcze do Paryża, to jednak, mało zaludniona podówczas, bardziej robiła

[1]) Na podstawie relacyi Franchomme'a. Pani Rubio powiada, że komorne wynosiło 300 fr., z tych Chopin zapłacił tylko 100, a pozostałe 200 uiściła hr. Obreskow. Dziwna rzecz, że żadna z polskich pań nie wzięła tego wydatku na siebie. Gdy chodziło o odwiedzanie Chopina (i to niezbyt częste, raz na dwa tygodnie), to nie brakło żadnej, ale gdy wypadło wspomódz chorego artystę materyalnie, pozostawiono to cudzoziemkom, pannie Stirling i hrabinie Obreskow.

wrażenie cichej uliczki jakiegoś prowincyonalnego miasteczka, aniżeli jednej z przedmiejskich ulic stolicy świata. Pełna zieleni ogrodów i ogródków, których drzewa wychylały się z za drewnianych lub murowanych oparkanień, niebrukowana a położona wysoko, słynęła ze swego widoku na Paryż, na Sekwanę, na Łuk tryumfalny, na złoconą kopułę Inwalidów, na nieprzejrzane morze wież kościelnych, kominów i dachów. Zdaniem Cypryana Norwida, był to jedyny punkt, »obfitujący w rozległe i malownicze panoramy, zbliżone do tych, jakie się napotyka w Rzymie«.

Do domu, oznaczonego numerem 74, wchodziło się przez długi, pusty, trawą zarosły dziedziniec. Chopinowi bardzo się tu podobało wogóle. Zająwszy całe pierwsze piętro, składające się z paru pokojów i wielkiego salonu o trzech południowych oknach, miał dużo powietrza i słońca, a obsługiwany przez swego »poczciwego Daniela«, już obznajmionego z jego wszystkiemi przyzwyczajeniami, i przez staranną bardzo garde malade, która przy nim czuwała we dnie i w nocy, posiadał wszelkie warunki sprzyjające rekonwalescencyi. Co się tyczy owej »gardmalady«, którą zawdzięczał Grzymale, to była nią młoda Polka, osoba sympatyczna niezmiernie, jakaś krewna Wołowskich. Chopin polubił ją nadzwyczaj, a tak się przyzwyczaił do jej troskliwej opieki i miłego towarzystwa, że kiedy po upływie paru tygodni, zaproszona do krewnych swych na prowincyę, musiała go opuścić, niełatwo się z tem pogodził. Pozwala się tego domyślać następujący urywek z jego listu do Grzymały: »Piszę do Ciebie trzeci raz pod adresem pani Ludwiki od czasu jak jestem bez Twej gardmalady. Nie wiem, co z nią zrobić, jak jej podziękować. Nie chcę tam do niej posyłać, bo tam ten opiekun jest, czy ktoś. Była tu powiedzieć, że wyjeżdża, ale ktoś zaszedł, anim się mógł rozmówić, tak się wysunęła. Przysłała mi swoją kartę wizytową... Poczciwa i dobra, ale nie rozumiem tej karty. Mam nadzieję, że przed wyjazdem przyjdzie jeszcze. Jabym nie chciał tam posyłać, bo Deputowany (Wołowski) nic o mnie nie wie, i boję się jej narobić niewinnych nieprzyjemności«.

Tymczasem, gdy wyjechała, wypadło się obejrzeć za kimś innym na jej miejsce, albowiem chory potrzebował koniecznie mieć przy sobie jakąś rękę niewieścią, któraby go — jak niegdyś p. Sand — pielęgnowała, uprzedzała jego życzenia i zachcenia. A przytem lękał się samotności. Niestety, samotność i opuszczenie coraz bardziej stawały się jego udziałem. Inaczej bywało o tej porze, w latach, gdy na wakacye jeździł do Nohant, gdzie i opiekę miał niezrównaną, i atmosferę rodzinną, i towarzystwo ludzi inteligentnych, a choć doznawał i przykrości z powodu Maurycego i Augustyny, choć z tego powodu nie brakło dysonansów, to jednak w porównaniu z tem, co miał dzisiaj, był to raj poprostu... To też z utęsknieniem myślał o tych latach w Nohant, z czem oczywiście szło w parze, że i o pani Sand myślał często. Co myślał, z tego nie zwierzał się nawet Grzymale,

ale kto wie, czy mu nie nasuwały się niejakie refleksye na temat tych, co tak parli do jego zerwania z »Lukrecyą«, a teraz, gdy to zerwanie już od dwóch lat było faktem dokonanym, nie zatroszczyli się o to, by mu w jakiś sposób zastąpić p. Sand, jej opiekę i pieczołowitość macierzyńską. Te same panie, które tak nie znosiły p. Sand, jako przyjaciółki i towarzyszki Chopina, teraz, gdy go pozbawiły jej macierzyńskiej troskliwości o niego, gdy mu uniemożliwiły spędzanie lata w Nohant, gdy go skazały na to, że największe upały musiał spędzać w Paryżu, same poprzenosiły się do różnych letnisk, odwiedzając go tylko od czasu do czasu, raz na dziesięć dni lub co dwa tygodnie. A i wtedy, gdy przyjeżdżały do niego, na krótko, na parę godzin, z wizytą, nie mogło być mowy o tem, by nim opiekowały się po macierzyńsku. Było to dlań miłą rozrywką w jego samotności, ale było też i umęczeniem, bo wobec tych pań musiał się silić na uprzejmość, musiał zasiadać do fortepianu, gdy go prosiły, by grał, musiał przedzierzgać się w uprzejmego gospodarza, zaszczyconego temi odwiedzinami, co go męczyło i wyczerpywało w najwyższym stopniu. Ale gdy przychodziła noc, noc bezsenna, wtedy zostawał sam, za jedyne towarzystwo mając płatną gardmaladę... Pisując do Grzymały, a skarżąc się na straszne osamotnienie, Chopin nie nazywał rzeczy po imieniu, bo »męką dla mnie pisać, nawet do Ciebie, tyle rzeczy za piórem zostaje«, ale to, co pisał, pozwala się domyślać, co sobie chwilami myślał w głębi duszy. »Tutaj wszyscy wyjeżdżają, pisał w liście z d. 22 czerwca. Pani Potockiej ani księżny Beauvau z 10 dni nie widziałem. Są w Wersalu«. »Pani Brzozowska (Zamoyska z domu) najęła mieszkanie n a d e m n ą (pisał d. 10 lipca). Zamoyscy pojechali do Billancourt. Tym sposobem księstwo częściej zapewne widywać będę aż do ich wyjazdu do Trouville, dokąd się wybierają. Księżna Marcelina w Londynie, bo jej z Wiednia wyjechać k a z a l i, czy też dali do zrozumienia. Cichockiego ze dwa tygodnie nie widziałem. Pani Potocka w Wersalu, potem do Spa podobno jedzie. Tutaj upał. Gram coraz mniej, pisać nic nie mogę. Dyszę, kaszlę i ospały jestem; nic nie robię, nic mi się nie chce. Prócz Franchomme'a, Herbault, wszyscy na wsi, pani Obreskow w Saint Germain i zawsze w poniedziałek mnie tu odwiedza. Książę stary i Sapieżyna byli u mnie wczoraj wieczór. Księżna, Izia i Władzio zdrowi w Dieppe«. »Dziś w nocy — z 21 na 22 czerwca — miałem hemoracyę we dwóch razach. Alem nic nie robił i krwią pluję, ale już daleko mniej. To to, co księżnę Sapieżynę do mnie sprowadziło, bo moja, co w nocy mię pilnuje, Polka, jej o tem powiedziała«. »Żal mi, że Cię nie widzę, ale wolę, żeś na wsi teraz, jak tu, co tak nudno i nikogo niema. Wszyscy wyjeżdżają: jedni ze strachu cholery, drudzy ze strachu rewolucyi. Panna de Rozières także ze strachu do Wersalu się wyniosła, ale już wróciła. Angielki w St. Germain. Pani Obreskow także. Pani Potocka (Delfina) zawsze w Wersalu i pojedzie do Dieppe, gdzie już bawi pani Beau-

vau. Delacroix na wsi. Gutmann w Londynie, incognito, jak żeby miał pieniądze do stracenia. Frenkiel już dwa tygodnie nie był... Cichockiego raz tylko widziałem. Do miasta daleko, to tylko albo ci, co mnie bardzo kochają, jak np. Franchomme, albo ci, co blisko mają ukochanych, jak np. księstwo (Adamowstwo Czartoryscy) czasem nawiedzą«. »Jestem także bez gardmalady 2-gi dzień. Księżna Czart(oryska Adamowa) odwiedziła mnie i nie chcąc, żebym sam był w nocy, przysyła mi panią Matuszewską, co u księżnej Róży za niańkę była«. Skończyło się na tem, że owa pani Matuszewska zaczęła przy nim pełnić obowiązki siostry miłosierdzia. Będąc osobą poczciwą niezmiernie, podbiła go sobie odrazu. Bardzo był z niej zadowolony. Conajwyżej uśmiechał się niekiedy, widząc jej głęboką a naiwną pobożność. »Pani Matuszewska mówi, że to przecie Pan Jezus przemieni i możeby plaster z miodu i mączki pomógł«.

Między wizytami, które dlań w tych czasach były jedyną rozrywką, nie brakło i takich, które mu sprawiały wyjątkową przyjemność. Do takich należała, w czerwcu, wizyta Jenny Lind, słynnej śpiewaczki, a jego przyjaciółki z Londynu. Gdy Chopin, rozczulony tym dowodem pamięci z jej strony, między innemi wyraził życzenie, że chętnie posłuchałby jej śpiewu, przyjechała do niego raz na cały wieczór i śpiewała mu wszystko, o co ją prosił... W tymże czasie miał także wizytę innej, niemniej słynnej śpiewaczki, pani Catalani (tej samej, która mu w roku 1820 w Warszawie, zachwycona jego genialną grą, ofiarowała na pamiątkę złoty zegarek). Bawiła ona właśnie u niego, gdy przed dom zajechała pani baronowa Rothschild: wybierała się za parę dni za granicę, więc przybywała pożegnać się z Chopinem. Przy tej sposobności poznała się z panią Catalani, a przypatrując się słynnej śpiewaczce, nie przeczuwała z pewnością — jak nie przeczuwał nikt z obecnych — że rozmawiała z istotą, której godziny już były policzone. Nie upłynął tydzień od ich poznania się z sobą, a w liście Chopina do Grzymały, pisanym d. 18 czerwca, znalazł się taki ustęp: »Była pani Rothschild i już pojechała do Szwecyi przez Hamburg. Pani Catalani, z którą się tutaj poznała, w wigilię jej wyjazdu na cholerę umarła«. Jakkolwiek w liście tym nie brakło wiadomości, że »choroba już w mieście ustaje«, to jednak umierało od niej wiele jeszcze osób, a nie brakło w tej liczbie i znajomych Chopina. »Kalkbrenner umarł, syn starego De la Roche'a [1]) w Wersalu umarł. Franchommowi służąca dobra bardzo umarła. W Tours d'Orléans [2]) nie było śmierci, tylko mały Etienne chorował śmiertelnie. W ten moment przyjechały Szkotki. Między nowinami mówiły o No-

[1]) Słynnego malarza.

[2]) Należy rozumieć dom przy Square d'Orléans, gdzie mieszkał Chopin. Mowa tu o synie pani Etienne, portierce, czuwającej nad mieszkaniem Chopina.

alcie (Duc de Noailles), że zdrowszy, na co ja, że król Ch. Albert w Lizbonie umarł. One mnie zaduszą nudami«.

Niestety, dusił się nietylko od ich nadmiernej czułości. Wogóle, choć przebywał na świeżem powietrzu, wcale nie czuł się dobrze. Co najgorsza, to, że oprócz zwykłej dotychczasowej choroby przybyła nowa, objawiająca się puchnięciem nóg, dowód, że serce zaczynało działać nieprawidłowo. Chory jednak, choć ledwo mógł ustać o własnych siłach, nie tracił otuchy, co nie znaczyło przecież, ażeby niekiedy nie przestawał się łudzić. »Krwią już od onegdaj nie pluję (pisał raz do Grzymały), nogi odpuchły. Tylko jeszcze słaby i leniwy jestem, łazić nie mogę, dyszę. A Twoje schody!... Bądź zdrów, pilnuj się i nie daj się! Ja się też bronię, jak mogę, ale mi podobno siły zabraknie. Grać jeszcze nie zacząłem, komponować nie mogę. Nie wyjeżdżam. Tylko czasem do boru Bulońskiego«.

Przygnębionemu i osamotnionemu zdarzały się i takie chwile, że się zaczynał przygotowywać do śmierci. Sporządził testament (do czego nie przyznał się nikomu), a jednocześnie zdecydował się napisać do domu, ażeby przyjechał kto z rodziny. »Mówił mi także Cichocki, pisał do Grzymały, że pani Plichcina do domu jedzie, że ci o tem napisał, jako też, że moja siostra tu przyjeżdża, co wcale nie, bo ja dopiero dziś pisać o tem do domu myślę...« Nieraz już namawiano go do tego, a księżna Marcelina sama mu nawet ofiarowała swe pośrednictwo w tym względzie. Wahał się długo, odkładał sprawę tę z dnia na dzień (bo nie chciał niepokoić swych najbliższych), aż w końcu, widząc, że nie przychodzi do siebie, że mu życie ucieka, napisał, bo skoro już miał umierać na obczyźnie, to niechże przynajmniej nie umiera wśród obcych twarzy. Zawsze lękał się podobnej śmierci. A przytem, opuszczony od wszystkich bliższych znajomych, którzy się porozjeżdżali w różne strony, chciał mieć stale kogoś kochanego przy sobie, a skoro tą kochaną istotą nie mogła być p. Sand, to niech nią będzie jego ukochana siostra. To był główny powód, dla którego zdecydował się prosić Jędrzejewiczów, by przyjechali do niego. Chciał mieć kogoś z rodziny przy sobie, gdy będzie umierał. W tej myśli pisany list jego, z d. 25 czerwca, odznaczał się dziwnym smutkiem, choć niby był wesoły na pozór. Znać po nim, że pisząc go, Chopin silił się na humor, na bagatelizowanie beznadziejnej sytuacyi, ale po przez ten humor raz po raz przeświecały jakby łzy... Oto, co w nim pisał Chopin, zwracając się do siostry, a tem samem i do jej zacnego małżonka:

Poniedziałek, 25 czerwca 1849.

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 posyłać. Moje mieszkanie tutaj w Chaillot jest dosyć duże, żeby Was choć z 2 dziećmi przyjąć. Ludka małaby sprofitowała z wszech względów. Kalasanty ojciec biegałby cały dzień — wystawa

płodów obok — słowem miałby więcej jak dawniej wolnego dla siebie czasu, bom słabszy i więcej z Ludwiką w domu siedzieć będę.

Moi przyjaciele i dobrze życzące mnie osoby znajdują najlepszem dla mnie lekarstwem przybycie tutaj Ludwiki, jak to z listu p. Obreskow zapewne Ludwika się dowie. Więc starajcie się o pasport. Jak mi dziś osoby, jedna z północy, druga z południa, mówiła, osoby, które Ludwiki nie znają, powiedziały, że to nie tylko mnie zdrowo, ale siostrze być zdrowo powinno. 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. Nawet jeżeli czasem Kalasantemu z Elizejskich pól daleko do miasta, będzie mógł w Square d'Orléans, w mojem stać mieszkaniu. Omnibusy chodzą od samego Squaru, aż do samych drzwi tutaj. Nie wiem sam, dlaczego tak mi się Ludwiki chce, ale to tak, jak żebym była przy nadziei. Zaręczam, że dla niej także to dobrze będzie. Mam nadzieję, że konsylium 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 ekspenzują, to prawda, ale nie można lepiej użyć, ani też taniej wojażować. Raz na miejscu, znajdzie się dach. Napiszcie mi słowo wkrótce. Pani Obreskow, co była tyle łaskawa, że miała pisać (dałem adres Ludwiki), może więcej przekona. Panna de Rozières także się dopisze i Cochet takżeby się dopisał, bo mnie pewno wyzdrowiałego nie zastał. Jego eskulap już od 10-ciu dni nie był bo się spostrzegł nareszcie, że jest coś nad jego scyencyę. Jednakże bardzo go chwalcie Waszej lokatorce i innym, co go znają i powiedzcie, że bardzo mi wiele dobrego zrobił, ale że ja taka głowa, że jak tylko trochę lepiej, tak już kontent jestem; że wszyscy znajdują, że na cholerę tu wiele osób wyleczył. Cholera już bardzo ustaje, prawie już niema. Dziś piękna pogoda, siedzę w salonie i admiruję mój widok na cały Paryż: wieżę, Tullerye, Izbę, St. Germain l'Auxerrois, St. Etienne du Alont, Notre Dame, Panteon, St. Sulpice, Val de-Grâce, Inwalidy z 5-ciu okien i same ogrody między nami. Zobaczycie, jak przyjedziecie. Teraz o pasport 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, jak żeby Pan Bóg miał pozwolić. Dobrej nadziei jestem, bo rzadko wiele żądam i od tego byłbym się wstrzymał, gdybym nie był pusowany przez wszystkich, którzy mnie dobrze życzą. Rusz się, panie Kalasanty, to Ci dam doskonałe cygaro duże 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.

Ch.

Wasz brat przywiązany, ale słaby
26 czerwca.

W tydzień po wysłaniu tego smutnego listu, listu, który się równał złowrogiej zapowiedzi śmierci, już czatującej na niego, otrzymał Chopin »poczciwy list« od Solange, pisany z Bordeaux, w którym mu donosiła, że na lato jedzie do Guillery, do swego ojca, skąd na jesieni myśli wrócić do Paryża, ażeby już całą zimę spędzić razem z Clesingerem. Tym-

czasem była szczęśliwa, że go znów miała przy sobie, bo i jemu po ciężkiej pracy paryskiej należało się parę miesięcy wypoczynku, przy żonie i dziecku, w atmosferze rodzicielskiego domu, wśród stron rodzinnych. Ale prócz tych i tym podobnych szczegółów, które donosiła Chopinowi, Solange występowała z propozycyą, świadczącą, że mu chciała zastąpić swoją matkę, że skoro nie mógł spędzić lata w Nohant, ona go zapraszała na wieś do rodziców męża, gdzieby pod jej, jeżeli nie macierzyńską, to siostrzaną opieką prędzej przyszedł do zdrowia, aniżeli to było możliwem w Paryżu, a choćby pod Paryżem. Jak w Nohant szybko odzyskiwał nadwątlone siły, tak z pewnością i w Guillery, w łagodnym tamtejszym klimacie, na południowem słońcu, z pewnością w krótkim czasie znów przyjdzie do siebie. Co do niej, to czułaby się niesłychanie szczęśliwą, gdyby usłuchał jej życzliwej rady, gdyby przyjechał do niej. Przekonana, że Chopin nie omieszka skorzystać z jej zaproszenia, pani Clesinger już nawet poczyniła odpowiednie zarządzenia w sprawie powozu, którym by jej »petit Chopin« mógł odbyć podróż do Guillery... Nie wiedząc jeszcze, czy Jędrzejewiczom i kiedy uda się przyjechać do niego, Chopin w pierwszej chwili, ile że już był stęskniony za piękną »Soli«, zdecydował się pojechać do niej. W Paryżu, dziesiątkowanym przez cholerę, nie miał co robić, a w Guillery, w południowym klimacie, na świeżem powietrzu, na wsi, której ożywczego wpływu już od r. 1846 był pozbawiony, łatwiej mógł przyjść do zdrowia, niż w nudnem Chaillot. A przytem lato, spędzone w towarzystwie Solange, dla której zawsze miał szczególną słabość, przedstawiało niemały urok dla niego. Już samo towarzystwo Solange, której za pobytów w Nohant zawdzięczał tyle miłych niezapomnianych chwil, podziałało by nań uzdrawiająco. Jakoż cieszył się na tę podróż, zwłaszcza, że i lekarze niemało sobie obiecywali po takim pobycie na południu, na wsi, w warunkach pomyślnych, bo w otoczeniu ludzi sympatycznych i życzliwych, pod troskliwą opieką osoby, o której wiedziano, że dla niej Chopin miał specyalny afekt serdeczny. Wszystko to wróżyło pomyślny zwrot w dotychczasowej chorobie Chopina, gdy nagle, już w czasie przygotowań do ewentualnej podróży, przyszedł krwotok, i to tak silny tym razem, że należało zaniechać wszelkich projektów wyjazdu... Wobec tego nie pozostało Chopinowi nic innego, tylko napisać do Solange, że niestety, przyjechać nie może, że nie wie nawet, czy wogóle będzie mógł przyjechać w ciągu lata.

List jego, datowany z Paryża, 4 lipca 1849 roku, brzmiał, jak następuje:

Dzięki za poczciwy Pani list. Stosownie do Jej zlecenia, otrzymałem parę słów od p. Bonscinat w sprawie mojego powozu, ale skutkiem świeżego krwotoku projekty moje co do podróży muszą chwilowo uledz zmianie. Możliwem jest również, że bawiący właśnie w Warszawie cesarz da obecnie siostrze mej pozwolenie przyjazdu do mnie; gdyby

to nastąpiło, to w takim razie tylko po dojrzałej rozwadze będę mógł powziąć decyzyę, czy należy wyjechać z Paryża, czy też pozostać tutaj, nie będąc już zdolnym do znoszenia trudów większej podróży. Ale nie mówmy o mnie więcej. Z przyjemnością dowiedziałem się, że aż do samego Bordeaux dojechałaś Pani bez zmęczenia, co nie znaczy przecież, ażebyś się Pani nie miała oszczędzać. Wyobrażam sobie, jak musi wyglądać córeczka Pani, z wielką głową, śmieiąca się, krzycząca, hałasująca, zaśliniona, gryząca, i robiąca jeszcze wiele innych rzeczy... Musicie być ogromnie zabawne razem. Kiedy ją Pani zaczniesz uczyć konnej jazdy? Przypuszczam, że w tej chwili nie możesz się Pani uskarżać na brak zajęcia i że chętnie byś podwoiła godziny dnia i nocy, pomimo, że Gaskonka często musi Panią budzić... Nie mam już o czem pisać do Pani, chyba o tem, że jak wiadomo, oddawna już życzę Pani wszelkiego możliwego szczęścia. Cholera słabnie, z tego jednak wnosząc, co mi ludzie opowiadają, Paryż pustoszeje coraz bardziej. Zresztą upał i kurz, a prócz tego n ę d z a i b r u d, spotyka się tam figury teraz, jakby z drugiego świata. Rzekłbyś, same postacie panów Cremieux i Bignat, tylko, jak mówią, jeszcze brzydsze od oryginałów. A jednak d'Arpentigny, jako blondyn, podobno wypiękniał. O wystawie nie mówią nic dobrego. Delacroix przez kilka tygodni był na wsi, jest trochę cierpiącym, więc pewno pojedzie do Aquisgranu. Cieszę się bardzo, że Pani przebywasz w pięknym kraju. Nie jest to chwila do siedzenia w mieście. Proszę, napisz Pani do mnie parę słów w jednej z tych nielicznych chwil, w których Cię córka Twoja zostawi w spokoju. Chciałbym wiedzieć, jak się macie w s z y s c y, teraz, gdy rodzina powiększyła się o tak wielką osobę.

Bądźcie szczęśliwi wszyscy

Ch.

Łatwo sobie wystawić zdziwienie Chopina, gdy w niespełna miesiąc po wysłaniu tego listu, jeszcze przed końcem lipca, ni stąd ni z owąd Solange zjawiła się u niego, oświadczając mu, że przyjechała z mężem i dzieckiem, by zamieszkać w Paryżu, bo w Guillery nie mieli co do roboty. Chopin, o ile mu było przyjemnie, że tym sposobem będzie mógł korzystać z towarzystwa i opieki Solange, która szukała mieszkania w jego pobliżu, w Chaillot, o tyle nie mógł się wydziwić, że przyjechali teraz, na czas największych upałów. W tem uczuciu pisał 3 sierpnia do Grzymały: »Clesinger przywiózł Solange po 10 dniach podróży upałowej z d z i e c k i e m i m a m k ą t u t a j, bez pieniędzy i wtenczas, kiedy wszyscy stąd uciekają! Gdzież rozum, ani wiem!! Bez głowy, albo raczej z głową bardzo brzydką! Solange tedy łazi szukać mieszkania. On chce koło Chaillot coś znaleźć: to strach, co za dureń!« W każdym razie dla Chopina było to wielką wygraną. Bo skoro mógł liczyć na blizkie sąsiedztwo Solange, dla której miał tyle sympatyi... odwzajemnianej, to mógł być pewnym, że skończyły się smutne dni jego samotności i opuszczenia. Jakoż nie zawiódł się pod tym względem. Solange bowiem, odkąd znalazła się z powrotem w Paryżu, odrazu zaopiekowała się nim, jak siostra, tak, jak nim kiedyś opiekowała się jej matka, w czem ją starała się naśladować z powodzeniem...

Tymczasem wszelkie fundusze, jakiemi Chopin rozporządzał, wyczerpały się doszczętnie, tak, że nie pozostawało nic innego, tylko zacząć sprzedawać kosztowniejsze sprzęty. Jakoż, podobnie, jak Mickiewicz, który

musiał zastawiać złotą kopertę od zegarka, i Chopin postanowił sprzedać swój prześliczny Breguetowski zegarek, bo poprostu żyć nie miał z czego Na nieszczęście Orda, któremu powierzył załatwienie tej transakcyi, źle się wziął do rzeczy, tak, że dni upływały jedne po drugich, a zegarka nie dało się spieniężyć. Skończyło się na tem, że sprzedaż nie doszła do skutku. »Zegarka Orda nie sprzedał — pisał Chopin 3 sierpnia do Grzymały — i Cichockiemu oddał. Ci, którym proponował na ostatku, kontestują autentyczność. Szukali u Bregueta w książkach: niema wzmianki o tem«. Tym sposobem sytuacya stawała się coraz groźniejszą, bo poprostu na najkonieczniejsze wydatki zaczęło brakować pieniędzy. A tu Chopin był za dumny na to, by do podobnej biedy przyznać się przed swemi milionowemi rodaczkami, mającemi po 100.000 franków i więcej rocznej renty. Może liczył, że te panie domyślą się same, ale one okazywały się dziwnie niedomyślnemi. Żadnej nie przyszło na myśl, choć wiedziały, że mu się urwały dochody z lekcyi, t. j. jedyne, jakie miał, gdy nie mógł komponować, żeby jego samego, lub którego z jego przyjaciół, jak Franchomme'a przedewszystkiem, zapytać dyskretnie, jak się rzecz ma z jego funduszami, które przecież już w Paryżu, przed wyjazdem do Chaillot, były na wyczerpaniu. Gdy żadna z tych pań, bywając u Chopina, nie wpadła na ten pomysł, by żądać pewnego wyjaśnienia w kwestyi finansów artysty, udano się do panny Stirling, prosząc ją, czy by nie zechciała pomódz Chopinowi. Usłyszawszy to, panna Stirling, zdumiona w najwyższym stopniu, zapytała: czy owe 25.000 franków, które na początku marca r. b. przesłała Chopinowi, już zostały wydane?... Jakie 25.000 franków? zapytano ją z kolei, bo nikt nie wiedział nic o żadnych 25.000 fr. ofiarowanych Chopinowi. Okazało się, że panna Stirling, widząc finansowe kłopoty Chopina, a po wszystkiem, co w Anglii zaszło pomiędzy nimi, nie chąc narażać jego dumy, przesłała przez zaufaną osobę 25.000 fr. b e z i m i e n n i e w kopercie na Square d'Orléans do oddania Chopinowi do rąk własnych. Otóż wyszło na jaw, że pakietu z temi pieniędzmi, oddanego koncierż'ce domu, pani Etienne, nie wręczono Chopinowi. Co się stało z tą kwotą? Nikt nie umiał powiedzieć. Ostatecznie zdecydowano się wtajemniczyć w całą sprawę Chopina, nic mu nie mówiąc oczywiście, kto był tą hojną ofiarodawczynią. Chopin wiedział tyle tylko, że ani w marcu, ani później, od nikogo nie odebrał żadnych pieniędzy, a tembardziej tak kolosalnej sumy. Co robić zatem? Przedewszystkiem, gdy ów zaufany, co zanosił ten pakiet, oświadczył solennie, że go oddał pani Etienne, napisał Chopin do niej, a jednocześnie do Grzymały, aby rzecz zbadał na miejscu. Ale otrzymane odpowiedzi nic nie wyjaśniły sprawy. Nagle wszystko się wyjaśniło iście cudownym sposobem, o którym Chopin, w liście z dnia 28 lipca tak pisał do Grzymały: »Po twej odpowiedzi i jej liście ręce mi opadły i nie wiedziałem, czy ja o halucynacyę, czy jej afidesa za złodzieja, czy panią Etienne

posądzać, czy siebie za zapominalskiego mieć albo waryata, słowem, łeb mi pękał. Była u mnie z konfessyami i tak głupio mi opowiadała i siostra niby nic o tem nie wiedziała, że aż musiałem wiele prawd powiedzieć, jako to, że od nikogo, chyba od królowej angielskiej, albo miss Coutty rozumiałbym takie hojne podarunki i t. p. Ale tak się dzieje. Ten jegomość, któremu taką sumę mimo jego wiedzy powierzono, i który ani rewersu nie brał od pani Etienne, że oddał ów list czy tam pakiet, poszedł do Alexego, somnambula. Tu się dramat zaczyna. Powiada mu Alexis, że w marcu w jeden czwartek (8-go) zanosił bardzo ważne papiery pod adresem (wypisał moje nazwisko), że ten pakiet nie doszedł à sa destination, że on go nie ma, że go oddał w małym ciemnym jakimsiś pokoju, gdzie się po dwóch schodach schodzi, jakiejś kobiecie (tam ich było dwie), i że odebrała wyższa, która miała jeden list w ręku, który faktor pocztowy jej oddał, i która, wziąwszy ten list en question od tego jegomości, powiedziała mu, że zaraz zaniesie, ale dodał Alexis, że go zniosła na dół, mnie go nie pokazawszy nawet, żem ja tego listu nigdy nie widział. Gdy go się pytali, czy nie widzi, co się z tym listem dzieje, powiedział, że nie widzi, ale jeżeli mu przyniosą włosy, albo chustkę, albo rękawiczki, co do osoby tej, co odebrała list, należy, to powie. Pani Erskine była przytomna tej séance Alexego i przyszła wczoraj do mnie powiedzieć mi o tem, i jakby zrobić, żeby coś, co do pani Etienne należy, mieć, żeby dać Alexemu. Pani Etienne kazałem przyjść do siebie pod pretekstem przyniesienia mi Boista i chustek, a jak przyszła, tak, niby żeby się pozbyć pani Erskine, która niby chciała moich włosów dla jakiejś somnambuli, która leczy chorych w St. Germain (gdzie te Szkotki teraz mieszkają), więc niby żeby się pozbyć, powiadam, że jeżeli pozna, czyje to włosy, jak jej prześlę włosy pani Etienne, to dopiero uwierzę i poślę moich, ale jestem pewny, że weźmie zdrowe włosy za chore. Pani Etienne ucięła więc na prośbę moją swoich włosów, zawinęła i pani Erskine je wzięła. Dziś rano przychodzi do mnie ten pan afides z panią Erskine od Alexego. Alexis poznał włosy osoby, której oddano pakiet, powiedział, że włożyła ten pakiet zapieczętowany do jakiegoś meblika koło łóżka, że ten pakiet jeszcze jest u niej, i że niezgubiony, ani oddany, ani odpieczętowany. Że jeśli się ten pan dobrze weźnie, to mu go odda, ale trzeba ostrożnie. Więc tedy ten pan odemnie prosto stąd poszedł do Square d'Orléans, zastał panią Etienne samą, przypomniał jej, że był w marcu oddać jej pakiet dla mnie, który, jej powiedział, że był bardzo ważny. Poznała go i oddała mu pakiet, który jej oddał temu tyle miesięcy. Nie był odpieczętowany i 25 tysięcy w nim nietknięte. U mnie pani Erskine go odpieczętowała przy mnie i tym panu. Cóż ty na to? Ten somnambul!!! Ten pakiet, tak dawno zarzucony, nietknięty! Głowa pęka na takie szczególne wypadki. Możesz miarkować, żem donacyi nie przyjął, i wiele by o tem pisać. Wolę ci to kiedy powiedzieć. Wierz teraz

w magnetyzm. Łaska boska, że się znalazło. Wiele detaliów, które ci nie piszę, bo mię pióro pali«. Wszystko to, istotnie, było bardzo dziwne, jako jedna z tych rzeczy na ziemi i niebie, o których powiada Hamlet, że się nie śniło o nich filozofom. Ale Chopin był potrosze filozofem, po wolteryańsku myślącym, sceptycznie usposobionym względem wszystkich rzeczy t. z. nadprzyrodzonych, więc zaczął rozmyślać, rozważać każdy szczegół tego dziwnego zdarzenia, aż w końcu po upływie pięciu dni, zaczął mieć cały szereg różnych wątpliwości w tym przedmiocie. Jakoż, pisząc d. 3 sierpnia do Grzymały, dał im następujący wyraz: »Co się mojego szczególnego wypadku tycze, wiele, wiele szczególnych rzeczy jest, które z magnetyzmem, i z łgarstwem, albo halucynacyą (panny Stirling) i z poczciwością pani Etienne zgodzić nie mogę. Mogło by być nawet, que la chose a été faite après coup. Na to trzeba opowiedzieć wiele i także, że mi przysłano jakiś inny list anonyme, który dostałem do rąk własnych. Z panią Etienne ani słowa o tem wszystkiem nie mówiłem, ani mówię, choć to już jutro tydzień. List mógł jej być oddany trzy dni wprzódy; ja nie będąc w domu a ona tutaj, można było odebrać bez somnambula, jak i z somnambulem. Tembardziej, że koencydencya rozmaitych rozmów!! Jest tam sens, ale i ostentacya!« Że jednak Chopin był bez grosza, a wydatki miał duże, więc po długich naleganiach ze strony przyjaciół, którzy nie widzieli innego wyjścia z wysoce kłopotliwej sytuacyi, po namyśle zdecydował się przyjąć na razie 12.000 franków, które by mógł oddać oczywiście, gdyby przyszedł do zdrowia...

Mniej więcej w tym samym czasie, bo w pierwszych dniach sierpnia, otrzymał Chopin, z Karlsbadu, list od Woyciechowskiego. Donosił mu Tytus, że po odbytej kuracyi karlsbadzkiej, która ma potrwać miesiąc, wybiera się do Ostendy. Gdyby się tam zjechać mogli, byłby niezmiernie szczęśliwy. Do Paryża, pomimo najszczerszych chęci i ciekawości poznania stolicy Francyi przyjechać nie może z powodu nieprzezwyciężonych trudności paszportowych. List ten był wielce miłą niespodzianką dla Chopina. Niestety, jeśli chodziło o zobaczenie się z Tytusem (z którym nie widział się od owej pamiętnej chwili, gdy się rozstali w Wiedniu), to mogło ono nastąpić wtedy jedynie, gdyby Woyciechowskiemu udało się zawitać nad Sekwanę. O tem bowiem, ażeby on mógł pojechać do Ostendy, nie było mowy! Gdyby jednak wyjednano paszport dla Woyciechowskiego, umożliwiający mu przyjazd do Paryża, wtedy było pewnem, że Tytus nie ociągałby się ani chwili z przybyciem tu choćby na kilka dni. Rozumiejąc, że to nie było niemożebnem, zaczął Chopin czynić przez swych wpływowych przyjaciół odpowiednie starania w ambasadzie rosyjskiej paryskiej, tymczasem zaś, d. 20 sierpnia, odpisał Woyciechowskiemu, co następuje: »Mój Ty najdroższy! Trzeba, żebym był tak słaby, jak jestem, żebym się z Paryża ruszyć nie mógł, kiedy ty do Ostendy przyjeżdżasz. Ale mam nadzieję, że Pan Bóg

tobie dozwoli zbliżyć się do mnie. Doktorzy żadnej podróży mi nie pozwalają; piję w pokoju pirenejskie wody, a twoja obecność była by mi więcej warta, niż wszystkie leki. Twój do zgonu Fryderyk«. Po otrzymaniu tego listu, Woyciechowski czekał tylko dnia, w którym mu przyślą z Paryża paszport, lecz, jak się okazało, w ambasadzie robiono wciąż nowe utrudnienia, tak, że Chopin zniecierpliwiony, nie mogąc się doczekać stanowczej i przychylnej odpowiedzi, napisał w końcu Tytusowi, ażeby przyjeżdżał, nie oglądając się na nic... List jego, datowany d. 12 września, brzmiał, jak następuje: »Za małom czasu miał dla wystarania się o pozwolenie na twój przyjazd tutaj; sam chodzić za tem nie mogąc, prosiłem wpływ mającego jednego przyjaciela, żeby mię wyręczył; dopiero w sobotę mam coś wiedzieć pewnego. Już chciałem do Valenciennes za granicę koleją żelazną puścić się, żeby Cię uściskać, ale temu parę dni do Ville d'Avraye pod Wersalem dojechać do mojej chrzestnej córki niepodobna mi było, i doktorzy nie pozwalają mi z Paryża wyjeżdżać. Dlatego na zimę do cieplejszego klimatu nawet nie puszczają. Moja wina, żem chory, bobym Cię był w Belgii gdzieś dojechał. Może też potrafisz się tu dostać. Nie jestem dosyć egoistą, żebym Cię dla siebie samego żądał; będąc słabym, jak jestem, miałbyś parę godzin nudów i decepcyi, pomięszanych z kilkoma godzinami uciechy i poczciwego wspomnienia; a wolałbym, żeby czas, co razem spędzimy, był tylko czasem szczęścia zupełnego. Twój na zawsze Fryderyk«. Skończyło się na tem, że się nie zobaczyli. Chopin był zbyt chory, żeby módz jechać do Belgii; Woyciechowskiego nie chciano puścić do Paryża. Jakoż musieli poprzestać na kilkakrotnej wymianie listów.

Tymczasem Chopinowi płynęły dni tak jednostajnie, że chwilami przemyśliwał o powrocie do swego mieszkania paryskiego przy Square d'Orléans [1]). Tam jednak — zdawało mu się — nie byłby tak odcięty od świata, jak tu, gdzie często miał wrażenie, że osiadł na wygnaniu. Bo przykrzyło mu się coraz bardziej. Złamany nietylko fizycznie, ale i moralnie, nigdy np. nie czuł się tak dobrze, by do drugiego śniadania przynajmniej nie był zmuszony leżeć w łóżku. Gdy wstał, gdy go służący ubrał, siadał przy otwartem oknie — o ile możności w słońcu — i oddychając świeżem powietrzem, czekał, czy kto nie przyjdzie. Nieraz zdarzało się, że wyczekiwał napróżno. Bo i Solange, choć często, prawie codzień, bywała u niego, niezawsze mogła zostać na dłużej. Po śniadaniu, do którego często był zniewolony zasiadać sam (korzystając jedynie z towarzystwa pani Matuszewskiej i służącego), zwykle wyjeżdżał na spacer. »Zstępował, jak mógł, po schodach, a wróciwszy, kazał się wnosić, bo w górę sam iść nie mógł, nawet

[1]) Dnia 22 czerwca 1848 r. pisał Chopin do Grzymały: »Zapewne na przyszły miesiąc wrócę do Squaru«.

na pierwsze piętro« [1]). Po powrocie z przejażdżki, około 5-ej jadał obiad, poczem, jeżeli nikt nie przyszedł, kazał się rozbierać Danielowi i znowu kładł się do łóżka.

Do tych, którzy go odwiedzali najczęściej, należał między innemi Cypryan Norwid, młody poeta i rysownik. Chopin lubił go dosyć, zapraszał na obiady i śniadania, a kiedy wyjeżdżali na spacer, składał z nim razem wizyty (o ile miał siły i ochotę po temu). Któregoś dnia np. odwiedzili Bohdana Zaleskiego, mieszkającego w Passy. Autor *Ducha od stepu* przyjął ich nadzwyczaj serdecznie, ale gdy Chopin wywlókł się z powozu, okazało się, że nie było nikogo, co by go mógł zanieść na górę do mieszkania. Wobec tego musiano pozostać w ogródku przed domem, »gdzie maleńki jeszcze wówczas synek poety na trawniku się bawił«.

Prócz Norwida należał także do stałych gości Chopina młody Karol Gavard, brat Elizy. Chory miał dlań wiele sympatyi, a zwłaszcza lubił słuchać jego czytania na głos. Gdy go męczyło mówienie, najchętniej czas spędzał w ten sposób, na wspólnej lekturze. Książek dostarczała jego podręczna biblioteka. Najczęściej sam wybierał dzieło, francuskie oczywiście, z którego wyjątków posłuchać pragnął. Gdy przychodził Gavard, prosił go zwykle, by mu czytał pojedyncze rozdziały *Dykcyonarza filozoficznego* Voltaire'a, albowiem nadzwyczaj wysoko cenił doskonałą skończoność formy, zwięzłość i jasność stylu autora *Henryady*. Co dziwniejsza, że mu i estetyczne poglądy tego zeszłowiecznego »filozofa« trafiały do przekonania, że gdy mu Gavard czytał np. wyjątki z rozdziału *Des différents gouts des peuples*, nic go w nich nie raziło. Dowód to, że i Chopin był nieodrodnym synem tego »nawpół-wolteryańskiego pokolenia Polaków«, które, wychowane w obojętności i chłodzie na rzeczy wiary, szło przez życie z »Bogiem czy bez Boga«, dla rozumu twórcy *Kandyda* żywiąc kult bezkrytyczny [2]). Dlatego to, gdy przychodził Gavard, autor romantycznych *Nokturnów* z takiem upodobaniem słuchał Voltaire'a...

Inaczej bywało, gdy go odwiedził Gutmann. Wtedy muzykowali t. j. Gutmann zasiadał do fortepianu, Chopin zaś, siedząc w fotelu, o ile nie leżał w łóżku, słuchał. Grywano przeważnie jego własne kompozycye, któ-

[1]) Cypryan Norwid, *Czarne kwiaty*, zob. dodatek miesięczny do *Czasu* z r. 1856. Tom IV, str. 654.

[2]) Ks. Waleryan Kalinka, *Królestwo Kongresowe*. »Na nieszczęście, nasz patryotyzm ówczesny, dla wiary chłodny, obojętny, tem samem musiał być niewytrzymały, niedostateczny, i w niepowodzeniu stać się niecierpliwym, rewolucyjnym. Wyjątkowa pobożność Skrzyneckiego była jednym z powodów jego niepopularności. *Z Bogiem czy bez Boga, byle na wroga!* śpiewano w armii i stolicy, a ta piosnka zostanie znakiem czasu«.

Ks. Aleksander Jełowicki tak pisze o wolnomyślności Chopina: »Miał on wielu d o b r y c h przyjaciół, a z ł y c h, to jest bez wiary, bardzo wielu; ci zwłaszcza byli jego czcicielami«.

rych Gutmann był nienajgorszym interpretatorem, albo Mozarta. Radziej Beethovena. Szkoda tylko, że Gutmann nawet i wtedy, gdy bawił w Paryżu, nie przychodził tak często, jakby sobie tego życzył Chopin. »Gutmanna z całem sercem (czytamy w jednym z listów do Grzymały) po 10-ciu dniach nie widziałem, ażem się zląkł, czy nie chory, ale mi pisał, że zdrów«. W ostatnich słowach nie trudno dopatrzeć się lekkiej ironii, Chopin bowiem, pisząc do Gutmanna, o którego obawiał się, czy nie zachorował, że się nie pokazywał tak długo, chciał go pewno skłonić tem samem do wybrania się na Rue Chaillot, nie zaś do listownej odpowiedzi, że owszem, cieszy się jak najlepszem zdrowiem...

Powiada Karol Gavard, że największą troską Chopina, gdy go odwiedzali znajomi i przyjaciele, było to, by im o ile możności oszczędzić przykrych i bolesnych wrażeń; to też nietylko unikał wszystkiego, co by ich mogło nastroić smutnie i minorowo, lecz się wysilał poprostu, żeby się nie nudzili. Niestety, nie zawsze był zdolny do świadczenia podobnych uprzejmości, gdyż nie zawsze miał dosyć sił po temu. Zdarzało się niejednokrotnie, że do tego stopnia był osłabiony, iż nawet głos mu zamierał w ustach. Wtedy, zamiast mówić, porozumiewał się na migi, co mu szczególniej ułatwiał jego niezwykły talent mimiczny. Gdy miał taki zły dzień, mniej się troszczył o gości: milczący, przygnębiony, apatyczny, zamknięty w sobie, zdawał się być obojętnym na wszystko, nie dbać o nic, tylko oddychał ciężko i z widocznym trudem, a raz po raz krztusił się gwałtownie. Gdy się czuł gorzej, potrafił być nawet przykrym dla swego najbliższego otoczenia, zwłaszcza był podejrzliwy [1]). Wprawdzie sobie zdawał sprawę z tej przywary, ale mimo to nie miał dość panowania nad swem chwilowem usposobieniam, ażeby je zmódz i przezwyciężyć.

Tymczasem dnia 19 sierpnia zdążyła przyjechać jego siostra, pani Jędrzejewiczowa. Przyjechała z mężem i z córką, a ujrzawszy Fryderyka, przekonała się, że niezbyt długo będzie potrzebował jej pieczy [2]). Cóż to

[1]) Oto np. jaki raz list napisał w tych czasach do Franchomme'a: »Drogi przyjacielu! Przyszlej mi nieco twego Bordeaux. Muszę dziś napić się trochę wina, a żadnego nie mam w domu. S t a ł e m s i ę t a k p o d e j r z l i w y m, że wolę, byś opakowawszy butelkę także ją i zalakował swoją pieczątką, bo ci posłańcy!!!«

[2]) W pięć dni po przyjeździe Jędrzejewiczów pisał Chopin 24 sierpnia do panny de Rozières, bawiącej w Chaude Fontaine (w Belgii koło Liège) na kuracyi: »Ma soeur et Jędrzejewicz et ma nièce sont avec moi depuis 5 jours. Je suis bien fatigué. Eux aussi. Je vous souhaite autant de bonheur que j'ai dans ce moment avec un peu plus de santé, car je suis plus faible que jamais. Votre sincère ami *Ch.*« Do listu tego przypisała się Ludwika, tak pisząc między innemi: »Je suis donc ici avec cherissime Frédéric qui est bien souffrant... Vous ne sauriez croire comme je voudrais que votre arrivée donne quelques bons moments à ce cher Fred. qui est bien fatigué aujourd'hui et plus que les autres jours par l'insomnie et ses quintes...«

musiała być za radość dla Chopina, zwłaszcza, że już zaczynał wątpić o ich przybyciu. »Od siostry jeszcze wiadomości nie mam — pisał 10 lipca do Grzymały. Jeszcze tutaj ten miesiąc zostanę, ale jeżeli siostra nie przyjedzie, to się wynoszę, bo mi to wszystko za drogo wypada«. »Ja o siostrze wątpić zaczynam«, pisał d. 28 lipca. »Siostra jeszcze pozwolenia nie ma, pisał do tegoż Grzymały 3 sierpnia. Później na nic się nie zda, bo j e g o wakacye miną«. Na szczęście okazało się, że te obawy były płonne, że pozwolenie przyszło na czas, że i Kalasanty mógł przyjechać z Ludwiką. Niestety, Chopin w tym czasie, zmęczony sierpniowymi upałami, czuł się »słabszym niż kiedykolwiek«. W każdym razie cieszył się niezmiernie, że przyjechali, że umierając, będzie miał kogoś ze swoich, co mu oczy zamknie. Choć może o tej ewentualności nie myślał jeszcze.

W rozmowach, które teraz Fryderyk prowadził z Ludwiką — i z Solange — dużo było mowy o p. Sand, gdy nagle, jednego z pierwszych dni września, pani Jędrzejewiczowa otrzymała list z Nohant, następującej treści:

Nohant 1-er septembre.

Chère Louise. J'apprends que Vous êtes à Paris, je ne le savais pas. J'aurai enfin par Vous de vraies nouvelles de Frédéric. Les uns m'écrivent qu'il est beaucoup plus malade que de coutume, les autres qu'il n'est que faible et souffreteux comme je l'ai toujeurs vu. Ecrivez-moi un mot, j'ose Vous le demander, car on peut être méconnu et délaissé de ses enfants sans cesser de les aimer. Parlez-moi de Vous aussi et ne croyez pas que j'aie passé un jour de ma vie depuis celui où je Vous ai connue, sans penser à Vous et sans chérir Votre souvenir. On a dû gâter le mien dans Votre coeur, mais je ne crois pas avoir mérité tout ce que j'ai souffert.

A Vous de toute mon âme *George.*

Rappelez-moi à Votre mari [1]).

Rodzi się pytanie, jak sobie tłómaczyć ten list (niewątpliwie wywołany listem Solange do matki, albo listem pani Marliani do niej)? W jakim celu napisała go p. Sand? Co przezeń chciała osiągnąć? Jakie były jej zamiary? Czy istotnie chciała tylko bliższych szczegółów o stanie zdrowia

---

Nohant 1 września.

[1]) Droga Ludwiko. Dowiaduję się, że jesteś w Paryżu; nie wiedziałam o tem. Będę miała nareszcie przez Ciebie prawdziwe wiadomości o Fryderyku. Jedni piszą mi, że jest daleko ciężej chory, niż zwykle; drudzy, że jest tylko osłabiony i cierpiący, jakim go zawsze widziałam. Napisz mi słóweczko; ośmielam się prosić, bo można być zapomnianą i opuszczoną przez dzieci swoje, nie przestając Ich kochać. Pisz mi także o sobie i nie myśl, żebym przeżyła dzień jeden od chwili, w której Cię poznałam, nie myśląc o Tobie i 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.

Oddana Ci duszą całą

George.

Polecam się pamięci Męża Twego.

Fryderyka, czy też, pisząc ten list do jego siostry, czyniła pierwszy krok do pojednania, do pogodzenia się z Chopinem, do nawiązania przerwanych stosunków? Co zamierzała uczynić po otrzymaniu listu od Ludwiki, nie wiadomo; ale w każdym razie pragnęła takiego listu, a stosownie do tego, jak wypadnie ten list siostry Fryderyka, była zdecydowana postąpić odpowiednio. Wcale nie jest wykluczonem, że gdyby ten list wypadł w tonie serdeczniejszym, p. Sand byłaby przyjechała do Paryża, ażeby zobaczyć się z Jędrzejewiczami, a za ich pośrednictwem pogodzić się z Chopinem. Byłoby to zupełnie zgodne z jej charakterem. Można być prawie pewnym, znając jej usposobienie, że taki był jej zamiar, że w tym celu, nie w innym, napisała swój list do Ludwiki. Chciała się wytłómaczyć przed siostrą Fryderyka, chciała się usprawiedliwić z niesłusznych zarzutów, jakie jej czyniło otoczenie Chopina, chciała, żeby doszło do porozumienia między nimi, tak, jak wszystko, co się stało dotychczas, było wynikiem nieporozumienia, nad którem ona cierpiała z pewnością niemniej, od Fryderyka. Swoim serdecznym listem chciała wywołać takąż odpowiedź ze strony pani Jędrzejewiczowej, z którą przecież w r. 1844 rozstała się w najczulszej przyjaźni, od której też, w tej chwili, miała prawo żądać słówka odpowiedzi. Na tę przyjaźń powołała się p. Sand w swym liście, nadmieniając, że się pieściła jej wspomnieniem, a jeśli zaznaczyła z całym naciskiem, że Fryderyka pomimo wszystko, »nie przestała kochać«, choć »zapomniana i opuszczona« przezeń, ani przestała interesować się jego stanem zdrowia, o które wciąż się dopytywała różnych wspólnych przyjaciół, to tem samem dawała dowód oczywisty, że pierwsza wyciągała rękę do zgody, że ta zgoda jest możliwą, ponieważ ona miała czyste sumienie wobec Fryderyka, bo miała to przeświadczenie, że »nie zasłużyła na wszystko, co wycierpiała«. A zresztą mniejsza o to, co było. W danej chwili należało liczyć się z tem, co jest, a jeśli o nią chodziło, to ona była im »oddana całą duszą«, bo choć to pisała o sobie tylko w stosunku do Ludwiki, to jednak należało się domyślać, że to samo uczucie żywiła i względem Fryderyka, skoro go »nie przestawała kochać«. Dlatego też »polecała się pamięci męża« Ludwiki, bo jakby liczyła na jego spokojny sąd, na jego wpływ na żonę i szwagra, wpływ, który mógł być kojącym i zmierzającym do pogodzenia się z nią. Wobec zmienionej sytuacyi w stosunku do Clesingerów, z którymi p. Sand już pogodziła się była zupełnie, wobec wyjścia za mąż Augustyny, wobec tego, że Maurycy mieszkał w Paryżu, p. Sand nic by nie miała przeciwko temu, gdyby Jędrzejewiczowie i Chopin, zamiast siedzieć w dusznem Chaillot pod Paryżem, przyjęli jej zaproszenie do Nohant. Tam Chopin zawsze przychodził do siebie, tam może odzyskałby zdrowie i teraz. Choć coprawda, w tej chwili na wszystko już było zapóźno!

Wszystkiego tego pozwalał się domyślać list p. Sand do Ludwiki, a wszystko zależało od jej odpowiedzi, od tego, w jakim tonie wypadnie

ta odpowiedź, co wogóle Ludwika odpisze p. Sand. Na jedną ewentualność p. Sand nie była zdaje się przygotowaną, żeby pani Jędrzejewiczowa mogła nie odpisać na jej list. Gdyby była przewidywała coś podobnego, z pewnością nie była by wysłała swojego listu, bo ambitną była bardzo.

Tymczasem, o ile wiadomo, stało się właśnie to, na co p. Sand najmniej była przygotowaną: pani Jędrzejewiczowa – niewątpliwie za aprobatą Chopina samego — zostawiła jej list bez odpowiedzi, co się równało ostatecznemu zerwaniu stosunków. Wobec tego p. Sand już nie odezwała się więcej, uważając wszystko za skończone. Być może, że polecono pani Clesinger, która regularnie korespondowała z matką, pośrednio odpisać na jej list, ale to nie mogło wpłynąć na postać rzeczy, której nie zmieniało w niczem. Albowiem nie życzono sobie nawiązania stosunków z p. Sand.

Tymczasem Chopin, choć osłabiony i wycieńczony, wcale się nie domyślał, że z nim jest tak źle, jak było istotnie, i zaczął snuć projekty wyjazdu na południe na całą zimę, przyczem z góry się cieszył na myśl, że tę podróż odbędzie w towarzystwie swej siostry i siostrzenicy. Dlatego, gdy Kalasanty po paru tygodniach zaczął przemyśliwać o powrocie do Warszawy, musiał obiecać Chopinowi, że wróci sam, a żonę i córkę zostawi przy nim. Nie mógł odmówić tego Fryderykowi, bo rozumiał, że człowiekowi, który się znajduje w takiem stadyum choroby, nie odmawia się niczego... W takich warunkach, gdy doktorowie Cruveiler i Louis zaproponowali zwołanie konsylium, do którego zaproponowali zaprosić doktora Blache, najsławniejszego podówczas lekarza chorób dziecięcych, chory chętnie przystał na tę propozycyę:

— On mi najprędzej pomoże, mówił, bo we mnie jest coś z dziecka.

Ale nie pomógł i doktór Blache. Zebrawszy się na naradę, lekarze orzekli ostatecznie, że niema ratunku: choroba rozwijała się i komplikowała coraz bardziej. Oczywiście, że tego nie powiedzieli pacyentowi! Kazali mu tylko zmienić mieszkanie na zimę, to bowiem, które zajmował przy Square d'Orléans, nie było dość słoneczne. Chodziło o to, żeby się przeniósł do lokalu z oknami na południe.

Ta kwestya nowego mieszkania wpłynęła na Chopina w sposób całkiem nieprzewidziany: ogromnie się do niej zapalił. Oddawna już — bo od chwili zerwania z p. Sand — chciał się wynieść ze »skweru«, teraz więc, gdy na to nastawali sami lekarze, z prawdziwą przyjemnością myślał o tej przeprowadzce, przyczem, gdy o niej była mowa, ożywiał się tak dalece, że nawet zapominał o opłakanym stanie, w jakim się znajdował. Jak gdyby miał jeszcze całe lata przed sobą, zaczął snuć coraz nowe plany, nie cofając się i przed bardzo dalekimi, a wszystkie stały w bliższym lub dalszym związku z owem mieszkaniem... Gdy je znaleziono wreszcie, a wybór padł na ładny lokal przy Place Vendôme Nr. 12, w tym samym

domu, w którym znajdowało się biuro Grzymały, nie mógł się doczekać chwili, kiedy się pożegna z obrzydłą mu już Rue Chaiillot. Podlegając tym charakterystycznym złudzeniom, które są tak właściwe suchotnikom na krótko przed śmiercią, nabierał nowej ochoty do życia i, jakgdyby mu to mieszkanie miało służyć na bardzo długo, zaczął je urządzać z rosnącem upodobaniem, z niemałym nakładem nawet: wszystko było obrachowane na wielką dogodność, wszystko musiało być ładne, w najlepszym gatunku.



Chopin w Chaillot pielęgnowany przez swą siostrę.
Obraz olejny T. Kwiatkowskiego. Własność Ant. Jędrzejewicza w Warszawie

Musiano kupować nowe meble, nowe obicia, etc., a ponieważ sam był przykuty do łoża, więc we wszystkiem wyręczał się przyjaciółmi i siostrą, wydając im najbardziej drobiazgowe rozporządzenia. O nastroju, w jakim się znajdował tymi czasy, świadczy jego list do Franchomme'a, który przed paru dniami opuścił Paryż, udając się z żoną i dziećmi nad morze. Chopin otrzymawszy od niego list, odpisał mu w te słowa: »Niedziela po Twoim wyjeździe, 17 września 1849. Drogi przyjacielu! Żałuję niezmiernie, że się niedobrze czułeś w Le Mans. Teraz jesteś w La Touraine, której niebo, spodziewam się, pomyślniej wpłynie na Twoje zdrowie. Co do mnie, to

jest mi raczej gorzej, niż lepiej. Panowie Cruveiller, Louis i Blache odbyli konsylium i zadecydowali, że nie powinienem wyjeżdżać, lecz wziąć mieszkanie od południa i zostać w Paryżu. Po długich szukaniach znalazł się bardzo drogi wprawdzie, ale za to wszelkim warunkom odpowiadający lokal, Place Vendôme Nr. 12. Albert (Grzymała) ma tam teraz swoje biura. Méara bardzo mi była pomocną przy poszukiwaniu tej nowej siedziby. Krótko mówiąc, będę was wszystkich w ciągu przyszłej zimy widział w dość pomyślnych okolicznościach. Siostra moja zostaje u mnie; chyba, żeby się gwałtem dopominano o jej powrót do domu. Kocham Cię, i to jest wszystko, co Ci na razie powiedzieć mogę, gdyż upadam ze zmęczenia i osłabienia. Siostra moja cieszy się, że znów zobaczy panią Franchomme, a ja cieszę się z tego niemniej. Niech się dzieje wola boska. Najserdeczniejsze ukłony dla pana i pani Forest. Jakże chętnie spędziłbym kilka dni z wami! Czy pani Lauvergéat także bawi nad morzem? Nie zapomnij kłaniać się jej odemnie, jak również i panu Lauvergéat. Uściskaj Twoje pociechy, a do mnie napisz znów kilka słów. Zawsze Twój. Siostra moja całuje panią Franchomme«.

A więc upadał z osłabienia! Jakoż to było powodem, że zaczął ograniczać odwiedziny znajomych, przyjmując tylko niektórych. Musiał się liczyć z siłami, a nadewszystko z głosem, którego miał coraz mniej. W czasie wizyt (a tych miał nadmiar, odkąd się wszyscy zaczęli zjeżdżać do Paryża), z konieczności musiał rozmawiać, zdobywać się na uprzejmość, a to wyczerpywało go zbytnio. Tem zniewolony, stał się niewidzialnym dla wielu, dla wszystkich mianowicie, na których widzeniu mniej mu zależało: gdy przyszli, dowiadywali się w przedpokoju, że pan śpi, lub nie przyjmuje, ponieważ ma się gorzej.

Lecz za to nie brakło takich, których witał chętnie, a którym był rad tembardziej, że z nimi mógł zapoznać Jędrzejewiczów. Do takich należała pani Sartorius, słynna śpiewaczka, która gdy raz przyjechała na rue Chaillot, czyniąc zadosyć prośbie Chopina, zaśpiewała — specyalnie dla jego siostry — jedną z aryi Belliniego, a że chory dnia tego, będąc bardzo osłabionym, nie mógł jej akompaniować, więc zdecydowała się zaśpiewać bez fortepianu, siedząc na krześle, na środku salonu. Po jej odejsciu, gdy Ludwika zachwycała się śpiewem pani Sartorius, zauważył Chopin: »Jaka szkoda, że niema tu Delfiny Potockiej! Chciałbym, żebyś słyszała, jak ona to śpiewa«. Uważał bowiem, że śpiew pięknej hrabiny, nawskróś przepojony uczuciem, był wyższym artystycznie, aniżeli patetyczna deklamacya pani Sartorius.

Do liczby znajomych, których Chopin, gdy przyjechali do Chaillot, nie odprawiał ode drzwi, należał między innymi Cypryan Norwid. Ponieważ od owej wspólnej wizyty u Bohdana Zaleskiego nie widzieli się dość dawno, więc autor *Fortepianu Szopena* znowu któregoś dnia zjawił się

u niego, pragnąc się dowiedzieć, co słychać. Przyszedłszy jednak, dowiedział się od służącej Francuski, że pan śpi. Usłyszawszy to, zostawił bilet, na którym napisał kilka słów pozdrowienia, i cofnął się ku sieni. Ale zaledwie zstąpił po kilku schodach, gdy służąca wybiegła za nim, mówiąc, że pan, dowiedziawszy się, kto był, prosi, nie spał bowiem, tylko zmęczony nie przyjmuje nikogo. Wdzięczny za to wyróżnienie, Norwid, gdy wszedł do sypialni Chopina, zastał go ubranego wprawdzie, ale »do pół leżącego w łóżku«, z nabrzmiałemi nogami, co odrazu dawało się zauważyć, ile że były obute w pończochy i trzewiki. Przy chorym siedziała pani Jędrzejewiczowa, »dziwnie z profilu doń podobna«. On sam, w cieniu głębokiego łóżka z firankami, oparty na poduszkach, okręcony szalem, bardzo był piękny, mając tak, jak zawsze, coś skończonego w każdym ruchu, coś, zdaniem Norwida, monumentalnie zarysowanego, »coś, co arystokracya ateńska za religię sobie uważać mogła była w najpiękniejszej epoce cywilizacyi greckiej«. Ujrzawszy wchodzącego poetę, przedewszystkiem zaczął mu wyrzucać, że go tak dawno nie odwiedził (a co chwila urywał zaczęte zdanie, bo, mówiąc, kaszlał i dławił się), następnie zaś począł sobie żartować z niego, sprzeciwiać mu się, posądzając go o »mistyczne kierunki«, tłomaczyć wreszcie, że jeśli nie pokazywał się przez czas tak długi, to niezawodnie dlatego, że przystąpił do Towiańczyków. Norwid, znając tę słabość Chopina, że sobie lubił dowcipkować na temat »mistrza Andrzeja« i jego czcicieli (w czem nie przepuszczał nawet Mickiewiczowi, nie mówiąc już o Słowackim, którego wogóle nie lubił), i widząc, że choremu sprawia to przyjemność, nie obrażał się za podobne żarty. Rozmowa zresztą nie trwała długo: Chopin zaczął znowu kaszlać, a wykaszlawszy się, zmęczony, odpoczywał w milczeniu, przysłuchując się opowiadaniu gościa, który tymczasem zwrócił się do jego siostry... Potem przyszło jeszcze kilka gwałtownych paroksyzmów kaszlu, aż wreszcie nastąpiła przerwa. Chory tylko oddychał ciężko... Uważając, że była to najodpowiedniejsza chwila, by go zostawić w spokoju, Norwid zaczął się żegnać. Wtedy Chopin, ścisnąwszy go za rękę i odrzuciwszy sobie poruszeniem głowy włosy z czoła, rzekł:

— Wynoszę się...

To rzekłszy, urwał nagle, bo znowu przyszedł kaszel. Autor *Czarnych kwiatów,* zrozumiawszy te słowa Chopina, jako aluzyę do blizkiej śmierci, zaprotestował przeciwko temu, wiedząc zaś, że »nerwom jego dobrze robiło silnie coś czasem przeczyć«, całując go w ramię, odpowiedział:

— Wynosisz się tak co rok, a przecież chwała Bogu oglądamy cię przy życiu.

Ale jakże się zdziwił i zmieszał, gdy Chopin, przestawszy kaszlać, dodał z naciskiem:

— Mówię ci, że się wynoszę z tego mieszkania na plac Vendôme...

III.

Nastąpiło to jeszcze przed końcem września, ale nie sprowadziło najmniejszej zmiany na lepsze. Chory czuł się coraz gorzej, tak dalece, że już nie mógł wyjeżdżać na spacer. Że jednak codzień bywało po kilka godzin, w ciągu których czuł się lepiej, więc się podnosił z łóżka, chodził po pokojach w szlafroku, i przyjmował znajomych. Tylko, że już zaczynał wątpić, by mógł wyjść z tej choroby, a miewał chwile, że wątpił zupełnie, a nawet mówił o śmierci. Rozumiał, że był stracony. Nie pomagało mu słońce, które prawie przez cały dzień świeciło w okna; nie pomagał widok nowego mieszkania, które kończono meblować przy nim; nie pomagały lekarstwa dr. Cruveiller, który go teraz odwiedzał stale; nie pomagała czuła opieka siostry, dniem i nocą czuwającej przy łożu. Kaszel stawał się coraz częstszy i dokuczliwszy, a oddech — coraz trudniejszy. Raz po raz przychodziły duszności, połączone z uderzeniami krwi do głowy, a nogi puchły coraz bardziej. Zdarzały się chwile, w których biedny chory, nie mogąc zaczerpnąć powietrza, męczył się tak okropnie, że serce krajało się w obecnych. Na szczęście miewał i takie dnie, że czuł się względnie dobrze.

Właśnie w tym czasie przyjechał do Paryża Moscheles. Dowiedziawszy się o ciężkiej niemocy swego młodszego kolegi, natychmiast pospieszył na Place Vendôme, wrażenie zaś, jakie wyniósł z tych przyjacielskich odwiedzin, tak sformułował w swym dzienniku: »Nieszczęściem, usłyszeliśmy o Chopinie, że się znajduje w stanie, zagrażającym jego życiu. Rozpytywaliśmy jednych i drugich, aż wreszcie znaleźliśmy potwierdzenie wszystkich najsmutniejszych wieści. Odkąd leży tak, złamany chorobą, siostra jest przy nim. Biedny człowiek! Dni jego obecnie są już policzone. Cierpi bardzo. Smutny los!« To samo myślał o nim Bohdan Zaleski, który z wizyty u niego we wrześniu, wyniósł takie wrażenie: »Teraz kandydat na tamten świat Fr. Chopin. Ma się źle. Nogi i brzuch zaczynają puchnąć. Zaniedbany bardzo w religii, ale może Bóg da, że się opamięta. Prosi o modlitwy i słucha pobożnie litanii«.

A niebawem pogorszyło się tak dalece, że czasami robił wrażenie konającego. Któregoś dnia, podczas wizyty doktora, siedząc na łóżku, podtrzymywany przez jednego z przyjaciół, na którego ramieniu się wspierał, milczał długo, poczem, ocknąwszy się z głębokiej zadumy, w której zdawał się być pogrążony, rzekł nagle:

— Maintenant j'entre en agonie.

Usłyszawszy to lekarz, który go właśnie trzymał za puls, łagodnemi słowy starał się wmówić w niego, że nie powinien tracić nadziei, bo nie jest z nim tak źle, jak sobie wyobraża. Chopin jednak, któremu w tej chwili zimny pot zaczął spływać po czole, nie dał się przekonać, lecz z rozwagą, wprost niedopuszczającą zaprzeczenia, odpowiedział:

— C'est une rare faveur que Dieu fait à l'homme en lui devoilant l'instant où commence son agonie. Cette grace il me la fait... Ne me troublez pas [1]).

I znowu zaczęły się gwałtowne paroksyzmy kaszlu. W przerwach między jednym atakiem a drugim, chory, w obecności ks. Marceliny Czartoryskiej, skarżył się kilkakrotnie:

— Dlaczego ja tak cierpię! Żeby to w bitwie, tobym rozumiał, bo bym mógł być przykładem dla innych, ale skoro umieram tak nędznie, w łóżku, na cóż się to komu przyda, że się tak męczę [2]).



Dom przy Placu Vendôme Nr 12 w Paryżu.

Odtąd każdy dzień zdawał się być ostatnim. Dolegliwości stawały się coraz żywsze, chory jęczał ciężko, dusił się, mdlał, ale przytomnym był ciągle. Choć miał zupełną świadomość swego rozpaczliwego stanu, to jednak, ile razy się czuł nieco lepiej, wnet odzyskał zwykłą żywość umysłu, a spokojem i pogodą, z jakimi oczekiwał śmierci, wzruszał i budził podziw. Bo, że śmierć już stała za progiem, o tem nie wątpił nikt z pośród całego otoczenia,

Dnia 12 października, gdy nadszedł wieczór, było tak źle, że dr. Cruveiller, nie ręcząc za noc, polecił wezwać księdza. Posłano po O. Jełowickiego, wiedziano bowiem, że jest to jedyny sługa boży, który Chopina może zdoła nakłonić do przyjęcia Sakramentów. Gdy przyszedł, chory, dowiedziawszy się o tem, nie kazał go wpuszczać do siebie. Dopiero po niejakim czasie, ulegając perswazyom przyjaciół i siostry, ustąpił. Przystawszy jednak na zobaczenie się z księdzem, uczynił tyle tylko, że gdy ten stanął przed nim, uścisnął mu rękę i rzekł:

— Kocham cię bardzo, ale nic mi nie mów. Idź spać.

A więc nie dopuścił nawet, ażeby go Jełowicki zaczął namawiać do pogodzenia się z Kościołem. Jakoż na tem skończyła się ich lakoniczna

---

[1]) Wielka to łaska, gdy Bóg pozwala człowiekowi mieć świadomość chwili, gdy zaczyna się jego konanie. Łaską tą obdarza mnie obecnie... Nie przeszkadzajcie mi.

[2]) »Była to — jak pięknie powiada prof. Tretiak — ostatnia protestacya rycerskiego ducha zamkniętego w wątłej pajęczynie«.

rozmowa tego wieczoru. Ksiądz wrócił do domu, strapiony takim obrotem rzeczy, a tymczasem na Chopina przyszła ciężka noc, bezsenna i pełna cierpień.

Nazajutrz w południe, gdy ks. Jełowicki, niezrażony wczorajszem zachowaniem się swego przyjaciela, zjawił się powtórnie, Chopin, który właśnie spożywał śniadanie, a wogóle był rzeźwiejszy od rana, nietylko nie ociągał się z przyjęciem go, lecz poprosił nawet, by mu towarzyszył przy jedzeniu. Jełowicki nie odmówił, a po śniadaniu, jakoś nie zabierając się do wyjścia, usiadł na łóżku, obok artysty, i zaczął z nim rozmawiać w możliwie serdecznym tonie. Chopin zdawał się być rad swemu dawnemu koledze ze szkolnej ławy, o tem zaś, co wczoraj zaszło pomiędzy nimi, milczał, jakby cały epizod uważał za niebyły. Ośmielony tem jego zachowaniem się, a także przeczuwając, że je należy uważać za dowód pożądanego zwrotu we Fryderyku, ksiądz Jełowicki rzekł:

— Przyjacielu mój kochany, dziś są imieniny mego brata, Edwarda.

Wzruszony tem wspomnieniem, Chopin westchnął głęboko, co widząc duchowny, tak mówił dalej:

— W dzień święta brata mego daj mi wiązanie.

— Dam ci, co zechcesz, odpowiedział Chopin.

— Daj mi duszę twoją...

— Rozumiem cię. Weź ją...

Uradowany tą pokorą Chopina, ks. Jełowicki podał mu krzyżyk, składając go w milczeniu na jego ręce. Wtedy Chopinowi popłynęły łzy. Nareszcie, gdy obaj ochłonęli cokolwiek, a wszyscy wydalili się do przyległych pokoi, zapytał ksiądz:

— Czy wierzysz?

— Wierzę.

— Jak cię matka nauczyła?

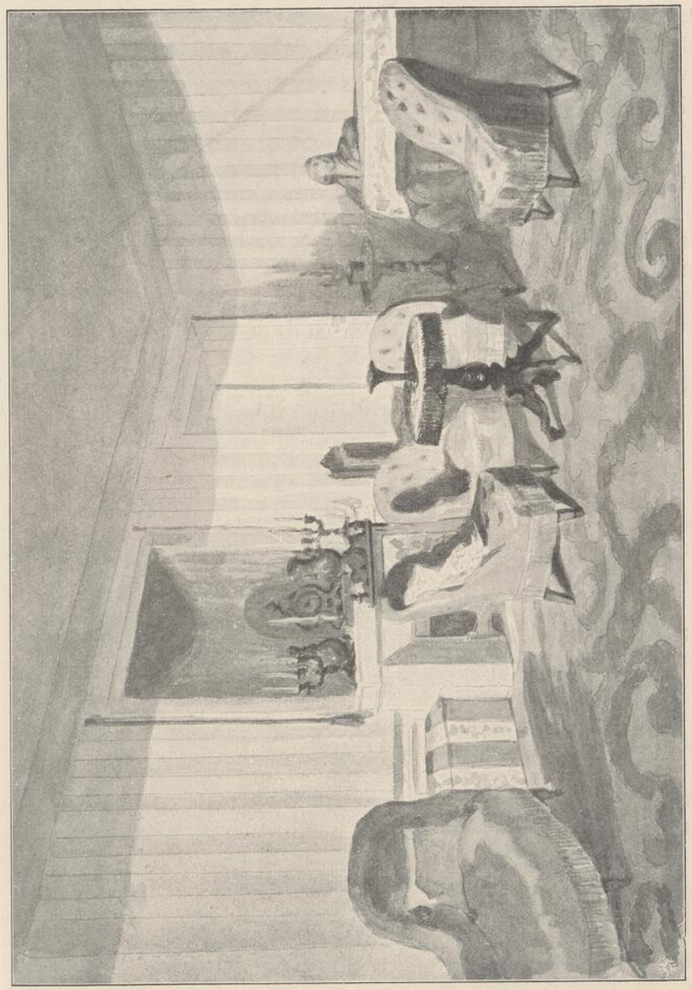
— Jak mię matka nauczyła.

I nie mogąc się powstrzymać od płaczu, wyspowiadał się, poczem sam prosił o Wiatyk i ostatnie pomazanie. Przyjął je wobec siostry i paru przyjaciół, klęczących i modlących się obok. Z kolei Marcelina Czartoryska głośno zaczęła odmawiać litanię za konających, którą też wszyscy zgromadzeni powtarzali za księżną. Następnie, gdy kapłan zabierał się do wyjścia, chory kazał wynagrodzić zakrystyana, prosząc, ażeby mu dano dwadzieścia razy tyle, ile się zwykle daje.

— To za wiele, rzekł ksiądz.

— Nie za wiele, odparł złamanym głosem chory, bo to, com przyjął, jest nad wszelką cenę.

Tymczasem w przyległych komnatach gromadziło się coraz więcej osób. Bywały chwile, że wprost tłoczono się w przedpokoju. Cały Paryż bowiem, muzykalny i emigracyjny, na wieść, że Chopin dogorywa, spie-



Salon Chopina w ostatniem jego mieszkaniu na Place Vendôme 12.
(Według akwareli Kwiatkowskiego).

szył się z nim pożegnać. Oczywiście, że nie wszystkich dopuszczano do niego. Tylko najwybrańsi mieli to smutne szczęście, ci zaś, dostawszy się do tego pokoju, gdzie wszyscy mówili po cichu, a najgłośniej rozlegał się suchy kaszel chorego, ledwo mogli zapanować nad wzruszeniem. Wsparty na ramieniu jednego z przyjaciół, zamiast leżeć, przeważnie siedział na łóżku; w tej pozie bowiem najmniej jeszcze męczył się oddychaniem. Gdy się dowiedział, że ktoś przyszedł, zaraz kazał prosić, rozmawiał — o ile mógł — jaknajuprzejmiej, a ze wszystkimi żegnał się poprostu, jak przed podróżą. O śmierci, którą już widział przed sobą, mówił tak spokojnie i odważnie, jakgdyby nie po niego przychodziła. Po sypialni krzątała się pani Jędrzejewiczowa, pani Matuszewska, pani Clesinger, służący Daniel, przy łożu zaś, w głowach siadywała, modląc się, księżna Marcelina.

Inni przyjaciele i znajomi, jak Franchomme, Kwiatkowski, Clesinger i Gavard, pełnili wszelkie posługi, jakich ciągle zachodziła potrzeba, a inni jeszcze, czuwając w przyległym salonie, także starali się być przydatni, jak mogli. Jeden spieszył po lekarza lub felczera, drugi biegł do apteki, trzeci wprowadzał przybyłe osoby, z któremi Chopin pragnął się widzieć, czwarty stał przy drzwiach, by nie dopuszczać cisnących się, »gdyż wielu dlatego tylko się meldowało, aby widokiem umierającego ciekawość swą zaspokoić«.

Naraz, pod wpływem chwilowej ulgi, zwracając się do księżnej Marceliny, chory wyraził życzenie, że pragnąłby posłuchać muzyki: żeby mu co zagrano. Jakkolwiek po wszystkiem, co zaszło do tej pory, było to żądanie więcej niż niespodziewane, mimo to nie ociągano się z jego wypełnieniem; ponieważ był właśnie Franchomme, a znalazła się i jakaś wiolonczela, więc zdecydowano się zagrać Chopinowską *Sonatę G-moll*. Do fortepianu zasiadła księżna. Niestety, już po kilkunastu pierwszych taktach, Chopin, widocznie wzruszony wspaniałą introdukcyą do tej swojej pieśni łabędziej, znowu zaczął się dusić... Zerwano się z miejsc, i tak się skończyła ta muzyka [1]).

Znów przyszło pogorszenie. Lekarze zebrali się na jeszcze jedno konsilium, uradzili przecież, że ich rola skończyła się, a natomiast zaczynała się dla kapłana, odmawiającego modlitwy za konających. Jakoż ksiądz

[1]) St. Tarnowski, *Księżna Marcelina Czartoryska,* 261. »Kiedy raz zrobiło mu się lżej, prosił chory, żeby mu zagrano, chciał jeszcze raz słyszeć muzykę. Księżna siadła do fortepianu, Franchomme wziął wiolonczelę i mieli grać *Sonatę* Chopina. Ale po pierwszych taktach przyszła duszność, zerwali się, zaczęło się konanie«. Trochę inaczej pisze o tej chwili St. Tarnowski w liście prywatnym do mnie: »W wilię śmierci kazał Franchommowi księżnej grać jakąś *Sonatę* Mozarta, ale ledwo wzięli jeden akord, dostał duszności, i skończyło się, nie grali«.

Jełowicki prawie nie wychodził z pokoju. Tymczasem Chopin leżał bez ruchu, milczący z przymkniętemi powiekami, obojętny na wszystko, a nawet, jak się zdawało, nieprzytomny. Obecni byli przeświadczeni, że oto zbliża się ostatnia chwila, i obstąpiwszy umierającego, z niepokojem wpatrywali się w jego wychudłe i posiniałe oblicze. Nagle otworzył szeroko oczy, a zdziwiony widokiem tylu osób, zgromadzonych dokoła niego, zapytał nawpół przytomnie:

— Co oni tu robią? czemu się nie modlą?

Wtedy ksiądz Jełowicki zaczął odmawiać litanię do wszystkich Świętych, na którą całe otoczenie, nie wyłączając kilku protestantów, odpowiadało klęczący.

Nadeszła noc, a Chopin, nie mogąc usnąć, prawie ciągle trzymał w swych rozgorączkowanych dłoniach rękę siedzącego przy nim księdza Jełowickiego.

— Ty mnie nie odstąpisz w tej stanowczej chwili, mówił ledwo dosłyszalnym głosem, a gdy mu ksiądz podawał krzyż do ust, całował rozpiętego na nim Chrystusa, powtarzając co chwila:

— Jezus Marya!

Niekiedy, widząc smutne twarze obecnych, którzy pomimo wysiłku nie mogli nie okazać swej boleści, zwracał się do nich czule, mówiąc:

— Kocham Boga i kocham ludzi. Dobrze mi, że tak umieram. Siostro moja kochana, nie płacz. Nie płaczcie, przyjaciele moi! Jam szczęśliwy. Czuję, że umieram. Módlcie się za mnie. Do widzenia w niebie!

To znowu zwracając się do lekarzy:

— Puśćcie mnie! Niech umrę! Już mi Bóg przebaczył, już mię woła do siebie. Puśćcie mnie! Chcę umrzeć!

I znowu po niejakiej chwili:

— O, pięknaż to umiejętność przedłużać cierpienia! Gdybyż jeszcze na co dobrego, na jaką ofiarę, ale na umęczenie mnie i tych, co mnie kochają. Piękna umiejętność! Napróżno zadajecie mi srogie cierpienia! Możeście się pomylili?... On mnie oczyszcza... O, jakże Bóg dobry, że mnie na tym świecie karze! O, jakże Bóg dobry!...

Do księdza Jełowickiego zaś, chcąc mu wyrazić swą wdzięczność, że go nakłonił do przyjęcia Sakramentów, rzekł nie bez lekkiego odcienia humoru:

— Gdyby nie ty, byłbym skończył, jak świnia [1]).

Nie zapomniał też i o p. Sand, którą mu przypominała obecność pani Clesinger i jej męża. Myśląc o *Lukrecyi*, rzekł do Franchomme'a:

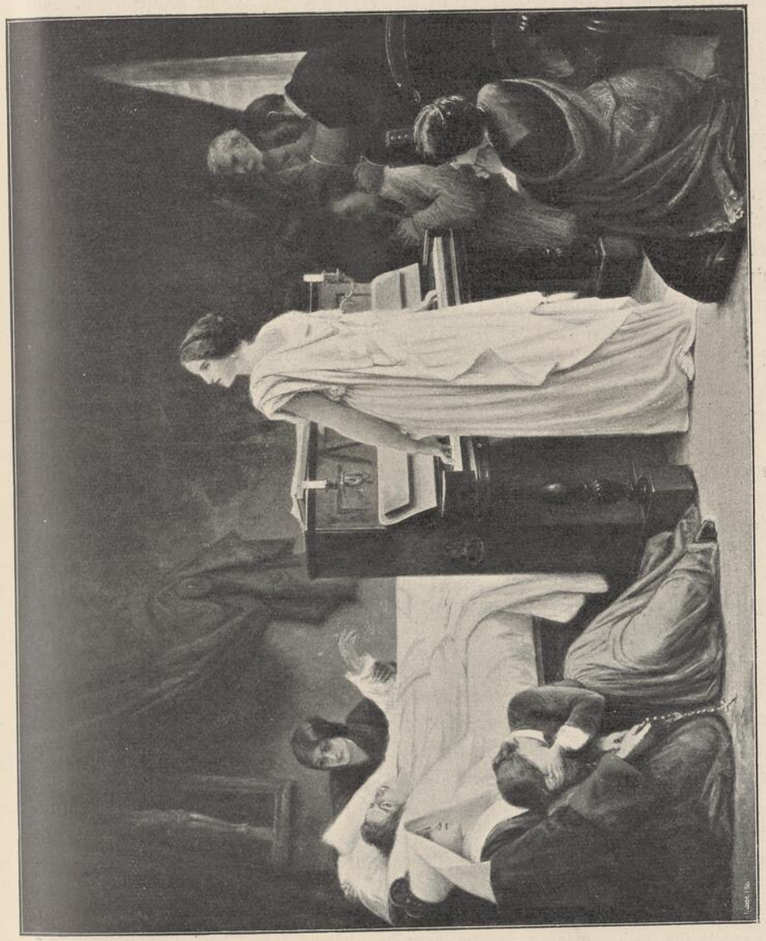
— Elle m'avait dit que je ne mourrais que dans ses bras [2]).

[1]) Ksiądz Jełowicki w liście do pani Grocholskiej, powiada, że Chopin rzekł: »Bez ciebie, moj drogi, byłbym z d e c h ł, jak świnia«.

[2]) Słowa te, według Franchomme'a, miał Chopin wypowiedzieć na dwa dni przed śmiercią.



Delfina Potocka śpiewająca u Chopina w czasie jego ostatniej choroby.
(Z tryptyku Ballestieriego »Chopin«).



Delfina Potocka śpiewająca u Chopina w czasie jego ostatniej choroby.
(Obraz Barriasa).

Nie wiedział Chopin, że p. Sand — zajęta przygotowaniami do wystawienia nowej sztuki w *Theâtre Français* — od pewnego czasu bawiła w Paryżu, gdzie zaczęła się widywać z córką, i że bardzo interesowała się stanem zdrowia Fryderyka, o które dopytywała się wielu znajomych. Nie śmiejąc, w braku odpowiedniego upoważnienia, sama stawić się na Place Vendôme, posłała tam — na parę dni przed śmiercią Chopina — panią Marliani, ażeby w jej imieniu zasięgnęła informacyi o zdrowiu Fryderyka, do którego, gdyby sobie tego życzył, była gotowa przyjść osobiście. Ale przyjaciele chorego, wrogo dla autorki *Lukrecyi Floriani* usposobieni, wcale pani Marliani nie dopuścili do niego, tłómacząc się, że tem przypomnieniem p. Sand nie chcieli zatruwać jego ulatującego życia. Nic mu też nie powiedziano o tej wizycie pani Marliani, tak, że Chopin nie domyślał się nawet, iż p. Sand dopytywała się o niego, że bynajmniej nie zapomniała o nim, jak o tem był przeświadczony, że była gotowa przybiedz do niego! Tego mylnego mniemania nie chciano go pozbawić [1]).

Nadszedł dzień 15 października, niedziela. Od samego rana chory czuł się raźniejszym. Tegoż dnia przybyła do Paryża pani Delfina Potocka. Przyjechała z Nizzy, gdzie dowiedziawszy się, że Chopin jest umierający, coprędzej pospieszyła nad Sekwanę, by go raz jeszcze zobaczyć przy życiu. Gdy ku niesłychanemu zdziwieniu wszystkich zjawiła sią na Placu Vendôme, Chopin, usłyszawszy o tem, ucieszył się nadzwyczaj, a gdy wreszcie piękna hrabina, przybrana w biały strój klasyczny, w którym wyglądała jak grecka bogini, zbliżyła się do niego, rzekł z rozpromienionem obliczem:

— C'est donc pour cela que Dieu tardait tant à m'appeller à Lui; il voulait encore me laisser le plaisir de vous voir.

Uspokoiwszy się po pierwszych wzruszeniach, wywołanych tem niespodziewanem zjawieniem się hrabiny, uradowany tem Chopin wyraził ubolewanie, że leży w łóżku, że nie może zasiąść do fortepianu, bo w przeciwnym razie prosiłby ją, by zaśpiewała dla jego siostry, która jej słyszeć nie miała szczęścia: szczególniej prosiłby ją, by zaśpiewała tę samą aryę Belliniego, którą w Chaillot śpiewała pani Sartorius. Usłyszawszy to żądanie, pani Delfina zdecydowała się zaśpiewać i tak, akompaniując sobie sama. Wobec tego przysunięto fortepian z salonu aż do drzwi sypialni (w czem pomagał malarz Teofil Kwiatkowski) i pani Delfina zaczęła śpiewać. Najprzód odśpiewała żądaną aryę z *Beatrice di tenda* Belliniego, a potem, ponieważ jej śpiew, pełen uczucia, sprawiał widoczną przyjemność Chopinowi, zaczęła śpiewać i różne inne pieśni, w tej liczbie podobno sławny *Hymn* do Matki Boskiej, o którym istnieje legenda, że ocalił niegdyś życie Stradelli, psalm Mercadantego: *Lascia ch'io pianga*, oraz jeszcze parę innych utworów, między innemi podobno i *Psalm* Marcellego[1]). Chwila była niezmiernie uroczysta i przejmująca; wszyscy słuchali z oddechem zapartym w piersiach, a Chopin, uniesiony zachwytem, zapominając o swych cierpieniach, powtarzał jakby w ekstazie:

— Jakże to piękne, ach! jak piękne!

Gdy zaś pani Potocka, skończywszy śpiewać, odstąpiła od fortepianu, jemu było mało tych pieśni.

— Jeszcze, jeszcze! powtarzał błagalnie.

Ta artystyczna uczta, choć wzruszająca dla otoczenia, wcale nie zmęczyła Chopina, przeciwnie, jakby go pokrzepiła chwilowo, tak, że aż do wieczora czuł się nieźle.

Za to wieczorem przyszło raptowne pogorszenie. Chory dostał chrypki, sprowadzającej prawie całkowitą utratę głosu; nadto dawał się zauważyć zanik przytomności; cierpiąc okropnie, Fryderyk zdawał się nie poznawać tych nawet, co go otaczali. Każdej chwili spodziewano się katastrofy. I tak przeszła cała noc, najgorsza ze wszystkich dotychczasowych.

Ale nad ranem znowu polepszyło się znacznie; chory odzyskał głos, wróciła przytomność, ustały cierpienia. Pod wrażeniem tej niespodziewanej

[1]) W pamiętnikach swych tak w tej kwestyi pisze p. Sand, pełna wspaniałomyślnego przebaczenia dla tych, co teraz, jeszcze przy śmiertelnem łożu Chopina, konsekwentnie prowadzili intrygę przeciwko niej: »Powiadano mi później, że mnie przyzywał, żałował i kochał do ostatniej chwili. Starannie to przedemną tajono. Tajono i przed nim, żem gotowa przybiedz do niego. Dobrze się tak stało i nie żałuję tego, jeśli wzruszenie połączone z widokiem mej osoby miało skrócić pasmo jego życia choćby o godzinę tylko«.

[1]) O ile pewnem jest, że pani Delfina śpiewała przy łożu umierającego Chopina, że śpiewała parę pieśni i że to miało miejsce »pod wieczór dnia 15 października«, o tyle nie wiemy na pewno, co śpiewała. Pod tym względem istnieje kilka wersyi. Karol Gavard, oświadcza wprost, że nie wie, co pani Potocka śpiewała; zbyt był wzruszony tą sceną, tym kontrastem, tym nadmiarem boleści, ażeby słuchać uważnie. Pamięta tylko, że w chwili, gdy pani Potocka śpiewała drugą pieśń, przyszedł atak, więc musiała przerwać. To samo twierdzą Liszt, Karasowski i Szulc, którzy powiadają, że p. Potocka śpiewała *Hymn do Matki Boskiej* Stradelli i *Psalm* Marcellego! Dodać winienem, że to samo utrzymywała księżna Marcelina Czartoryska, a dziś utrzymuje jej syn, książe Marceli Czartoryski. Wiem o tem od p. Juliusza Stattlera. Tymczasem St. Tarnowski (prawdopodobnie opierając się na opowiadaniu księżnej Marceliny) powiada, że pani Delfina »śpiewała jakąś aryę Belliniego (podobno z *Beatrice di Tenda*«), Gutmann twierdzi stanowczo, że był to *Psalm* Marcellego i jakaś arya Pergolese'a. Franchomme natomiast z nie mniejszą stanowczością utrzymuje, że arya była z *Beatrice di Tenda*. Nadmienić winienem, że w czasopiśmie *L'artiste (Revue de Paris)* z dnia 1 listopada 1849 r., a więc we dwa tygodnie po śmierci Chopina pisano: »Le mourant supplia la comt. Potocka de chanter le psaume de Stradella«. Jest to głos współczesny, tem większą też należy doń przywiązywać wagę. Wynikałoby zeń, że Chopin sam prosił panią Delfinę o zaśpiewanie psalmu Stradelli. NB. Chwilę tę, gdy pani Potocka śpiewała umierającemu Chopinowi, uplastycznił na obrazie malarz francuski Barrias. Obraz ten, ofiarowany pannie Winnaretta, zdobi dziś galeryę księcia de Campofelice.

ulgi, zamiast się cieszyć z niej, Chopin nie tail się z refleksyą, że to źle. Jakto? Czemu?

— Bo mnie to przywiązuje do życia, rzekł, a ja powinienem się od niego odrywać.

Równocześnie z doznaną ulgą, wróciła myśl o tem, co było treścią i wdziękiem jego życia, myśl o muzyce. Widząc, że obok tych, co z takiem poświęceniem czuwali nad nim, nie brakło i jego najserdeczniejszych przyjaciół, Pleyela i Franchomme'a, aż dwa razy kazał ich przywoływać do siebie, dla każdego znajdując jakieś czułe słowo pożegnania i błogosławieństwa. Ujrzawszy dwie swoje najmilsze uczennice, księżnę Marcelinę i Elizę Gavard, skinął, by się zbliżyły do niego, co gdy uczyniły, rzekł im z przejmującą słodyczą w głosie:

— Vous ferez de la musique ensemble, vous penserez à moi et je vous écouterai.

A kiedy w odpowiedzi na te słowa, Franchomme oświadczył wzruszony: »Dobrze, będziemy grywali twoją *Sonatę*«, Chopin odrzekł:

— O nie, nie moją! Vous jouerez de la vraie musique, du Mozart.

Poczem, zwracając się do siostry, prosił ją, by spaliła wszystkie jego niewydane a mniej wartościowe kompozycye:

— Winienem to publiczności — mówił — i sobie, żeby ogłaszać tylko rzeczy dobre. Trzymałem się tego przez całe życie, chcę się trzymać i teraz[1]).

Było to jedno z tych jego ostatnich poleceń, które z największą przytomnością i spokojem dawał bądź siostrze, bądź księżnej Marcelinie, bądź niektórym zaufanym przyjaciołom. Nie mogąc, jako dobrowolny emigrant, być pochowanym w Warszawie na Powązkach, obok siostry Emilii, chciał być pochowanym na cmentarzu Père Lachaise[1]). Ale życząc sobie, by go

[1]) Taką wersyę podaje St. Tarnowski, najprawdopodobniej na podstawie opowiadania księżnej Marceliny. Tymczasem Niecks, opierając się na tem, co mu opowiadał Franchomme, tak pisze w tej kwestyi: »Pleyel zapytał Chopina, co ma się stać z jego manuskryptami, i otrzymał taką odpowiedź: »Można je rozdzielić między przyjaciół, żadnego nie należy ogłaszać drukiem, a fragmenty zniszczyć«. Potwierdzeniem tej wersyi dobrze w tym razie poinformowanego Franchomme'a jest list Camila Pleyela z 1853 r. do pani Ludwiki Jędrzejewiczowej, list, który w polskim przekładzie brzmi, jak następuje: »Wspomnienia moje są w najzupełniejszej zgodzie z tak dobrze uzasadnionymi motywami księżnej Czartoryskiej, ażeby Panią odwieść od dania przyzwolenia na jakiekolwiek wydawnictwo pośmiertne dzieł jej wielce drogiego i nigdy nieodżałowanego brata. Potwierdzam, że wielokrotnie, szczególnie zaś na kilka dni przedtem, zanim śmierć go nam zabrała nalegał, ażebym starał się przeszkodzić wszelkiej publikacyi pozostałych po nim dzieł lub urywków, wiele tylko mocy mojej na to starczy. Danie ze strony Pani sankcyi na podobną publikacyę byłoby działaniem na przekór świętej woli konającego, woli, wyrażonej tak stanowczo«.

[1]) Oto, co z powodu tego życzenia pisze Liszt w swojej książce: »Chciał być pochowany obok Belliniego, z którym się bardzo przyjaźnił, a który spoczywa na cmentarzu Père Lachaise, w pobliżu Cherubiniego. Trzeba, że właśnie Cherubiniego kiedyś

pochowano na wspomnianym cmentarzu, pragnął jeszcze czegoś więcej: umierał na obczyźnie, lecz sercem należał wyłącznie do swego kraju, do swego rodzinnego miasta; dlatego pragnął, aby to serce zwrócono Warszawie, jako jej niepodzielną własność, i pochowano w którym z tamtejszych kościołów.

— Wiem — mówił do siostry — że wam Paszkiewicz nie pozwoli przewieść mnie do Warszawy, więc zabierzcie tam przynajmniej moje serce.

W czasie nabożeństwa żałobnego, gdy trumna będzie stała w kościele, radby, żeby było wykonane *Requiem* Mozarta[1]), a na cmentarzu, gdy trumnę będą spuszczali do grobu, niech na jej wieko wysypią tę garść ziemi polskiej, którą mu przed jego wyjazdem z Warszawy ofiarowali przyjaciele i towarzysze lat młodzieńczych. Wszystkie papiery, jakie znajdują się w jego biurku, spalić.

Nad wieczorem pogorszyło się znowu. Nastąpiły gwałtowne kurcze nerwowe, na których poskromienie okazał się tylko jeden skuteczny środek: choremu zaczęto nacierać ręce i nogi, co, jak się okazało, sprowadzało niejakie uspokojenie. Ale był to już początek końca. Stojący przy łożu ksiądz Jełowicki zaczął odczytywać modlitwy za konających, Chopin zaś, podtrzymywany przez Grzymałę, z głową bezwładnie złożoną na jego ramieniu, z przymkniętymi oczyma, z piersią podnoszącą się i opadającą ciężko, siedział milczący, nieruchomy, okutany kołdrą, oświetlony ponurem światłem gromnic. Obecnym, którzy klęcząc, modlili się za niego, zdawało się, że spał, że nie wiedział, co się działo wkoło niego. Okazało

uczcić pragnąc (w poszanowaniu bowiem tego mistrza osobliwie go ćwiczono), po to jedynie Chopin w 1831 r. do Paryża się był wybrał. Dziś grób jego znajduje się między mogiłami Belliniego i Cherubiniego, wpośród tych dwóch geniuszów, tak między sobą różnych, którym jednak on w równym stopniu stał się pokrewny, tyleż w jednym ceniąc naukę powszechną, ile mając wrodzonej skłonności ku drugiemu; bo tchnąc temże samem uczuciem melodyjnem, co i twórca *Normy,* posiada tęż samą wartość i głębokość harmonijną, co stary Cherubini, skojarzywszy w sobie jednym, w sposób dostojny, mgliste objawy wzruszeń z umiejętnością wytrawnego mistrza«. Franchomme utrzymuje, że Chopin wcale nie wypowiedział tego życzenia, iż chce być pochowanym obok Belliniego.

[1]) Wszystkie dzienniki paryskie zaraz po śmierci Chopina pisały o tem jego życzeniu. To samo twierdzi Franchomme. Karol Gavard natomiast, którego pamiętnik okazał się najprawdomowniejszym i najdokładniejszym ze wszystkiego, co pisano o ostatnich chwilach Chopina, utrzymuje stanowczo, że Chopin sam ułożył program nabożeństwa żałobnego, jakie się miało odbyć po jego śmierci, i że życzył sobie, aby przy tej sposobności było wykonane *Requiem* Mozarta. Liszt i Szulc także podkreślają to życzenie Chopina. Zważywszy trudności, jakie nastręczało wykonanie mozartowskiego *Requiem,* można być pewnym, że gdyby to nie było wyraźnem życzeniem Chopina, poprzestanoby na skromniejszem nabożeństwie żałobnem. Skoro te wszystkie trudności przezwyciężono, wskutek czego sam pogrzeb musiał się odbyć dopiero we dwa tygodnie po śmierci artysty, to już to samo można uważać za dowód, że chciano uszanować ostatnią wolę zmarłego. Zresztą kult, jaki Chopin przez całe życie żywił dla Mozarta, w zupełności motywuje podobne życzenie z jego strony.

się jednak, że i słuchał i uważał, bo gdy ksiądz dokończył modlitwy, on otworzył oczy — roztwierając je dziwnie szeroko — i rzekł wyraźnie:

— Amen!

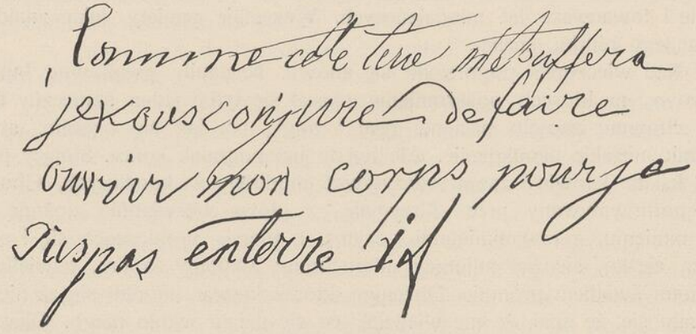
Z kolei, gdy mu ksiądz podał krzyż do pocałowania, wyszeptał:

— Jestem już u źródła szczęścia.

O godzinie 11-tej przyszedł jeszcze raz doktór Cruveiller. Widząc zbliżającego się lekarza, Chopin, zwracając się ku niemu rzekł:

— Ne vous fatiguez pas, Monsieur, je vous debarasserai bientôt.

Gdy doktór, stanąwszy przy łóżku, chciał zobaczyć puls, Chopin cofnął rękę, a jednocześnie przymknął oczy, tak, że nie zauważył nawet, gdy



Ostatni autograf Chopina.

lekarz oddalił się do przyległego pokoju. Po chwili, już nie otworzywszy oczu, zapadł w niespokojną śpiączkę, z której ocknął się dopiero po północy.

Jak przez cały czas choroby, tak i teraz w agonii ciągle myślał o matce, o której myśl rozdzierała mu serce, wiedział bowiem, jakim ciosem będzie jego śmierć dla niej. Widocznie myślał o tem ciągle, bo ocknąwszy się, wykrzyknął:

— Matka, moja biedna matka!

Może mu się zdawało, że ją ujrzał siedzącą i płaczącą przy nim; może to była dobroczynna halucynacya, która mu jeszcze przed samą śmiercią pozwoliła — choć w złudzeniu — pożegnać się z tak gorąco ukochaną rodzicielką [1]).

[1]) O chwili tej pisze pani Erskine w jednym z listów do Ludwiki Jędrzejewiczowej: »Je suis sûre que ce cri touchant que j'ai entendu cette dernière nuit solennelle, ne s'effacera jamais de mon souvenir: »Ma Mère! Ma Mère!« Assurement c'est un lien qui ne peut se rompre«.

Z kolei przyszedł nowy atak duszności i kaszlu. Wyczerpany nim, nie mogąc dobyć głosu, Chopin dał do poznania, że to, czego nie może powiedzieć, chce napisać. Gdy mu podano papier i pióro, napisał po francusku, drżącą ręką, ledwo czytelnemi literami, następujące słowa, któremi dał poznać otoczeniu, jakie obawy dręczyły go w tej chwili:

— Gdy mię ten kaszel udusi, zaklinam was, żebyście kazali otworzyć me ciało, ażebym nie został pochowany żywcem [1]).

Około godziny drugiej zaczęło się konanie. Zimny pot obficie spływał po czole umierającego, głowa mu zwisła bezwładnie, i tylko piersi pracowały ciężko. W końcu przyszedł nowy atak duszności, który już miał być ostatnim; konający, dusząc się, pociemniał na twarzy: raz po raz zdawało się wszystkim, że już się kończy jego męczarnia, że za chwilę przestanie jęczeć.

Tak upłynęła godzina. Wreszcie ustały cierpienia, oddech stał się spokojniejszy, a nawet tak spokojny, iż myślano, że to już koniec. Wtedy to dr. Cruveiller, który wraz z drugim lekarzem nie odstępował od łoża, wziął zapaloną świecę, prawie nią dotknął się poczerniałej twarzy artysty, a przypatrzywszy mu się uważnie, oświadczył zgromadzonym, że zmysły i mózg już przestały działać. A jednak mylił się i tym razem jeszcze, bo skoro zapytał Chopina, czy bardzo cierpi, usłyszał krótką, lecz całkiem dorzeczną odpowiedź:

— Plus.

Było to ostatnie słowo, jakie usłyszano z ust wielkiego muzyka. W niespełna godzinę potem, między 3—4 rano, już bez żadnych cierpień wyzionął ducha. Ostateczną przyczyną, która sprowadziła śmierć, był aneurym serca.

Gdy się przekonano, że już nie żyje, otwarto drzwi sypialni, ażeby wszyscy zgromadzeni w przyległych pokojach, mogli zapłakać nad jeszcze nie zastygłemi zwłokami, popatrzeć w martwe oblicze mistrza i wrazić sobie w pamięć jego zakrzepłe rysy [2]).

On tymczasem, z niedomkniętemi oczyma, z głową w tył rzuconą, z włosami w nieładzie, których długie złotawe loki ciemno odbijały od śnieżnej bieli poduszek, leżał sztywny, blady, z obliczem wolnem już od tego wyrazu cierpienia, które na niem jeszcze przed chwilą wyciskało swój bolesny stygmat.

W liczbie osób, które tej nocy znajdowały się w mieszkaniu Chopina [2]), był także malarz Teofil Kwiatkowski. Serdecznie zaprzyjaźniony

[1]) Comme cette toux m'etouffera, je Vous conjure de faire ouvrir mon corps, pour (que) je (ne) sois pas enterré vif.

[2]) Z pomiędzy osób, znajdujących się w mieszkaniu Chopina, należy wymienić: siostrę Chopina, prof. Jędrzejewicza, księdza Jełowickiego, dr. Cruveiller, hrabiego Grzy-



Chopin po śmierci.
(Akwarela z natury Teofila Kwiatkowskiego).

ze zmarłym, którego kilka portretów ołówkowych i akwarelowych rysował i malował w ostatnich czasach, a zawsze z zachwytem wpatrujący się w pełne szlachetności i dystynkcyi, subtelne i delikatne rysy genialnego muzyka-poety, i teraz, kiedy mu się przypatrywał spoczywającemu na śmiertelnem łożu, postanowił jeszcze raz odtworzyć tę ukochaną głowę. W tym celu czekał, aż się rozwidni, a gdy to nastąpiło, nie zwłócząc, wziął się do pracy, w której »łzy żalu nie małą były przeszkodą«. Wytężył wszystkie siły, ażeby ten pośmiertny wizerunek Chopina wypadł jaknajlepiej, i dopiął celu: akwarela bowiem, którą wymalował tego ranka, bodaj czy nie jest jego arcydziełem [1]).

Gdy skończył malować, zaraz po nim rzeźbiarz Clesinger zdjął maskę pośmiertną [2]).

małę, Karola Gavarda, malarza Kwiatkowskiego. Co do innych osób, jak np. księżny Marceliny, to niema żadnych pewnych dowodów, że w tej chwili znajdowały się przy łożu Chopina. Nie należy zapominać, że była to godzina trzecia w nocy.

[1]) Nadmienić wypada, że istnieje obraz Kwiatkowskiego: Chopin na łożu śmierci, przedstawiający zmarłego mistrza w otoczeniu jego siostry, księżny Marceliny Czartoryskiej, Grzymały, księdza Jełowickiego i samego malarza.

[2]) Maska ta, odlana w kilku egzemplarzach, dostała się najbliższej rodzinie, oraz kilku najbliższym przyjaciołom zmarłego. Pierwszy odlew (nawet z włosami nieboszczyka) dostał się siostrze mistrza, a dziś znajduje się w posiadaniu jego siostrzeńca, p. Antoniego Jędrzejewicza w Warszawie. Jeden egzemplarz otrzymał w darze Adam Mickiewicz, który go przekazał synowi swemu Władysławowi, ten zaś ofiarował go muzeum Mickiewicza przy bibliotece polskiej w Paryżu, gdzie się w tej chwili znajduje. Jeden egzemplarz dostała księżna Marcelina Czartoryska, która go z czasem ofiarowała muzeum Czartoryskich w Krakowie, gdzie się też znajduje dzisiaj.



Chopin na łożu śmierci.
(Szkic ołówkowy Teofila Kwiatkowskiego).

Następnie przyszła kolej na doktorów, którzy, skonstatowawszy śmierć, najprzód zrobili sekcyę, potem wyjęli serce, które, stosownie do życzenia Chopina, miało być zwrócone Warszawie, i wreszcie zabalsamowali zwłoki.

Około południa, gdy ciało, już przybrane w strój odświętny, złożono do trumny, przyjaciele Chopina, jego wielbiciele, uczniowie i uczennice, wiedząc jak lubił kwiaty, zwłaszcza fijołki, zaczęli przysyłać i znosić ich tyle, że niebawem cały salon, gdzie wystawiono zwłoki, zamienił się w jeden wonny kwietnik [4]).

[4]) W trzy dni po śmierci Chopina — dopiero w trzy dni — gdy się dowiedział o niej, Delacroix zapisał w swym dzienniku, co następuje: »Sobota 20 października. Po śniadaniu dowiedziałem się o śmierci biednego Chopina. Dziwna rzecz, z rana, zanim jeszcze wstał, byłem uderzony tą myślą. Oto już kilka razy przytrafiają mi się przeczucia tego rodzaju. Jakaż strata! Nikczemne miernoty zajmą miejsce po zgaśnięciu tej szlachetnej duszy«.

IV.

Gdy żałosna wieść o śmierci Chopina rozeszła się po Paryżu, zaraz wszystkie dzienniki pomieściły krótsze lub dłuższe artykuły o zmarłym. Jednym z pierwszych, co się rozpisał o nim, był głośny poeta i dziennikarz, Teofil Gautier, którego feljeton, poświęcony naszemu artyście, ukazał się w *La Presse* już w numerze z dnia 22 października. Zdaniem autora *Emaux et Camées* »świat muzykalny będzie opłakiwał w Chopinie nietylko jednego z trzech czy czterech najsławniejszych fortepianistów swojej epoki, ale przedewszystkiem kompozytora«. Zdaniem Juliusza Janin, który o przedwcześnie zgasłym »Arielu fortepianu« napisał piękny artykuł w *Journal des Débats,* był Chopin »jakby uosobieniem muzyki i natchnienia«. »Tylko ci, co go słyszeli, mogą mieć pojęcie o tym talencie, tak subtelnym i wytwornym, a tak urozmaiconym jednocześnie, talencie, który przemawiał do najszlachetniejszych i najserdeczniejszych stron duszy ludzkiej«. Według p. Scudo z *L'Ordre* był Chopin ze wszystkich pianistów swego czasu »najszczerzej oryginalnym«, to też »z pomiędzy całej masy kompozycyi fortepianowych, sfabrykowanych w ciągu lat 20, jego dzieła są jedynemi może, które zostaną«. Kronikarz dziennika *Le Constitutionel* podkreślił polskość utworów Chopina, co także uczyniły inne pisma. Trzymająca aż po dziś dzień prym pomiędzy czasopismami obrazkowemi *L'illustration* ozdobiła pomieszczony przez siebie długi i dość dokładny życiorys Chopina pięknym portretem według medalu Bovy'ego. Kronikarz tygodnika *La Musique,* w długim lirycznym artykule w numerze z dnia 21 października, tak pisał między innemi: »Biedny Chopin! Gdy go się widywało ostatnimi czasy, smutnego, bladego, wychudłego, zgarbionego, z zapadłemi oczyma, poprostu było się przerażonym. Ci, który go widzieli w poufnem kółku, a przedewszystkiem ci, co go mieli sposobność słyszeć, jak z wzruszającem uczuciem, wezbranem miłością lub boleścią, grał swe żałosne melodye, o! tylko oni jedni wiedzą, ile był wart ten szlachetny charakter, ile w jego sercu było czułości, natchnienia i słodyczy. Słuchając go, było się wzruszonym, czuło się jakiś smutek, ogarniający duszę, i chciwie śledziło się grę tego przedziwnego pianisty, który z taką przejmującą prawdą umiał wyrażać wszelkie uczucia«. *Revue et Gazette musicale de Paris* słusznie zauważyła w swem obszernem wspomnieniu pośmiertnem, że »jeśliby królowa Mab zapragnęła mieć swego nadwornego fortepianistę, to niewątpliwie wybrałaby sobie Chopina; a trzebaby chyba owego boskiego pióra, które opisało fantastyczny korowód cudnej bogini marzeń, żeby określić te kunsztowne i nieskończone zawikłania, te motywy, przeładowane drobnemi nutkami, a jednak lekkie, jak koronka, w których przejrzystą gazę zawsze spowijał swoje pomysły«. Do tego dziennikarskiego chóru, w mniej lub więcej wymownych słowach opiewającego zgon wielkiego muzyka, przyłączył się i słynny

kompozytor, zwany francuskim Wagnerem, Hector Berlioz, którego feljeton o Chopinie, wydrukowany dnia 27 października w *Journal des Débats,* był mistrzowską charakterystyką zmarłego, jako człowieka i muzyka. »Ileż to przejmujących wrażeń — czytamy tam między innemi — potrafił wywołać swą muzyką! W jakże namiętnych i rzewnych wrażeniach zwykle pogrążał swą duszę! Najczęściej bywało to około północy; wtedy czuł się najswobodniejszym. Gdy się wyniosły wszystkie grube ryby salonowe, gdy już dawno wyczerpały się wszystkie bieżące kwestye polityczne, gdy już wszyscy plotkarze kończyli swoje obmowy i anegdoty o nieobecnych, gdy już omówiono wszystkie wiarołomstwa i podłostki bliższych lub dalszych znajomych, słowem, gdy wszyscy mieli dosyć zwykłej życiowej prozy, wówczas on, posłuszny niemej prośbie jakiejś pary pięknych oczu o inteligentnem spojrzeniu, podchodził do fortepianu, z chwilą zaś, gdy się dotknął klawiatury, odrazu stawał się poetą, śpiewającym o ossyanicznych miłościach swych wymarzonych bohaterów, o ich rycerskich hulankach, o ich tęsknotach za oddaloną ojczyzną«.

Gdy tak pisały dzienniki, a trumna ze śmiertelnemi szczątkami Chopina, za specyalnem pozwoleniem księdza Deguerry, spoczywała w podziemiach kościoła św. Magdaleny, komitet, złożony z najbliższych przyjaciół, uczniów i uczennic zgasłego mistrza, z Gavardem (ojcem) na czele, krzątał się około przygotowań do uroczystego pogrzebu; obmyślano szczegóły programu, rozsyłano zaproszenia, a przedewszystkiem czyniono starania, ażeby stało się zadość życzeniu nieboszczyka, mianowicie, by mozartowskie *Requiem* mogło być odśpiewane podczas nabożeństwa. Z artystami nie było trudno; wszyscy bez wyjątku, zarówno śpiewacy jak i śpiewaczki opery włoskiej, jak i członkowie orkiestry z konserwatoryum, 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 opozycyę ze strony władz duchownych, które w żaden sposób nie chciały zgodzić się na to, by i kobiety miały śpiewać w kościele. Na pierwszą prośbę w tej sprawie, J. E. arcybiskup Paryża oburzył się żywo, oświadczając stanowczo, że nigdy nie da przyzwolenia na coś podobnego. Ale przezwyciężono i tę trudność (w przeciwnym razie bowiem należałoby zrezygnować z wykonania arcydzieła Mozarta), człowiekiem zaś, który głównie wpłynął na przełamanie uporu arcybiskupa, był ksiądz Deguerry, proboszcz kościoła św. Magdaleny, a Chopina gorący wielbiciel. Jemu miano do zawdzięczenia, że dwie najświetniejsze gwiazdy ówczesnej opery, panie Castellane i Viardot-Garcia, mogły odśpiewać swe partye. Zaczęto odbywać próby, a że te wymagały pewnego czasu, więc pogrzeb naznaczono dopiero na wtorek 30 października. Na dwa dni przedtem, w niedzielę, podczas zwykłego nabożeństwa w kościele św. Magdaleny, ksiądz Deguerry wygłosił kazanie, w którem między innemi

w sposób, który wzruszył wszystkich, opowiedział o ostatnich chwilach Chopina, podnosząc jego wzniosłą chrześcijańską rezygnacyę, z jaką umierał.

W końcu 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, po środku frontonu, z pod żałobnej draperyi, na której obok różnych insygnii srebrzyły się wielkie litery F. C., zwieszała się czarna kotara, świadcząca, że ma się odbyć jakiś wielki niezwyczajny pogrzeb. Począwszy od godziny 11-tej, t. j. od chwili, gdy otwarto drzwi świątyni, do której wnętrza wpuszczano tylko za biletami, ze wszystkich stron zaczęło się zjeżdżać nieprzejrzane mnóstwo powozów i karet z uliberowanymi stangretami i lokajami na koźle (ekwipaże te następnie, czekając na osoby, co z nich wysiadły, wypełniły wszystkie okoliczne ulice).

Powiada E. Guinot, że »gdy się patrzyło na ten zewnętrzny przepych, panujący dokoła, na ten niezwykły napływ pojazdów i liberyi, zwłaszcza zaś, gdy się nie posiadało tego przywileju, który tylko wybranym umożliwiał dostęp 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 bowiem, co zajeżdżali przed bramę, a mieli zaproszenia, każdy z łatwością poznawał najwybitniejszych przedstawicieli paryskiej arystokracyi, paryskiej *haute finanse*, paryskich sfer artystycznych, nie wyłączając i wybitnych cudzoziemców.

Jakkolwiek takich uprzywilejowanych, co posiadali bilety wstępu, było około 3000 osób, to jednak i takich, którzy ich nie mieli, znalazł się cały legion. Stąd niezadowolenie i szemrania, których echo nawet się odbiło na szpaltach dzienników. *La Réforme* np. pisała oburzona, że na pogrzebie »tego anioła fortepianu, któremu było na imię F. Chopin« nie mogła być, pomimo najszczerszych chęci, reprezentowaną. »I nie wiemy doprawdy, dlaczego? Tyle tylko, że jakiś niewiadomy komitet uznał widocznie naszą *Réforme* za dziennik za mało polski, ażeby jeden z jego współpracowników mógł sobie u niego zasłużyć na ten sam zaszczyt i tę samą grzeczność, co tylu innych reprezentantów prasy«. To pominięcie wielu osobistości ze świata literacko-artystycznego, którym arystokratyczny komitet nie posłał zaproszeń, skarcił także E. Guinot w swoim feljetonie: »Wszystkie najdrobniejsze życzenia i zachcenia Chopina, nie wyłączając kaprysów z ostatnich dni, uwzględniono z iście religijnym pietyzmem. Pragnął mozartowskiego *Requiem* na swym pogrzebie i wykonawczynie jego testamentu wspaniale zorganizowały tę uroczystość. Tylko na uroczystość tę, bądź to przez zapomnienie, bądź umyślnie, całkiem nie zaproszono większości przedstawicieli świata... muzycznego. Dzięki temu, wielu członków Instytutu, wielu sławnych artystów, wielu wybitnych pisarzów, nadaremnie próbowało, wbrew zakazowi, dostać się do środka, gdzie, jak się okazało, ogromną przewagę miały damy z arystokracyi. Niektóre przyjechały aż z Londynu, Wiednia i Berlina«.

W kościele tymczasem, po wybiciu godziny 11-tej, szybko zapełniały się wszystkie miejsca, zarówno na dole, w środkowych i bocznych nawach za kolumnami, jak i na galeryach, a rozglądając się wśród tego wytwornego zgromadzenia, było się skłonnym do podzielenia opinii Teofila Gautier, którego zdaniem »niektóre toalety damskie mieniły się tak jaskrawemi 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, wszystko, nie wyłączając samej natury, tak, że nawet »złoty promień słońca, wpadający przez otwarte drzwi, mile się błąkał wśród żałobnej atmosfery, panującej wewnątrz świątyni«. Wszystkie umysły były nastrojone poważnie a nie brakło i takich oczów, które pod czarnemi welonami błyszczały łzami. Nie brakło ani jednego przyjaciela, ani jednego z gorących wielbicieli zmarłego. W tłumie przedstawicieli dyplomacyi, polityki, nauk, literatury i sztuk pięknych, widziano także i ambasadora angielskiego, lorda Normanby. 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 draperyami, z 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 przesłonięta wielką 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, że takie rozmieszczenie może głuszyć dźwięk instrumentów. Na szczęście, obawa okazała się płonną.

Tymczasem, punktualnie o godzinie 12-tej w południe, rozpoczęła się uroczystość. »W samo południe - powiada Teofil Gautier — posępni tragarze zjawili się we 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 [1]). Śmiertelny dreszcz przebiegł po całem zgromadzeniu, i nie było nikogo, coby się nie czuł przejętym i wzruszonym do szpiku kości, jakkolwiek światowe i obojętne myśli żywił był przed chwilą. Co do nas, powiada Gautier, to zdało się nam, że słońce pobladło, a złocone kopuły przybrały zielonawy odcień niepokoju. Instrumentacya, według świadectwa Oskara Commetant, okazała się szczęśliwie ułożoną i pełną poezyi (suave et heureusement menagée): »Wszyscy podziwiali wzruszającą prostotę partyi skrzypcowej, brzmiącej, jak żałosne łkania jakiejś duszy zbolałej i złamanej«. »Niepodobna było — zdaniem sprawozdawcy z *Le Pays* — w majestatyczniejszy sposób zagaić tej wspaniałej uroczystości, ani jej opatrzyć w szlachetniejszy wstęp do mozartowskiego arcydzieła«. Swoją drogą znaleźli się i tacy, którym się wydało, że sama instrumentacya była zbyt powściągliwą, że mogła być pełniejszą.

Skoro przebrzmiały tragiczne tony chopinowskiej kompozycyi, a trumnę tymczasem ustawiono pod 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 partye solowe mieli odśpiewać: sopranową pani Castelane, kontraltową p. 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. W końcu zaczęło się wspaniałe *Dies irae*. Odśpiewali je na tle orkiestry i chórów Lablache i Dupont, oraz panie Castellane i Viardot-Garcia. »Wypowiedzieć — pisał sprawozdawca z *Chronique musicale* — ile w tej kompozycyi brzmi rezygnacyi i uniesienia, skupionej boleści i powagi, nie jest w ludzkiej mocy. Cała chwalebna pokusa wyczerpałaby się na próżne wysiłki w celu oddania wrażeń, wywołanych muzyką, która chwyta i wiąże, niby jakaś nieznana magnetyczna siła; analizować to, czego się doznaje, nie umiałby nikt chyba; poprostu ustępuje się pod wpływem tego uroku, który czaruje i olśniewa, tak, że dajemy się unosić polotowi twórcy, polotowi, który go zbliża do nieba«.

Po *Dies irae*, odśpiewanem wśród skupionej uwagi całego audytoryum, zdało się wielu osobom, że znowu słyszą jakieś natchnione dzieło Mozarta. Złudzenia tego doznano wówczas, gdy organy — jak powiada *Le Pays* — z potęgą fal oceanu, przewalających się na piaszczystem wybrzeżu,

[1]) Meyerbeyer, choć mu wogóle wyznaczono bardzo zaszczytną rolę w ciągu tej uroczystości, ubolewał przed przyjaciółmi, w tej liczbie przed Karolem Gavardem, że nie jemu powierzono instrumentowanie tego niezrównanego dzieła, pozbawiając go tem samem możności złożenia podobną pracą hołdu pamięci zgasłego mistrza, którego mienił się być przyjacielem.

zabrzmiały pierwszymi tonami jakiejś muzyki, która odrazu zdała się tak uroczystą, tak podniosłą i szeroką, że nie wiedziało się, zali pochodziła z niebios, czy 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. Jest on istotnie własnością słynnego pianisty; były to dwa jego *Preludya*. 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. Preludya te zagrane były zamiast *Offertorium* Mozarta«. Tyle *Le Pays*.

Zdaje się, że owe dwa *Preludya* Chopina, *H-moll* i *E-moll*, największe podczas całego nabożeństwa na słuchaczach uczyniły wrażenie; przynajmniej wszyscy sprawozdawcy najobszerniej rozpisali się o ich mistrzowskiem wykonaniu przez słynnego Lefebure-Vely. Oto, co o niem pisze np. Teofil Gautier: »W przerwach przepisanych żałobną liturgią (pendant les interruptions voulues par la liturgie de l'office des morts), pan Lefebure-Vely wykonał na organach dwa utwory, a raczej dwie żałosne skargi Chopina, między innemi jedno *Preludyum*, które przed dwoma laty niespełna mieliśmy sposobność słyszeć wyłkane przez niego samego, na jego ostatnim koncercie w Paryżu. Te dwie chopinowskie melodye, wykonane zresztą w przepiękny sposób przez słynnego organistę, odznaczają się taką głębokością tonu, tak przejmującą melancholią, że jeszcze spotęgowały wrażenie, wywołane nieśmiertelnem dziełem Mozarta«. Jeszcze entuzyastyczniej rozpisał się o tej grze na organach sprawozdawca *Siècle'u*, Oskar Comettant. Według niego »Lefebure-Vely potrafił uwydatnić w tych dwóch na fortepian napisanych *Preludyach* wszystko, co w nich zgadzało się ze stylem organów, przyczem a r p e d ż i a, niemożliwe do wykonania na ciężkim instrumencie kościelnym, zastąpił w sposób nadzwyczaj szczęśliwy przeciągłemi akordami. Podkreślimy szczególniej wstrząsający efekt różnych kombinacyj dźwiękowych. Jest to poprostu gra głosów ludzkich, pomieszanych z brzmieniem obojów, szemrzących gdzieś w oddali jakiś śpiew żałobny i pogrzebowy. W dźwiękach tych czuło się jakiś tragizm, poprostu osłupiały z przerażenia«. Podobnie silne wrażenie zrobiła gra Lefebure-Vely'ego i na sprawozdawcy z *Revue et Gazette de Théâtre*, który, po komplementach dla orkiestry, pisał w te słowa: »Ale nic nie jest w stanie dać choćby przybliżonego nawet pojęcia o wrażeniu, jakie na wszystkich uczyniła kompozycya, odegrana bezpośrednio potem na organach; słuchając tej harmonii, tak szerokiej, tak cudnej i porywającej mocą religijnego natchnienia, było się przez chwilę zdolnym uwierzyć, że to z otwartych niebios dolatywały jakieś pienia anielskie«. Z niemniejszym zachwytem pisał o tej części nabożeństwa dziennik *Le Pays:* »Żadne pióro, żadna mowa ludzka

nie odtworzy nigdy tego wstrząsającego wrażenia, jakie w dniu onym uczyniły dwie melodye Chopina, przecudownie zagrane przez p. Lefebure. Słuchacze drżeli poprostu ze wzruszenia. Zdawało się, że to promienna dusza Chopina ulatywała w obłoku niebiańskiej harmonii«. Musiała jednak ta gra na organach być nad wszelki wyraz wspaniałą, kiedy nawet nieskłonny do zachwytów sprawozdawca radykalnego *L'assemblée nationale* [1]) nie wahał się przyznać, że p. Lefebure-Vely, »zręczny organista przy kościele świętej Magdaleny, odegrawszy dwa *Preludya* Chopina, dzięki dowcipnemu rozłożeniu różnych regestrów swego przepysznego istrumentu, potrafił utwory te zajmującymi uczynić, pomimo, że nikt-by nie podejrzywał nawet, że ułożone na organy, mogą brzmieć tak efektownie«.

Z kolei wykonano *Agnus Dei,* a choć jest to jedna z najpodnioślejszych części *Requiem,* to jednak wszyscy godzili się na zdanie sprawozdawcy z *Le Pays,* że 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 swego geniuszu na tych nieporównanych wirtuozów; wszystko, co tylko sztuka może w sobie kryć wielkości i prawdziwej potęgi, oni uwydatnili w swej cudownej interpretacyi«. Szczególniej Lablache zabłysnął w całej swojej wielkości. Gdy śpiewał przepotężne *Tuba mirum spargens sonum,* które niegdyś wykonał także na pogrzebie Beethovena, »śpiew jego, pełen dramatycznej ekspresyi, poprostu budził grozę, a potężny dźwięk jego nieporównanego 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 harmonię, pełną jakiegoś niewysłowionego tragizmu rozpaczy, przepyszny bas Lablache'a, rozlegając się na tle tego żałobnego wtóru, brzmiał jak modlitwa konającego tytana [2]). 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 — jak się wyraził paryski korespondent z *The Daily News* — żadne słowo nie jest zdolne oddać tego podniosłego wrażenia, jakiego doznawali obecni. Dopiero tego dnia, po raz pierwszy może zrozumiano, co to jest *Requiem* Mozarta! Jego natchnione melodye są jakby żałosnemi wynurzeniami duszy, która już prawie nie jest z tego świata, tak czuje się blizką tych zagadkowych sfer, do których droga prowadzi przez świeżo wykopany grób. Komponując to *Requiem,* Mozart czuł, że je pisze dla siebie. »*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 uznania 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 partya solowa, okazał się, jako nawskróś uczuciowy artysta, godnym tłómaczem wielkich scen ewangelicznych; to też tryumf, jaki w dniu tym osiągnął, należał — zdaniem jednego ze sprawozdawców — do najświetniejszych i najbardziej zasłużonych w ciągu jego artystycznej karyery« [1])! Wielka fuga wokalna, którą się zaczyna i kończy *Requiem,* była pełną majestatycznej wielkości [2]). Powiada Teofil Gautier, że niepodobna wyrazić uczuć, jakich się doznawało, słuchając tego eposu przedśmiertnej trwogi (épopée des affres du trépas), tych wszystkich boleści, udręczeń i tęsknot śmiertelnej istoty, odchodzącej do nieznanego świata. Dusza Mozarta, zmarłego zaledwie w 38 roku życia, zdawała się krążyć ponad głowami tłumu i płakać nad młodą duszą, w której poznawała swą siostrzycę, i opowiadać nam poemat o swych 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 lepiej wykonane«.

Podczas *Offertorium* wystąpili księża, a gdy potem po skończonej Mszy, zaczęto się krzątać około zdjęcia trumny, Lefebure-Vely tymczasem fantazyując na różne chopinowskie tematy, raz jeszcze wywołał niesłychane wzruszenie wśród zgromadzonych czcicieli mistrza; to też, gdy z góry płynęły poważne dźwięki organów, w dole, pomiędzy tłumem, dały się słyszeć »głośne łkania«. Jednocześnie zaczęto się cisnąć ku wyjściom.

[1]) Bezimienny sprawozdawca dziennika *L'assemblée nationale,* jakiś śledziennik, którego nic zadowolić nie mogło, okazał się jedynym, który części muzycznej tego nabożeństwa miał to i owo do zarzucenia; w wykonaniu mozartowskiego *Requiem,* chóry nie były — jego zdaniem — dość liczne i dlatego brzmiały nie dość silnie. »Malgré les teintures derrière lesquelles étaient placés les exécutants, l'extrême sonorité de l'église a quelquefois produit de la confusion«. Na tę zbytnią akustyczność kościoła zwrócił także uwagę korespondent londyńskich *The Daily News:* »The semicircular space behind the steps of the altar was creened by a drapery of black cloth, which being festooned towards the middle, gave a partial view of the vocal and instrumental orchestra, disposed, not in the usual form of a gradual ascent from the front to the back, but all on the level of the floor, an unusual arrangement which at first surprised and disappointed me, as I feared its effect in deadening the sound: byt it turned out to be advantageous, as it lessened the echo or reverberation created by the gread sonority of the building, which, after, all, was occasionally felt in laud and rapid passages«.

[1]) Liszt w swej książce o Chopinie utrzymuje, że Lablache'owi akompaniował Meyerbeyer.

[2]) W sprawozdaniu dziennika *Le Pays.*

[2]) *The Daily News.*



Maska pośmiertna Chopina.

Gdy wreszcie trumna znalazła się za szybami francuskiego karawanu, całkiem przykryta wieńcami z świeżych kwiatów, ruszono z przed kościoła. Na czele orszaku postępowali: sędziwy książę Adam Czartoryski i Meyerbeyer, jako przedstawiciel sfer muzycznych [1]). Przy karawanie, trzymając końce całunu, kroczyli najserdeczniejsi przyjaciele zmarłego: Franchomme, Ignacy Pleyel, Delacroix i Aleksander Czartoryski (mąż księżnej Marceliny). Za karawanem szli Jędrzejewiczowie i liczne grono przyjaciół i uczennic, 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 którego najwięcej słyszało się polskiej mowy, ciągnął się nieskończony sznur powozów i karet, prywatnych i żałobnych, t. z. 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 [2]).

[1]) Tak utrzymuje Liszt. Natomiast pani Audley — w swej książce o Chopinie — wymienia Meyerbeyera na miejscu Gutmanna. Teofil Gautier w felietonie *La presse* z d. 5 listopada 1849 pisze, że końce całunu trzymali: Meyerbeyer, Delacroix, Franchomme i Pleyel. Według *Gazette musicale* czynili to: Franchomme, Delacroix, Meyeybeyer i Czartoryski (Aleksander).

[2]) Mimowoli nasuwa się pytanie: czy p. Sand wzięła udział w tym pogrzebie? Rzecz dziwna, nikt nie zwrócił uwagi na jej obecność czy niebytność, tak, że na razie pytanie to musi pozostać bez odpowiedzi.

Oto krótki ale żywy opis pogrzebu Chopina, wyjęty z *Gazette musicale:* »Un grand nombre de voitures de deuil et de voitures particulières ont suivi jusqu'au cimétière de l'Est, dit du Père Lachaise, le pompeux corbillard qui portait les corps de défunt. L'élite

W końcu zatrzymano się nad świeżo wykopanym grobem w jednej z mniej dostępnych alei cmentarza, w sąsiedztwie nagrobków Cherubiniego, Belliniego, Boildieu, 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 z Warszawy Chopinowi ofiarowali w srebrnej czarze żegnający się z nim przyjaciele), zaczem posypały się na nią grudki mogilnego piasku i kwiaty. Choć dookoła cisnął się olbrzymi tłum ludzi, dziwnie żałobnie czerniejący na tle jesiennego krajobrazu, było tak cicho, jak w kościele podczas podniesienia. Co najwyżej 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...

V.

Że śmierć Chopina była nietylko stratą dla Polski, ale dla całego cywilizowanego świata, tego dowiodła prasa Francyi, Anglii i Niemiec, z której artykułów, poświęconych Chopinowi i jego znaczeniu dla muzyki, dała by się złożyć duża księga, bardzo interesująca i pouczająca, albowiem nie brakło między artykułami temi i takich, które wyszły z pod pióra różnych znakomitości literackich i muzycznych [1]).

Podobnie było i w ojczyźnie Chopina, zarówno w jego rodzinnej Warszawie, jak w Galicyi i Poznańskiem. Nie było pisma w Polsce, jak długa i szeroka, któreby mniej lub więcej wymownie nie opłakało tej przedwczesnej, tej wielkiej narodowej straty.

Pierwszy otrzymał wiadomość o zgonie Chopina *Kuryer Warszawski,* który już d. 24 października w Nr. 281 zamieścił następującą notatkę:

Wczorajszą pocztą listy odebrane z Paryża donoszą nam o bolesnej stracie naszego ziomka Fryderyka Szopena (Chopina), zmarłego w d. 17 b. m. w objęciach kochającej go siostry.

Nazajutrz w Nr. 282 znalazł się już obszerniejszy życiorys zmarłego, w którym, obok wielu znanych szczegółów biograficznych, tak pisano między innemi:

des artistes de Paris lui à servit de cortège. Plusieurs dames, ses élèves, en grand deuil, ont suivi le convoi, à pied, jusqu'au champ de repos, où l'artiste éminent, convaincu, a eu pour oraisons funèbres des regrets muets, profondement sentis, qui valent mieux que des discours, dans lesquels perce toujours une vanité d'auteur ou d'orateur«.

[1]) Ważniejsze z tych artykułów, francuskich, angielskich i niemieckich, znajdą się przedrukowane w mych *Chopinianach.*

Ze śmiercią Fryderyka Chopina, o którego śmierci donieśliśmy wczoraj, zmniejszył się szczupły szereg tegoczesnych artystów, których talenty i potęga geniuszu w rzędzie najznakomitszych tej epoki mężów pomieściły.

Fryderyk Chopin urodzony w r. 1810 we wsi Żelazowa Wola, w poblizkości Warszawy, z Justyny z Krzyżanowskich i Mikołaja, profesora b. szkoły aplikacyjnej wojskowej i Akademii duchownej rzymsko-katolickiej w Warszawie, a zmarłego przed laty sześciu itd.

...Niezmordowany do ostatnich chwil życia, nie ustępował w pracach, a słabość jego, która go strawiła, poczęła się z uczuć, jakiemi go wielkość muzykalnej poezyi przejęła. Chopin bez zaprzeczenia konał od lat kilku i w tem konaniu rozdzierał serca i łzy wyciskał tak współrodakom, jako też i obcym.

Zmarły, oprócz matki, zamieszkałej w Warszawie i dotąd żyjącej, oraz sióstr rodzonych: Ludwiki, małżonki Józefa Kal. Jędrzejewicza, doktora filozofii i profesora Instytutu agromicznego w Marymoncie, i Izabeli, małżonki Antoniego Barcińskiego, magistra filozofii, b. naczelnika w wydziale górnictwa, pozostawia jeszcze chrzestnego ojca w osobie radcy tajnego Fryderyka hr. Skarbka, niemniej prawie wszystkich znajomych w Warszawie, którzy wspólnie z rodziną długo płakać będą nad usypaną na obcej ziemi mogiłą rodaka.

Numer 288 z dnia 31 października przyniósł znowu garść szczegółów o Chopinie:

Zbierając starannie wszystkie szczegóły, dotyczące zmarłego ziomka naszego Chopina, natrafiamy wszędzie na uwielbienie, jakie mu bez wyjątku, zacząwszy od *Pamiętnika* Bentkowskiego, aż do tegoczesnych pism zagranicznych: angielskich, francuskich, niemieckich i dykcyonarzy artystów, sprawiedliwie oddają. Twarz jego pociągła, nos orli, usta małe, oczy melancholiczne niebieskie, czoło wysokie i powierzchowność tak delikatnego człowieka, jak jego serce, jak uczucia, jak utwory przemawiające do duszy, pozostaną na długo pamiętne.

W Niemczech i Francyi wiele bardzo wyszło jego litografii tak na nutach, jako też i w osobnych odbiciach.. Te są pomniki, które oprócz nieporównanych dzieł pozostały po Chopinie. Z obecnych w Warszawie uczniów tego mistrza, dla którego tenże lubił poświęcać staranność swoją jest p. Kazimierz Wernik, znany nam już ze swego talentu. Oby był przedłużeniem pamięci wielkiego ducha i przypominał nam ową sławę naszą, która w sercach rodaków znajdzie na zawsze oddźwięk nieśmiertelny.

W Nr. 296 z d. 9 listopada znalazł się następujący opis pogrzebu Chopina:

Tydzień temu, jak w kościele św. Magdaleny w Paryżu odbyło się nabożeństwo żałobne za duszę ziomka naszego, Chopina. Mnóstwo artystów i znajomych zmarłego napełniło kościół, do którego wchodzono tylko za biletami. Największa prostota przewodniczyła temu obrzędowi, odznaczającemu się także i wykonaniem *Requiem* przez p. Viardot. Najdroższą jednak ze wszystkich pamiątek po zmarłym Chopinie otrzymała jego rodzina, albowiem w ostatnich chwilach życia swego, objawiając konającym już głosem ostatnią wolę, przekazał jej s e r c e swoje. Drogi ten szczątek wkrótce, jak nam wiadomo, ma być do Warszawy sprowadzony.

W *Bibliotece Warszawskiej,* która niebawem miała zamieścić wyczerpujące studyum Sikorskiego p. t. *Wspomnienie Szopena,* na razie, d. 1 listopada, ukazał się następujący nekrolog, skreślony przez Oskara Kolberga:

Chopin umarł! Wieść ta, jak hasło smutku obiega dziś z ust do ust nasze miasto; znajomy, czy obcy, każdy je powtarza; każdy współboleje nad stratą ukochanego piewcy, zgasłego tak wcześnie na obcej ziemi, wśród nie swoich. Chopin umarł! A więc stało się: geniusz muzyki smutnie zwiesił skrzydła nad trumną swego ulubieńca, a w ślad za nim zapłakali i ludzie-artyści, ujrzawszy swoje sieroctwo. O, bo też żaden mówca silniej nad niego nie wstrząsał umysłami słuchaczy, żaden lekarz skuteczniej nie koił ran sercu zadanych, żadna ręka od śmierci Beethovena dzielniej nie dzierżyła berła muzyki, a wszakże nikt łagodniej, nikt wdzięczniej nie władał. Komu troska zaległa serce, ten go szukał, jak zbawcy; kto potrzebował pociechy, szedł do niego po balsam; wszystkie serca dziecinne i dziewicze lgnęły do niego, jak do współ-kochanka; i każdemu to źródło pociechy zawsze i chętnie się otwierało. Bo łzy, które zrazu wyciskał, zamieniały się w łzy szczęścia, a tęsknota, która się budziła z dźwiękiem lutni, w ślad za sobą niosła pocieszenie, tuląc do snu osierociałe serce. A teraz, kiedy ostatnia nić, wiążąca go do życia, pękła, a struny jego arfy zamilkły na zawsze, czyliż znikąd dla nas pozostałych nie zejdzie pociecha? czyliżby ten cudowny zdrój muzyki miał wyschnąć bezpowrotnie? Nie! bo ulatując ku krainie, do której za życia wzdychał, jako promienny ślad po sobie, rzucił z wieńca swego garść kwiatów na tę ziemię, sobie ku chwale, a nam ku osłodzie. Do nich więc, do nieśmiertelnych dzieł jego niech się zwróci, kto teraz ulgi w smutku pragnie; niechaj zasiądzie do fortepianu, niech otworzy księgę jego dumań, a za dźwiękiem instrumentu każda nuta odpowie mu: Zaprawdę, przyjacielu, porzuć tę żałobę: Chopin nie umarł!

Tenże Oskar Kolberg wydrukował w *Gazecie Warszawskiej,* w numerze z d. 5 listopada, obszerny felieton o Chopinie, równający się poważnemu studyum biograficzno-krytycznemu, w ten sposób uzasadniając jego niezbędną potrzebę:

Janin, Berlioz, Gautier i inni (w prasie francuskiej, która po śmierci Chopina poświęciła kart więcej, niż może wielu się spodziewało), starali się wskazać swej publiczności, czem był Chopin, chcieli objaśnić go Francyi i wielu po nich zapewne tę pracę dalej prowadzić będzie. Nie bacząc na te prace krytyków europejskiego imienia, uważaliśmy, że do nas należało rzucić wspomnienie własne na grób świeży człowieka, który tyle zrobił dla sztuki, od którego ona tak wiele jeszcze spodziewać się mogła. Widzieliśmy pierwsze jego chwile: tutaj odebrał pierwsze poświęcenie na kapłaństwo w sztuce, stąd czerpał swe pierwsze natchnienia, tu sercem ciągle przebywał; naszym więc obowiązkiem, nim równe mu geniuszem pióro pamięć jego uświetni, rzec słów kilka o człowieku, co sławą imienia swojego sławę ziemi swej pomnożył, a wielbiąc go, z dumą wyrzec, że on do nas należy.

Zaznaczywszy, że on pierwszy stał się wyobrazicielem sztuki naszej, muzyki duchem i uczuciem polskiej, i wspomniawszy o dzieciństwie Chopina, gdy już w trzecim roku życia płakać miał, słysząc granie fałszywe, a jako 5-cio letni chłopczyna »drobną rączką bez wiedzy przy fortepianie harmonijnie dobierał akordy«, autor w następujących słowach uczcił dwóch warszawskich nauczycieli młodego Fryderyka:

Pierwszym jego nauczycielem był Wojciech Ziwny, nazwisko dziś mniej znane, które jednak odżyje we wspomnieniu, bo sława Chopina blask nań swój rzuciła, a skromny wykładacz muzykalnego abecadła nie będzie zapomnianym dzięki uczniowi, którego palce do klawiszów układał. W roku 15-tym życia wszedł Chopin w poczet uczniów Józefa Elsnera, wówczas profesora Konserwatorium Warszawskiego. Czcigodny starzec zapłakał zapewne, gdy się dowiedział o śmierci ucznia, którego pierwszy wtajemniczył w trudności kompozycyi. Od Elsnera to Chopin zyskał ową głęboką znajomość kontrapunktu, którą później objawiał w tych śmiałych, niezrównanych i oryginalnych przejściach, tak podziwianych, tak niepodobnych do naśladowania. W Elsnerze to ujrzał pierwsze wzory tej świętej miłości dla sztuki, która krzepi ducha młodzieńczą siłą, chociaż włos zima starości pobieli, daje skrzydło fantazyi, polot myśli, potęgę uczuciu, chociaż cierpienia skruszą ciało. Wziąwszy geniusz od Boga, w Elsnerze znalazł Chopin to, co robi wielkich artystów: pracę, zapał i naukę.

O życiu, pełnem zaszczytów, jakie stało się udziałem artysty od chwili wyjazdu z kraju, był taki ustęp, nader trafnie malujący Chopina-Polaka na kosmopolitycznem tle Paryża:

Dziewiętnaście lat temu, jak Warszawa po raz ostatni słyszała Chopina: w r. 1830 opuścił on ją i ruszył na tę wędrówkę talentu po Europie, w której niektórzy zyskują laur, a wielu nędzę i zapomnienie. Droga sławy jednak nie była dlań stromą i przykrą. Wiedeń i Monachium, najartystyczniejsze miasta Niemiec, stwierdziły nadzieje, jakie o młodym artyście żywił jego kraj rodzinny Muzykalne Niemcy adoptowały ów talent wczesny, jakkolwiek tylko wykonanie podziwiać mogły. Od tej pory nie ujrzeliśmy Chopina. Paryż, ta druga ojczyzna artystów, ten Rzym sztuki, który daje ostateczne poświęcenie na mistrzów, stolica ruchu, idei, współzawodnictwa, zatrzymał go na zawsze; Chopin, który kochał swoich, tęsknił za swymi, tam pozostał...

W Paryżu, »w tej Jerozolimie niebieskiej dla każdego artysty«, w tym »raju poetów«, w dali od tych, »którzy go z upragnieniem wyglądali, za którymi tęsknił i marzył«, w dali od tych równin zielonych, do których przenosił się myślą,

wybrani rozumieli go, jak my go rozumiemy, chociaż język ten był dla nich nowym językiem, chociaż te myśli, które Chopin z duchem swym uniósł skądinąd, nie do ich ziemi należały: gawiedź szła za ich głosem, zresztą rzucał jej niekiedy w nagrodę jakie *nocturno,* jaką *balladę,* mniej dla niej obce, mniej dziwne, niż ów *mazur* lub *krakowiak,* których pojąć nie zdołali. I tak żył między nimi, od jednych podziwiany i nierozumiany, od wybranych czczony i pojęty: serce zostawało gdzieindziej, myśl jego z nami była.

Z kolei następował niezmiernie ważny ustęp, poświęcony stosunkowi Chopina z p. Sand, ustęp, znakomicie określający naturę tego stosunku, a tembardziej zasługujący na uwagę, że był pisany przez człowieka, bardzo zbliżonego do rodziny Chopina, a więc będący poniekąd odbiciem tego, co w tej rodzinie myślano o p. Sand, jak się zapatrywano na jej rolę w życiu Fryderyka:

Tam to spotkał równy sobie potęgą twórczości, chociaż odmienny naturą geniusz. Kobieta, z męską siłą ducha, co śmiałością pomysłów korzyła przed sobą najdzielniejsze inteligencye, pani Sand, największy poeta Francyi, podała mu dłoń bratnią. Geniusz marzenia, tęsknoty i boleści, spotkał się z geniuszem czynu, śmiałości i potęgi; dumna sybilla nadziei z pokornym kapłanem tej bogini. Te dwa duchy, tak sprzeczne na pozór, pojęły się. Tłum nie mógł zrozumieć tego braterstwa geniuszów; wszystko, co wychodzi za brudną jego sferę, chciałby do siebie podobnem zrobić i, nie mogąc się wznieść nad kał, pragnął i to święte uczucie zanurzać w kale oszczerstwa, jakkolwiek to napróżno pięło się do sfer, dla niego zbyt wysokich. Związek ten bratni Chopina i pani Sand trwał lat kilka. Może to jemu winniśmy owe szczytne karty w *Consuelu,* dziele poświęconem muzyce i cnocie; on to dał życie Porporze, Marcellemu, Albertowi Rudolstadt; w nim może szukać należy źródła głębokiego uczucia muzyki słowiańskiej, którą poeta Francyi tak świetnie określa. Jemu to może winniśmy najszczytniejszy utwór Chopina, Sonatę z marszem pogrzebowym, którą wzniosłe uczucie wiary religijnym blaskiem uświetnia. Równie potężny męski geniusz nie zdołałby wywrzeć tego wpływu, jaki kobieta w sferze czysto duchowej na nas wywrzeć jest zdolna; walka i opór przed uwielbieniem znikają, rozum z uczuciem w bratniej działają zgodzie, przerodzenie się moralne bez cierpień, bez trudu i pracy następuje. Takim był związek pani Sand z Chopinem: świat go czernił, a on mu w nagrodę rzucił ideały, w formie marzeń autora, w formie śpiewu muzyka. Czyżby tęsknota i rzewność Chopina nie miała oddziałać na ów burzący sceptycyzm autora *Lelii,* który później w mistycznych marzeniach *Hrabiny Rudolstadt,* w ostatnich sielankach swoich, stara się lać balsam religijnej pociechy na rany zwątpieniem zadane.

Następowała charakterystyka Chopina, jako człowieka i muzyka, jedna z najlepszych i najtrafniejszych, jakie wogóle — przedtem i potem — napisano o Chopinie, charakterystyka jego muzyki, jego usposobienia, jego sposobu grania.

Wieluż to z nas, cośmy ukochali muzykę, marzyło, by raz w życiu usłyszeć Chopina, raz tylko jeden ujrzeć, jak on sam, jak mistrz wyraża ten śpiew, tak dla nas wzniosły, tak nieskończenie doskonały, że najlepsze wykonanie jeszcze nie zadowalnia. Zdawało nam się, że on jeden posiada klucz do tej skarbnicy melodyi, że on jeden światło nam pokaże w całej jego czystości. Śmierć przerwała marzenia nasze: nie usłyszymy go nigdy!

W tydzień później, d. 11 listopada, zamieściła taż *Gazeta Warszawska* »artykuł nadesłany«, skreślony przez Józefa Bzowskiego, tego samego, co w r. 1836 bawił u Chopina w Paryżu, tak mile podejmowany przezeń. Oto początek tego artykułu, który obok charakterystyki geniuszu zmarłego, przynosił także szereg cennych osobistych wspomnień o nieboszczyku.

Skąpy czas, przecinając nić Szopenowego żywota a spychając z nim razem geniusz jego do grobu, więcej niż srogości dokonał: wytrącił on epoce czarę, co łaknącym niosła rozkoszy napoje, zatopił w otchłani nieprzebrany skarb idei kunsztu, zdruzgotał czarowne szkło, w którem w całej jawności przeglądały się uczucia i myśli wszystkich; nakoniec wieczną, bo nieśmiertelną zaparł tamę potężnemu odkrywaczowi tajemnic harmonii, jakby chciał wyrzec: »Stój natchnienie! Dosyć twej poezyi na ukołysanie twych miłośników, dosyć już prawd sztuki na uszlachetnienie ducha jej wyzwoleńców!« I stało się! znikł Szo-

pen, a łzy po nim gorzkie są i potrójne, bo łzy rodziny, łzy muzykaluego świata i łzy każdego artysty.

Jak w Warszawie, tak i w Poznaniu śmierć Chopina odbiła się w miejscowej prasie żałosnem echem.

Dziennik polski zamieścił nekrolog, napisany niezwykłem piórem Cypryana Norwida, a więc niezdawkowy i niepospolity w każdem słowie, w każdem zdaniu:

Rodem Warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel, Fryderyk Chopin, zeszedł z tego świata. Choroba piersiowa przyspieszyła śmierć zawczesną artysty w trzydziestym dziewiątym roku życia, dnia siedemnastego, miesiąca bieżącego. Umiał on najtrudniejsze sztuki zadanie rozwiązywać z tajemniczą biegłością, umiał bowiem zbierać kwiaty polne, rosy z nich ani puchu nieotrząsając najlżejszego. I umiał je w gwiazdy, w meteory, że niepowiem w komety, całej świecące Europie, ideału sztuką przepromieniać. Przezeń Ludu polskiego porozrzucane łzy po polach, w dyademie ludzkości się zebrały na dyament piękna, kryształami harmonii osobliwej. To jest, co największego sztukmistrz może uczynić, i to uczynił Fryderyk Chopin. Cały prawie żywot (bo część główną) po za krajem spędził dla kraju. To jest, co największego dopiąć może wychodziec, i tego Fryderyk Chopin dopiął. Wszędzie jest, bo w Ojczyzny duchu mądrze przestawał i w Ojczyznie spoczął, bo jest wszędzie. Kochanowski skarżył czasu swego: »Tymoteusza, sławnego muzyka Ateńskiego nie wygnano, jedno że był jedną strunę do swego instrumentu przyczynił: ale za naszego wieku nie jednę, ale dziesięć strun do lutnie przydano: a pieśni dzisiejsze tak daleko są różne od Boga rodzice, jako i obyczaje od Statutu. Taka to odmiana w muzyce czyni odmianę i w Rzeczypospolitej...« Kochanowski w Sobótkach pierwszy ludu poezyę uczonemu światu uwidomił, w muzyce Chopin toż uczynił.

Paryż, dnia 18 października 1849.

C. K. Norwid.

Poznańska *Gazeta polska* zamieściła w dwóch felietonach, d. 11 i 12 listopada, bardzo obszerną charakterystykę *Fryderyka Chopina,* skreśloną wytrawnem piórem Antoniego Wojkowskiego, ze wszech miar niepospolitą i pełną znakomitych spostrzeżeń. Oto jej początek:

Umarł w tych dniach w Paryżu Fryderyk Chopin; w nim straciła Polska największego muzyka, którym się poszczycić może, a świat muzyczny założyciela nowej szkoły, szkoły romantycznej. Każdy człowiek, który poznawszy w sobie wyższy geniusz i twórczą siłę, opuszcza utorowaną mu drogę, bądź to na polu umiejętności i sztuki, bądź to w jakimkolwiek praktycznym życia kierunku, aby nieznanemi dotąd postępować ścieżkami, niezliczone trudności pokonać, niezliczone przesądy przełamać musi, zanim świat mu uwierzy i z uwielbieniem podziwiać będzie zebrane w niezwykły dotąd sposób owoce. Tego doświadczył Galileusz, Guttenberg, i tylu innych jeszcze, którzy nową wzniosłą myśl w życie wprowadzić przedsięwzięli; tego doświadczył w swoim zawodzie i Chopin. Wśród powszechnego w ostatnich czasach upadku muzyki, kiedy w kompozycyach ukazał się brak myśli i jednostajność, kiedy nawet w formie objawiać się zaczęło niedołężne zaniedbanie i coraz większy wstręt do surowych przepisów klasycznych, wystąpił Chopin z utworami swemi, w których świeże myśli w oryginalnej błyszczały formie, zwrócił na siebie wszystkich artystów uwagę... Uderzyła ich śmiałość pomysłów w jego kompozycyach, tak dobrze przystająca do ich charakteru, zajęła nowość i oryginalność; podziwiali jego grę cudowną.



Fryderyk Chopin.
Popiersie marmurowe I. Clesingera.
(Muzeum Czartoryskich w Krakowie).
(Klisza »Nauki i Sztuki«, Wyd. Tow. Nauczycieli Szkół Wyż. T. X., *Chopin,* H. Opieńskiego).

U nas w Polsce w ogólności mało znane są i rozpowszechnione utwory Chopina; nie doszliśmy jeszcze w muzycznym względzie do tej wysokości, na której się Niemcy i Francya znajdują; jak w niczem, tak i w muzyce, nie lubimy pokonywać przeciwności, nie lubimy szukać owocu w twardej zamkniętego łupinie. A przecież i w Polsce, gdziekolwiek znany jest Chopin, tam także podziwiają go i unoszą się nad jego pięknością; wszakże nie jest to głębokie poczucie szczytnych myśli w kompozycyach jego zawartych, jak raczej mimowolne wstrząśnienie, wywołane wielkością choć niepoznaną, i odgłos w sercu polskiem słuchacza odpowiedni narodowemu tchnieniu, którem owiane są jego utwory. Dlatego u nas najwyżej cenione są Mazurki Chopina; jego scherza, fantazye (na temata polskie) i t. p., za niezrozumiałe uchodzą.

Dotąd więc Chopin nie jest muzykiem popularnym. Uznanie jego wielkości spoczywa jeszcze w piersiach małej liczby artystów i lubowników, którzy wcześniej od innych potrafili zrozumieć go i, przezwyciężywszy trudności formy, przejąć się jego geniuszem.

Lecz cóż stanowi wielkość Chopina? Otóż wyłamanie się z ciasnego, bo już przepełnionego zakresu dawnej muzyki i utworzenie nowych myśli zapomocą nowej formy... Chopin wyzwolił muzykę fortepianową z więzów, w których ją przepisy klasyczne trzymały, tak pod względem wewnętrznego układu i organizmu pojedynczych cząstek, jak pod względem zewnętrznej formy całości. Opuszczając ściśle ograniczone rytmy i modulacye dawnej szkoły, w genialnej bezregułowości dodając i ujmując nut, w miarę, jak go myśl i fantazya unosiły, tworzył nowe, cudowne przejścia i figury, które by może zgrozą były przejęły Clementiego i Mozarta, ale które dzisiaj zachwycają głębokością uczucia, oryginalnością pomysłu zadziwiają. Również nie widać już w Chopinie zbyt prostych i jednostajnych przejść do pokrewnych tonów, które w wstępnym oddziele każdej nieomal sonaty przy powtórzeniu pierwszej części napotykamy; zastąpił je kunsztownem połączeniem akordów, nieznacznie słuch nasz do nowej intonacyi prowadzących. Najważniejszą jednak reformą Chopina jest nadanie stosownego znaczenia lewej ręce w grze fortepianowej... Równie oryginalnym, jak w wewnętrznym mechanizmie i zestawianiu myśli muzycznych, pokazał się Chopin w zewnętrznej formie i odrębnym charakterze, który każdemu ze swoich utworów nadać potrafił.

Jednem słowem stoi Chopin, zdaniem Woykowskiego, »niezawodnie wyżej od wszystkich bez wyjątku dawniejszych kompozytorów«. Do używanych już form kompozycyi dodał nowe, oryginalne.

Utworzył *Ballady* pełne życia i tak obrazowe, że słysząc je, zdaje nam się, jak gdyby średniowieczny trubadur opowiadał przy dźwięku swej lutni waleczne czyny i wierną miłość dawnych rycerzy; zidealizował tak prozaiczny sam przez się narodowy taniec niemiecki: *Walc* Chopina przestaje być tańcem, zachowując przecież takt i żywsze poruszenia walcowe. Jest on raczej marzeniem o upłynionych rozkoszach balowych, a często wśród uroczych wspomnień, przesuwających się przed rozdrażnioną jeszcze fantazyą, wśród harmonijnego dźwięku skocznych tonów, jak gdyby dalekich odgłosów hucznej zabawy, myśl poważna, smętna, przerywająca wątek sennych widziadeł, tłumi wybuch uciechy i oznacza ciężką rzeczywistość. Równie szczęśliwym pomysłem Chopin i naszego *Mazura* wyniósł do wysokości utworu sztuki; nie zatarłszy w nim odrębnego charakteru tańca, zrobił go wiernem odbiciem teraźniejszego usposobienia polskiej duszy, przez połączenie bolejących tonów z wesołemi niejako, z radości z chwilowego powodzenia z zawiedzioną nadzieją. Dlatego mazurki Chopina, osnute na wiejskich melodyach, są wyłącznie polską muzyką: obcy naród ich piękności i znaczenia zrozumieć nie zdoła.

Przegląd poznański wystąpił z bardzo obszernym życiorysem Chopina, pełnym interesujących wspomnień osobistych, a skreślonym przez serdecznego przyjaciela zmarłego, Stanisława Koźmiana. Oto dwa wyjątki z tego pięknie napisanego nekrologu, mogące dać przybliżone pojęcie o jego literackich zaletach:

Powiedział poeta, że gdy wieszcz umiera, to wszystko wokoło rozpogadza się i ucisza, by usłyszeć, jak Bóg wywołuje jego imię do grona swych wybranych. A tu burza wre jeszcze taka! Pełne frasunku czasy tak przyzwyczaiły nas do strat niezwykłych, iż pomimowolnie przychodzi wątpliwość, czy Polska odrazu uczuje, jak wielką dziś klęskę ponosi. I znowu powiedziano o niepoznanym człowieku, że jak obłok wśród ciemnej nocy przepłynął. Obłok ten, który dziś zniknął, był pełnym światła, ale wśród tak krwawych i ognistych łun odpływa, że może niejedno oko nie dostrzeże, jak uchodzi do źródła wielkiej światłości. Lecz potomność odda mu cześć zasłużoną. Ona powie, że duch polski, opuściwszy na chwilę ciało gnębione przez obcych ciemięzców, skłaniał się i błądził po świecie, przytomny wszystkim walkom, górujący nad wszystkiemi szlachetnemi sprawami, pokutnicza wszystkich klęsk ofiara, że zstępując na ziemię niekiedy, przylegał do spraw, z których ciężkie, acz pozorne skazy odnosił, lecz, że były kierunki, po których, jak po kryształach spływał na poziomy, i że na jednym z takich kierunków stał i przewodniczył mu Chopin.

...Zgon jego nie był niespodzianym. Od samego dzieciństwa nader wątłe zdrowie co chwila groziło mu niebezpieczeństwem. A przecież, jak się z wielkiemi stratami dziać zwykło, cios ten wydaje się nam zbyt nagłym, i jakby w nieprzygotowanych uderza. W istocie, tak wiele zawsze jaśniało potęgi twórczości ducha w tym drobnym a kruchym organizmie, że można się było przyzwyczaić do myśli, niejako wmówić w siebie, że ta uporczywa iskra życia, tyle razy dogorywająca i znowu rozpłomieniona, posiada wyjątkową trwałość i jeszcze nie prędko zagaśnie. Bóg zrządził inaczej.

...Przedewszystkiem Polakiem był Chopin. Każdy jego czyn, każde słowo nosiło najdobitniejsze tego znamię. Lubo z pochodzenia francuskiego, wydatniej się niż niejeden Polak między Francuzami swą polską odrębnością odróżniał. Jako czerpał swe natchnienia z pieśni ludu, tak też lubił naśladować jego zwroty mowy, a w chwilach wesołości jego rubaszną prostotę doskonale oddawał. Dla Polski też tylko żył i o niej ciągle dumał. Rok 1848, jak w nas wszystkich, tak i w nim rozbudził świetne nadzieje, a potem zranił duszę strasznym zawodem... Cóż dopiero mówić o jego utworach. We wszystkich, czy drobnego, czy szerszego rozmiaru, zarówno odbija się duch nasz narodowy ze wszystkiemi swemi właściwościami. Jakżeż w nich się cudownie snuje i splata nić miłości i tęsknoty, tych dwóch prządek naszego żywota. Gdzież ogrom boleści naszych jękliwiej przemawia? I znowu, radości przyszłego zwycięstwa, sny i upojenia naszych nadziei mogąż być ubrane w większy dźwięków przepych? A te przeciwieństwa, niezgodności, dysonanse, które Chopin stwarzał z taką obrazą dla starej szkoły, a z tak świetnemi wróżbami dla nowej, nie sąż najrzetelniejszym obrazem tego wewnętrznego bólu i rozdarcia, co od pół wieku dręczy duszę polską? Tu nasuwa nam porównanie świeża jeszcze strata innego mistrza. Jak Chopin był najwznioślejszym poetą w muzyce, tak Słowacki był najsubtelniejszym muzykiem w poezyi. Jeszcze tak niedawno mówiliśmy o tym ostatnim, że wiersze jego są ciągłą melodyą, że śpiewać je raczej lub przy muzyce skandować, jak deklamować należy. Oba gnani bez przestanku wewnętrzną boleścią, rwani do góry skrzydłami najlotniejszej fantazyi, zapuszczali się aż po granice fałszu. Słowacki najczęściej je przekraczał i już nie wracał więcej. Przeciwnie Chopin, mistrz pełniejszego natchnienia i prawdy, zawsze wczas nazad zawracał, i co zrobił i rozprzęgł, to znowu spajał i har-

monizował. Zda się, że z umysłu dlatego tylko w burzę rozkołysał to morze harmonii, rozdzierał je w przepaście, aby odkryć dno wiecznej pogody i wynieść na jaw wiecznych piękności bogactwa. Tamten też rzucił w świat uniesienie bez dopełnienia, jak bez ukojenia, niby akord przerwany i nieskończony. Ten zaś stał się wyobrazicielem i zwiastunem tej pełni, zgody i jedności, do której duch polski, unosząc nieprzebrane skarby z swego chwilowego rozbicia, znowu nastroić się musi. Najwyraźniejszą przeto dzieł jego cechą jest prawda; a tej wszędzie, i w myśli, i w uczuciu, naprzód szukać należy. Nią prowadzony zdołał on sam jeden dla muzyki ludu polskiego uczynić to wszystko, jeśli nie więcej, co wieszczowie nasi dla poezyi gminnej uczynili. Wyższy od nich twórczością i uczuciem, odgadł odrazu wszystkie tajemnice naszego śpiewu, usposobił go do najwyższych polotów, powiązał z najtrudniejszemi sztuki zadaniami, a wyniósłszy go do tej zacności, zdobywszy mu obywatelstwo świata, dokonał tego, co poeci nasi jako najznamienitszy do osiągnienia zaszczyt naszej literaturze przedstawiają: dodał żywego żywiołu powszechnej sztuce europejskiej, odmłodził ją i na nowe poprowadził koleje.

Pisma galicyjskie, wychodzące w Krakowie i we Lwowie, również nie pozostały w tyle za poznańskiemi i warszawskiemi, a gdy otrzymały wiadomość o śmierci Chopina, również uderzyły w dzwon żałoby narodowej. W krakowskim *Czasie*, w opisie pogrzebu Chopina, nadesłanym przez paryskiego korespondenta, zaznaczono emigracyjny charakter tego pogrzebu.

Po mszy św. postępowali za trumną, wiezioną na cmentarz, naprzód emigranci polscy, wszyscy prawie z zakładu paryskiego i miast pobliskich, za nimi emigranci innych narodów, a nareszcie artyści rozmaitych krajów i niezmierny tłum Francuzów z rozmaitego stanu.

W grudniowym zeszycie *Biblioteki Warszawskiej* ukazał się udatny wiersz Seweryna Kaplińskiego *Na śmierć Chopina* (Szopena), przez to znamienny, że poetycznie rozwijał porównanie i zestawienie Chopina z Kopernikiem, jako tych dwóch Polaków, którzy swemi genialnemi odkryciami, jeden w zakresie astronomii, drugi w dziedzinie muzyki, sprowadzili przełom w umysłowym dorobku, nietylko ojczyzny swojej, ale całej ludzkości, których sława przekroczyła ciasne granice kraju rodzinnego, a szeroko się rozeszła po całym cywilizowanym świecie, czyli, że tem samem przyczyniła się do chwały Polski pośród innych narodów europejskich.

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, melodye, 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 czujem uścisk matki, ojcowskie pieszczoty,
I uśmiech przyjaciela, i z lubą rozmowy.
To znowu jakby wiarę obudzi z kolei,
Wiarę naszą dziecięcą, tak prostą, tak jasną;
Umilknie 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 serca wzruszał, rozrzewniał, kołysał.
On czuje gwiazd harmonię, lecz cyframi ziębi:
Ty harmonię niebieską wlewasz do serc głębi.
Twój geniusz jego bratem: on wziął wiedzę w podział,
By nieskończoną prawdę stawić nam przed oczy:
Tyś piękność nieskończoną w boskie formy odział.
Od obydwóch geniuszów 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!

VI.

Wkrótce po śmierci Chopina, z inicyatywy Kamila Pleyela, utworzył się komitet pod przewodnictwem malarza Delacroix, w celu wzniesienia pomnika na miejscu wiecznego spoczynku zgasłego mistrza. Zaczęto zbierać składki, a kiedy po bardzo niedługim czasie udało się zebrać wystarczający fundusz, zwrócono się do rzeźbiarza Clesingera, ażeby wykonał monument, którego model już był przedstawił [1]).

[1]) Delacroix, któremu Clesinger pierwszemu pokazał zaprojektowany model pomnika Chopina (zaraz po śmierci mistrza), bardzo pochwalił tę kompozycyę. Oto, co w tej mierze pisał w swym dzienniku: »Clesinger, którego spotkałem na ulicy, przysłał mi swoją żonę, żebym poszedł z nią zobaczyć grobowiec Chopina. Wbrew oczekiwaniom mym, byłem zupełnie zadowolony. Zdawało mi się, żebym w ten sposób i ja zrobił. Zato biust jest nieudany...« Ale nie wszyscy podzielali to zdanie Eugeniusza Delacroix, Naprzykład Cypryan Norwid wcale nie był zachwycony dziełem Clesingera, uważał, że było zbyt

W pierwszą rocznicę śmierci mistrza, d. 17 października 1850 roku, pomnik dłuta Clesingera, już ukończony całkowicie, został odsłonięty i poświęcony. Dnia tego przed południem, liczne grono przyjaciół i uczniów genialnego kompozytora, zgromadziwszy się w małej kaplicy na cmentarzu Père Lachaise, udało się pod przewodem księdza, po uprzedniem wysłuchaniu cichej Mszy, na grób Chopina, w celu odsłonięcia pięknej kompozycyi Clesingera. Kiedy opadła zasłona, na pomnik posypały się kwiaty i wieńce, a wreszcie, po wspólnie odmówionej modlitwie, deputowany Franciszek Wołowski wystąpił z mową, ale był tak wzruszony, że musiał poprzestać na wypowiedzeniu kilku słów zaledwie [1]).

Sam pomnik, wykuty z perłowego marmuru, a otoczony gustownemi sztachetami z kutego żelaza, o ile nie jest zbyt wielkim, o tyle udał się swemu twórcy. Całość nacechowana jakimś rzewnym liryzmem, gdyby ją przetłómaczyć na język poezyi, stałaby się smutną elegią na śmierć Chopina [2]). Na kwadratowym cokole, bardzo szlachetnym, jakkolwiek prostym w liniach, siedzi Muza, pochylona, zapłakana, wsparta na złamanej lirze. W przedniej ścianie podstawy, na której także znajduje się wyryty napis

konwencyonalne, że nad grobem takiego twórcy, jak Chopin, powinien stać inny pomnik. Oto wyjątek z listu C. Norwida, dotyczący tej kwestyi: »Znałem ci ja Fryderyka Chopina, co tak na zabawkę poszedł bezserdecznym i płaczącym nad nim konwencyonalizmom. Liryzm powinien być ascetyczny, ascetyzm zaś jałowy, bierny, bez ofiary za coś, jest samobójstwem. Można i najwyższego liryzmu sięgać, ale trzeba przy tem w sandałach chodzić albo boso i z kijem w ręku, bo inaczej suchoty cię spalą i postawią ci haniebnie rzeźbiony pomnik, udający kobietę, co płacze z lirą w ręku! Taką postawiono Fryderykowi, tę kobietę, co tam płacze...«

[1]) Tak opisuje uroczystość tę korespondent paryski pisma angielskiego *John Bull,* w numerze z d. 26 października 1850 roku. W *Gazette musicale* z d. 20 października 1850 r. czytamy o tej ceremonii, co następuje: »Une messe commémorative a été dite jeudi dernier (17 oct) dans la chapelle du cimétière du Père Lachaise à la memoire de Frédéric Chopin et pour l'inauguration de son monument funèbre«.

[2]) Z boku, na prawej ścianie pomnika, znajduje się następujący napis, podkreślający polskość Chopina: Frédéric Chopin, né à Żelazowa Wola près de Varsovie. Fils d'un émigré français, marié à M-elle Krzyżanowska, fille d'un gentilhomme polonais.

Szkic pomnika Chopina zrobił Clesinger jeszcze za życia artysty, na parę dni przed jego śmiercią. Oto, co w tej mierze pisał niejaki A. H. w czasopiśmie *L'artiste,* w numerze z dnia 1 listopada 1849 r. (a więc nazajutrz po pogrzebie Chopina): »Będąc świadkiem tej powolnej i budującej agonii ludzkiego geniuszu, który już widzi niebo, a jednak mimo to, wyrywa się do ziemi, Clesinger, opuściwszy Chopina, udał się do swej pracowni, ażeby tam stworzyć pomnik, godny takiego przyjaciela, Jakoż duch Chopina był przy nim, gdy rozgorączkowanemi rękoma zaczął lepić figurę ze złamaną lirą w ręku. Jest to śpiew konającego łabędzia, jest to dusza śpiewaka *Preludiów,* nachylająca się ku grobowi, tej ponurej drodze do nieba. Wystarczył mu jeden dzień, ażeby zacząć i skończyć tę figurę Jako dzieło sztuki, jest to rzecz pełna prostoty, smutku i szlachetności, a piękna w pomyśle, odznacza się prawdziwą wielkością«.

A. Fred. Chopin ses amis, bieli się alabastrowy medalion z profilem mistrza [1]).

[1]) Odtąd, przez szereg lat zawsze w październiku odbywały się pielgrzymki na Père Lachaise, do grobu Chopina, pielgrzymki, których uczestnikami byli przeważnie uczniowie i uczennice, przyjaciele i wielbiciele zgasłego mistrza. O jednej z takich pielgrzymek, w r. 1871, tak pisał paryski korespondent *Kłosów* warszawskich: »W Paryżu d. 17 października obchodzono rocznicę śmierci Chopina. Uczniowie i wielbiciele jego, których liczba tam jest niemałą, podążyli na cmentarz Père Lachaise pomodlić się u pomnika muzy płaczącej (arcydzieła rzeźby Clesingera), której palce zgruchotał granat rewolucyjny w strasznych zapasach z terroryzmem Komuny. Pomnik zasypano kwiatami, a wędrówka ta odbywa się podobno rokrocznie, nigdy nie zapomniana«.

KSIĘGA TRZECIA

„KOPERNIK FORTEPIANU“

ROZDZIAŁ I.

Człowiek — Muzyk — Nauczyciel.

»Powierzchowność Chopina — pisał o nim Moscheles — jest zupełnie taką, jak jego muzyka; obie są czułe i marzycielskie«. Postać wysmukła, budowa drobna i wątła, wzrost średni, włosy blond, długie, jedwabiste, zaczesane w formie artystycznej czupryny z przedziałem z boku, czoło szerokie, pięknie zarysowane, oczy piwne, łagodne, raczej dowcipne niż marzące, nos orli, rzymski, wydatny, rasowy, delikatnie wyrzeźbiony, o cienkich rozdymających się nozdrzach, usta pięknie wykrojone o mięsistych wargach, skłonne do uśmiechu, lekceważącego i ironicznego, a uwydatnione brakiem wszelkiego zarostu, starannie wygolonego, zęby nieładne i niewszystkie, policzki bez rumieńców, lekko zapadnięte, cera blada, delikatna, niemal przeźroczysta, głos matowy, o trochę przytłumionym dźwięku, wszystko to, przy młodocianym wyrazie, składało się na typ wykwintny i dystyngowany, wielce interesujący, pełen jakiegoś poetycznego uroku, który jakby opromieniał tę twarz uduchowioną i subtelną. Jako taki posiadał w sobie Chopin coś wielce pociągającego, tak, że czarował wszystkich, o ile mu na tem zależało. Naogół robił wrażenie jakiegoś udzielnego książątka, do którego też należało przystępować z odpowiednią rewerencyą. Zdaniem Liszta, patrząc nań, myślało się o owych convulli z wysmukłemi łodygami, na których bujają kwieciste kielichy o tak delikatnej tkaninie, że je uszkodzić może nawet najlżejsze dotknięcie. Według Eleonory Ziemięckiej był Chopin »najcudniejszem zjawiskiem piękna duchowego«. »Wątły jego organizm, dziwnie delikatny, okrywał tylko jak lekka zasłona, potężnego ducha; nigdy może w nikim ta druga i nieśmiertelna połowa istoty człowieka nie była tak widoczną; rzekł-byś, że ona jedna żyła, że forma była tu tylko złudzeniem«. »Blady, kaszlący, wytwornym ruchem tu-

lący batystową chusteczkę do ust:« oto Chopin, jaki się wraził w pamięć Ujejskiego [1]).

Ubierał się zawsze z wyszukaną elegancyą, do stroju przywiązując przez całe życie ogromną wagę, nawet przesadną. »Ubrany bardzo starannie — pisze o nim Mathias — nosił według mody ówczesnej frak granatowy ze złotymi guzikami, zapięty na kamizelce białej, spodnie barwy perłowej ze sprzążkami. Długim krawatem spiętym szpilką z brylantem [2]), okręcał swą wysoką szyję«. Bielizna śnieżnej białości z najcieńszego batystu pochodziła z najpierwszych szwalni paryskich. Również i rękawiczki musiały być zawsze niepokalanej białości. Wszystko zresztą, co kładł na siebie, czy to były perłowe spinki do gorsu, czy maleńki zegarek damski [3]), musiało się odznaczać wyszukaną elegancyą i wytwornością. Niemniej grymaśnym był na punkcie obuwia, w którem mu tylko jeden szewc w Paryżu dogodzić umiał. W mniej szczęśliwem położeniu byli najlepsi krawcy paryscy, u których się ubierał, a na których narzekał stale; nigdy żadne ubranie nie było zrobione dość dobrze, nie leżało tak, jak chciał. »Przed każdym koncertem — opowiada Tarnowski — było zawsze zamówionych kilka fraków u kilku różnych krawców. Przymierzały się wszystkie jeden po drugim, ale żaden nie leżał nigdy dość dobrze. W ostatniej chwili, kiedy już trzeba było wychodzić na estradę, mistrz w rozpaczy brał czemprędzej frak swego przyjaciela i ucznia Gutmanna, dwa razy za długi i za obszerny na siebie, i w tym wychodził [4]). Zamiłowanie wykwintnego uło-

[1]) Kornel Ujejski, przybył do Paryża w 1847 r., sławny już, jako autor hymnu *Boże coś Polskę*. Chopina widywał w hotelu Lambert i w klubie polskim. Oto, co sam o tem pisze w swej autobiografii: »Wiec w Klubie polskim, gdzie zasiadało do stołu wiele znakomitości z 1831 r., jenerałowie, posłowie, pisarze, a których znałem już dawniej z wizerunków i ich biografii w dziele Straszewicza: byłem pieszczochem tych ojców. Tam zjawił się raz na chwilę jak blade widmo Szopen i dał mi swój wizytowy bilet z adresem i zaprosił do siebie. Tam objawił mi się równie przelotnie Słowacki, równie blady, o wielkich czarnych oczach i znikł, a ja drżący zbliżyć się do niego nie śmiałem«. Z zaproszenia Chopina nie omieszkał Ujejski skorzystać, bo na innej stronie swej (niedokończonej niestety) autobiografii tak pisze o tym pobycie w Paryżu: »A teraz pomyśl, że przy tem wszystkiem odwiedzałem Mickiewicza, Słowackiego, Szopena i umiałem duchem róść przy każdej wydarzonej okazyi«.

[2]) Szpilka ta dostała się w spadku siostrzeńcowi artysty, Antoniemu Jędrzejewiczowi w Warszawie.

[3]) Obecnie w posiadaniu siostrzeńca artysty.

[4]) Jak dalece Chopin dbał o to, żeby być ubranym według ostatniej mody, o tem świadczy jeden z jego listów do Fontany, gdzie mu (w r. 1839) przed przyjazdem do Paryża z Nohant taką daje instrukcyę: »Prócz rozmaitych komisów com ci ponadawał, a szczególniej w ostatnim liście prócz tego wszystkiego zapomniałem cię prosić, żebyś mi kapelusz u mojego Duponta na twojej ulicy obstalował. On ma moją miarę i wie, jakich lekkich mi potrzeba. Niech mu da formę tegoroczną nieprzesadzoną, bo już nie wiem, jak wy się teraz ubieracie. Prócz tego pójdź, przechodząc, do Dautremonta mojego krawca na bulwarze i każ mu natychmiast zrobić portki szare dla mnie. Sam wybierz ciemny szary kolor; zimowe portki, coś porządnego, w żadne pasy, gładkie i ciągnące się. Tyś Anglik, to wiesz, czego mi potrzeba. On się ucieszy, jak się dowie, że przyjeżdżam. Także czarną, skromną, aksamitną kamizelkę, ale z malutkim jakimś niekrzyczącym deseniem, coś bardzo skromno eleganckiego. Jeżeli niema porządnego, to materyalną czarną, skromnie piękną. Na ciebie się spuszczam. Nie bardzo rozwartą, i owszem«.

żenia i obejścia posunięte może było do zbytku, ale to skutkiem tego, że go mierził i korcił ówczesny obyczaj artystów, którzy zasadzali geniusz na złem wychowaniu, ubraniu zaniedbanem, na nieładzie bród i włosów«. Pod tym względem różnił się od prawie wszystkich swoich kolegów,



Fryderyk Chopin
według akwarelowego portretu Teofila Kwiatkowskiego, ze zbiorów Ant. Jędrzejewicza.

a miał wielkie podobieństwo do paryskich wielkoświatowych elegantek, bo nietylko ubierał się z wyszukaną elegancyą, ale nawet uczniom nie po-

kazywał się w stroju negliżowym. Nawet ci, co doń przychodzili rano, już go zastawali ubranego, ogolonego, ufryzowanego. Pierwszym gościem, który go odwiedzał jeszcze przed śniadaniem, był fryzyer. A jak do własnego stroju przywiązywał wagę ogromną, podobnie był niezmiernie wrażliwym na garderobę cudzą; jak miał mimowolny pociąg do ludzi dobrze ubranych, tak z góry uprzedał się do każdego, kto go raził zaniedbaniem w stroju. A znał się na tych rzeczach, jak mało kto, zarówno w kwestyi ubrań męskich, jak na punkcie sukien damskich. Tak samo bowiem, jak od mężczyzn, wymagał i od kobiet, by się ubierały z wyszukaną elegancyą, a takie miał oko pod tym względem, tak się znał na toaletach kobiecych, że niczem krawiec damski, tylko spojrzał na jakąś suknię, a zaraz umiał powiedzieć, z jakiego pochodziła magazynu, czy ją robił pierwszorzędny czy pośledniejszy krawiec, czy też krawcowa: pod tym względem był nieomylny.

Podobnie jak ze strojem, miała się rzecz i z mieszkaniem, które z czasem przeobraziło się w istne muzeum najwytworniejszych mebli, dywanów, brązów, cacek i gracików. Mieszkanie to, podobniejsze do buduaru wykwintnej paryżanki, aniżeli do samotnej siedziby artysty i kawalera w dodatku, było tak zbytkownie urządzoną garsonierą, że zdaniem niektórych dało się tylko porównać z apartamentem wielkiej... kokoty, z tą różnicą oczywiście, że w zbytku była miara, że wszędzie panował dobry smak i jakaś kobieca kokieteryjność. Wszystko tu było miękie, eleganckie, wyszukane; wszędzie dywany, kotary, tak dalece, że nawet fortepiany były przykryte atłasowemi kapami, haftowanemi przez wielkie panie. Na ścianach wisiały zwierciadła w bogato rzeźbionych ramach złoconych, ładnie oprawne sztychy, między innymi wizerunek Kopernika, a pod ścianami stały kosztowne konsole i etażerki, świecące mnóstwem pamiątkowych drobiazgów, począwszy od wspaniałych upominków od króla Ludwika Filipa i Rotschildów, a skończywszy na skromniejszych pamiątkach i prezentach od rodziców i sióstr [1]), tem się różniących od tamtych, że o ile tamte Cho-

[1]) Przez cały czas pobytu swego w Paryżu na każdą gwiazdkę, albo gdy po temu inna zdarzała się okazya, gdy np. ktoś ze znajomych jechał do Warszawy, posyłał Chopin rodzicom swym i siostrom różne upominki, za które też przy sposobności odwzajemniano mu się różnego rodzaju upominkami z jego rodzinnego miasta. Oto, co w tej kwestyi pisze Liszt, na podstawie informacyi, udzielonej mu przez rodzinę Chopina: »W stosunkach z rodziną rozwijał Chopin wdzięk ujmujący. Nietylko że jedynie z tymi najbliższymi swymi listowne utrzymywać lubił stosunki, ale jeszcze korzystając ze stałego swego w Paryżu pobytu, przyjemność miał niezrównaną przysyłać im coraz to jakąś stamtąd niespodziankę, niekiedy choćby i drobnostkę, ale której cenę powiększała pamięć jego serca. W tym celu zawsze starał się wiedzieć, co też w Warszawie poszukiwanem być mogło, i to natychmiast razem z listem wyprawiał. Rad był, żeby zachowywano rzeczy podobne, jako niby zastępstwo własnej jego wśród miłych mu osób obecności. Sam także niemałą przywiązywał cenę do słodkiej w tym względzie zamiany. Z domu listy odbierać, lub upominki

pin chętnie pokazywał ciekawym, o tyle tych nikomu nie dawał do oglądania, a nawet nie lubił, kiedy je brano do ręki. Między meblami, z których prawie wszystkie były tego rodzaju, że śmiało mogły zdobić apartamenty królewskie i książęce, nie brakło i sprzętów o wartości historycznej, jak np. piękne krzesło po królu Władysławie IV. Najzwyklejsze sprzęty gospodarskie musiały być eleganckie, stylowe. Dość powiedzieć, że tak prozaiczny mebel, jak szafka do przechowywania butów, była nietylko z jakiegoś wyszukanego drzewa, ale bogato inkrustowana złoconym bronzem i masą perłową, równała się arcydziełu roboty stolarskiej [1]). Na tym poziomie stało wszystko inne. »Chopin — opowiada p. Jędrzejewicz — kochał się w wykwintnych meblach, a że nigdy nie liczył się z groszem, więc wystarczało mu zobaczyć coś, co mu się podobało, by to zaraz kupić. Tym sposobem w ciągu swego blizko 20-letniego pobytu w Paryżu, nagromadził w swem mieszkaniu istne muzeum najwykwintniejszych mebli, wszystko nadzwyczaj kosztownych (w rodzaju tej szafki do butów), cacek, porcelan, obrazów, bronzów, książek w zbytkownych wydaniach i oprawach i t. p. Prócz tego, jako uwielbiany artysta, wciąż dostawał najróżnorodniejsze prezenty i upominki, a że wiedziano o jego książęcym guście, więc mu nie dawano byle czego. Samych tych prezentów było więcej, niż na jakieś parękroć sto tysięcy franków. Były tam wspaniałe dary od króla Ludwika Filipa i jego rodziny, od Rotschylda, Bóg wie od kogo jeszcze. Najwięcej było prezentów od Ludwika Filipa, a wszystkie posiadały zawsze podpis: *Philippe, roi de France, à Frédéric Chopin.* Pamiętam np. cały garnitur do herbaty, składający się z filiżanki, spodka i długiej łyżki. Na filiżance, przecudnej roboty, były wyobrażone w płaskorzeźbie trzy głowy, trzy profile, mianowicie: króla Ludwika Filipa, jego żony i córki. Znawca podobnych klejnotów, ś. p. Neugebauer, cenił ten garnitur na kilkanaście tysięcy franków. Od Rotschilda był między innemi jeden prezent w formie przepysznego, cudnie rżniętego puharu z cristal de roche. Był on złożony w specyalnem pudle, wyścielanem atłasem. Prócz wyżej wymienionych było jeszcze mnóstwo prezentów od różnych innych osobistości: od muzyków, uczniów, uczennic, towarzystw muzycznych. Od jednej np. instytucyi muzycznej paryskiej był przepyszny fotel z czarnego hebanu, cudownie inkrustowany i zalewany, o bronzowych adrach; siedzenie i oparcie były wy-

jakie, było dla niego wielką uciechą; nikogo wprawdzie do podziału jej nie przypuszczał, ale widzieć to było można po niezmiernej troskliwości, jaką otaczał przedmioty stamtąd mu nadsyłane. Najdrobniejsze nawet dziwnie mu były drogie i nietylko nikomu ich używać nie pozwalał, ale nawet widoczną przykrość mu sprawiało, jeśli ich kto dotykał«.

[1]) Szafkę tę, jak i wiele innych sprzętów po Chopinie, ocalałych po pożarze pałacu Zamoyskiego w 1863 r., posiada dziś p. Antoni Jędrzejewicz. Jedna z kosztownych etażerek, która niegdyś zdobiła mieszkanie Chopina, dziś znajduje się w pałacu w Woli Justowskiej pod Krakowem.

słane białą materyą, zdobną nadzwyczaj bogatym haftem ręcznym chińskim. Było to arcydzieło jako mebel, arcydzieło sztuki stolarskiej i tapicerskiej. Na podobną nazwę zasługiwała również lektyka, w której Chopin kazał się nosić do znajomych, a zwłaszcza wnosić na schody. Było to istne pieścidełko, kształtem zupełnie imitujące karetkę, z szybami po bokach, jak przy zwykłej karecie. Wnętrze, obliczone tylko na jedną osobę, całe było wyścielone jedwabiem, a całość robiła wrażenie przepysznej bombonierki [1]). Podobne wrażenie robiło całe mieszkanie Chopina, nietylko wykwintne artystycznie, ba, wielce dekoracyjne nawet, ale co je charakteryzowało jeszcze, to mnóstwo świeżych kwiatów w gustownych gerydonach, kwiatów, które lubił ogromnie, a których zapach rozchodził się po wszystkich pokojach. W ostatnich latach, czuło się nadto, przekraczając próg jego mieszkania, dość mocny zapach smoły, która, porozlewana w specyalnych naczyniach po rogach pokojów, była mu zalecona przez lekarzy. Ale ten prozaiczny zapach smoły, mający być zbawiennym dla chorych płuc Chopina, mało się dawał odczuwać wobec woni fijołków i rezedy, która, jakby perfumując całe mieszkanie, zarazem stawała się jego poezyą, choć właściwą poezyą, na tle tych miłych i powabnych ram, był przedewszystkiem sam Chopin.

I.

Jednem z największych zmartwień Chopina zawsze było jego francuskie nazwisko. »Dałbym cząstkę życia — mawiał z tego powodu — żeby tylko mieć czysto polskie nazwisko«. Bo cóż z tego, że całą duszą czuł się Polakiem, kiedy bardzo wielu, nie wiedząc o tem, a sądząc z jego francuskiego nazwiska, uważało go za Francuza. Zwłaszcza Francuzi byli skłonni do mylenia się pod tym względem. Zresztą nie oni jedni. Zdarzało się to i Anglikom. Oto np. co mu się raz przytrafiło z pewnym lordem angielskim. Księżna Adamowa Czartoryska, chcąc przyjść w pomoc biednym emigrantom, cierpiącym dotkliwą nędzę i niedostatek, raz po raz urządzała w swem mieszkaniu, to loterye i wenty, to przedstawienia teatralne, to koncerty. Zaprzyjaźniony z księstwem Chopin był raz uproszony przez kiężnę, by swym współudziałem przyczynił się do uświetnienia jednego z takich prywatnych koncertów na dochód polskich wychodźców, co oczywiście przyczyniło się do szybkiego rozsprzedania prawie wszystkich bi-

[1]) Wszystkie te sprzęty po śmierci Chopina, zakupiła panna Stirling i urządziła u siebie w Szkocyi jakby rodzaj szopenowskiego muzeum. Umierając zapisała te zbiory siostrze Chopina. W roku 1858 przewieziono je do Warszawy, do p. Izabeli Barcińskiej, do jej mieszkania na Nowym Świecie. Dnia 19 kwietnia 1863 r. wszystkie te pamiątki wraz z autografami listów Chopina do rodziny, zostały zniszczone i spalone podczas pożaru i rabunku pałacu Andrzeja Zamoyskiego.

letów. Otóż zdarzyło się, że pewien bogaty syn Albionu, którego córka była uczennicą Chopina, również zapragnął być na tym koncercie, gdy jednak zgłosił się po bilety, dowiedział się, że wszystkie już zostały rozkupione. Zmartwiony tem, zwrócił się z prośbą do Chopina, czyby za jego protekcyą nie mógł dostać paru biletów dla siebie i swej rodziny. Chopin przyrzekł mu wystarać się o żądane bilety, a gdy je zdobył istotnie, uszczęśliwiony Anglik, dziękując mu za nie, nieomieszkał go spytać przy tej sposobności, z jakiego tytułu o n bierze udział w tym polskim koncercie, tego bowiem, żeby Chopin mógł nie być Francuzem, nie przypuszczał zgoła. »Czyż panu nie wiadomo — odrzekł na to Fryderyk — że jestem Polakiem?« Usłyszawszy to lord, zdziwiony, ale i uradowany jednocześnie, przeprosił Chopina za tę mimowolną pomyłkę, a jednocześnie, sięgnąwszy po portfel, wyjął zeń, nie licząc, garść biletów bankowych, szczęśliwy, że je mógł ofiarować na rzecz ubogich ziomków artysty. Na takie pomyłki, z tą różnicą, że nie na wszystkich tak dobrze wychodzili polscy wychodźcy, był Chopin, z powodu swego niepolskiego nazwiska, narażony raz po raz. Nie dziw więc, że go to bolało, że dlatego przy każdej sposobności dobitnie starał się zaznaczać swą polskość, swą przynależność do polskiej narodowości, swój charakter polskiego emigranta na paryskim bruku. Stąd poszło, że niektórzy Francuzi, jak margrabia de Custine, przezywali go *polonaiseur*, inni zaś, jak Balzak naprzykład, mawiali o nim, że jest bardziej Polakiem, niż Polska sama: C h o p i n e s t p l u s P o l o n a i s q u e l a P o l o g n e. Świadczy to, bądź co bądź, że zaprzyjaźnieni z nim Francuzi doskonale sobie zdawali sprawę z jego gorącego patryotyzmu [1]). Już to wogóle, gdy się znajdował między cudzoziemcami, zawsze podkreślał swoją odrębność narodową, na którą kładł szczególny nacisk, tak, jakby chciał przypomnieć tym, co o tem zapominali niekiedy, lub zdawali się nie pamiętać dostatecznie, że mają z Polakiem do czynienia, i to gorącym patryotą polskim. W rozmowach z cudzoziemcami, ilekroć rozprawiano o zaletach języków nowożytnych i porównywano względną ich wartość, pod niebiosa wynosił język macierzysty, nie mogąc się nachwalić jego dźwięczności, sławiąc dosadność, bogactwo i obrazowość jego wyrażeń, tudzież

[1]) Oto odnośny ustęp Fétisa z muzycznej *Biographie Universelle*, z artykułu o Chopinie: »Son patriotisme, qui le rapprochait incessement de ses compatriotes, exerça aussi une puissante influence sur son talent; la direction que prit son génie dans ses ouvrages en fut evidemment le résultat. Sans cesse il était ramené comme à son insu aux airs de danses caracteristiques de son pays et en faisait le sujet des oeuvres dans lesquelles l'originalité de son talent se manifeste de la manière la plus remarquable«. Mniej więcej to samo twierdzi And. Edw. Koźmian, gdy o Chopinie pisze w swych *Pamiętnikach:* »Był w nim duch muzyczny samoistny, była piękna dusza, silne czucie, prawdziwie polskie, a rozrzewnione nieszczęściami kraju; każdy śpiew jego był jakoby hymnem żałobnym po Polsce. Sława więc jego europejska do Polski należy«.

pieszczotliwość, połączoną z męską siłą i dzielnością [1]). Jak stwierdza Liszt »przyjemność mu wielką sprawiało używanie mowy rodzinnej; nietylko bowiem z ziomkami językiem swego kraju rozmawiać lubił, ale i dosadne jego wyrażenia cudzoziemcom z upodobaniem nieraz tłumaczył«. Choć pół życia spędził we Francyi, ani na chwilę — jak to znów stwierdza Liszt — nie pogodził się z tą »obcą ziemią, której nigdy za przybraną nawet matkę nie uznał, wiecznie swej własnej wierny«, żyjąc nią tylko, tylko o niej marząc ustawicznie, po jej upadku t. j. po powstaniu listopadowem, wieczną żałobę nosząc w duszy. To też, choć niemało liczył przyjaciół między cudzoziemcami, od których na każdym kroku odbierał tyle dowodów sympatyi i uwielbienia, najszczęśliwszym czuł się wśród ziomków, między którymi obracać się lubił najchętniej, tylko wśród nich mając swych najserdeczniejszych przyjaciół, którymi byli przyjaciele i koledzy jeszcze z Warszawy. W ich otoczeniu, jak wogóle, gdy był w gronie ziomków, gdy wszyscy byli rozmarzeni jego muzyką, gdy dusze były nastrojone na żałosną nutę, wszystkich umiał rozweselić i rozpogodzić, przedzierzgając się w podochoconego parobczaka, wyśpiewującego wesołe obertasy i krakowiaki, bo celował w udawaniu rubasznej mowy i zadzierzystości chłopskiej Mazurów i Kujawiaków, mówiąc jak urodzony chłop z Kujaw lub Mazowsza. Pod tym względem, jak w swej muzyce umiał odgadnąć ducha pieśni ludu polskiego, tak w chwilach wesołości znakomicie potrafił naśladować jego zwroty i maniery. Oczywiście, że dar ten, tem drogocenniejszy, że produkowany przed wygnańcami na obcej ziemi, bo ich tem samem myślą przenosił »na ojczyzny łono«, za którą tak byli stęsknieni, już sam wystarczał w zupełności, by Chopinowi zjednać niezwykłą sympatyę wśród emigrantów. Cóż dopiero, gdy się zważy, że Chopin, jako geniusz muzyczny, cieszący się sławą wszechświatową, był chlubą emigracyi, w której zajmował pierwszorzędne stanowisko [2]), i że swem całem postępowaniem wciąż potęgował to uczucie sympatyi i czci, jakie i bez tego budził wśród ziomków. Przedewszystkiem uważał się za emigranta, solidaryzował się z emigracyą. Choć z kraju wyjechał za paszportem, to jednak podobnie, jak Mickiewicz, jak Słowacki, jak Witwicki, nigdy nie

[1]) W ten sposób zapytany raz przez hrabinę d'Agoult, jakby nazwał to nieokreślone uczucie, stanowiące główne tło jego kompozycyi, Chopin odrzekł, że mimo przelotnych i chwilowych porywów radości niepodobna mu się oswobodzić z więzów uczucia, na które nie znajduje wyrażenia, jak tylko we własnym języku, ponieważ żaden inny nie posiada odpowiedniego znaczeniem wyrazu na polski *Żal*. Wyraz ten kilkakrotnie i z przyciskiem powtórzył, zwracając uwagę na wszystkie szczeble i odcienia, mieszczące się w jego znaczeniu, począwszy od cichej i niemej rezygnacyi aż do burzliwego rozkołysania namiętności, drzemiącej na dnie serca.

[2]) »Stanowisko Chopina pomiędzy emigracyą, do której się zawsze liczył, a która jego liczyła do swoich gwiazd i ozdób, było bardzo stałe, dobre i szanowane«. Tarnowski: *Chopin i Grottger.*

myślał o odnowieniu tego paszportu, lecz dobrowolnie, w imię tej wzniosłej idei, która przyświecała emigracyi, skazał się na wygnanie, zdecydowany nie prędzej wrócić do ojczyzny, dopóki ta ojczyzna nie będzie wolną. Następnie odznaczał się nadzwyczajną hojnością, gdy chodziło o wspomożenie biednych emigrantów, pozbawionych środków do życia. Czy chodziło o zasiłek pieniężny, czy o dostarczenie ubrania, czy obiadu, zawsze był na usługi swych braci-emigrantów, często i nad możność, bo nie cofał się nawet przed wyciągnięciem ostatniego franka z sakiewki, byle wesprzeć nieszczęśliwego [1]). Nie brakło takich również, których Chopin, w pierwszych latach emigracyi utrzymywał poprostu, żywiąc ich, odziewając, a nawet mieszkaniem dzieląc się z nimi. Między innymi należał do takich Julian Fontana. W koncertach, urządzanych na korzyść emigrantów polskich, zawsze brał nader czynny udział, agitując na ich korzyść, rozsprzedając bilety, werbując sławnych artystów, nie mówiąc już o tem, że sam się produkował na takich koncertach, czy to były wielkie koncerty w teatrze włoskim, czy mniejsze w prywatnych salonach. Na wentach w Hotelu Lambert, które księżna Czartoryska urządzała w czasie wielkiego tygodnia, na korzyść biednych emigrantów, stale robił ogromne zakupy, za każdym razem wydając po kilka set i więcej franków. Gdy od cudzoziemców, którym udzielał lekcyi, brał luidora za godzinę, ziomków, o ile byli niezamożni, chętnie uczył za darmo. Niemniej był uprzejmym dla rodaków, przybywających z kraju, którzy do niego zgłaszali się z listami polecającymi, lub mu zostali poleceni przez którego ze znajomych paryskich. Każdy w takich razach mógł być pewnym najserdeczniejszego przyjęcia; Chopin ogromnie lubił takie wizyty, tak dalece, że nieraz dla nich poświęcał lekcye, byle tylko takiemu przybyszowi uprzyjemnić pobyt w Paryżu, po którym lubił oprowadzać, pokazując jego osobliwości, począwszy od muzeów i kościołów, a kończąc na pierwszorzędnych restauracyach. Również nie dał się prosić, gdy go chciano usłyszeć. Pod tym względem mało kto miał takie przywileje, jak ziomkowie z kraju, z Warszawy [2]). Cóż dziwnego tedy, że

[1]) »Do charakterystyki dobrego serca należy to, że wszystko co miał, rozchodziło się zawsze w dobrych uczynkach, lub w uczynkach, które nie będąc koniecznie dobrymi, miały drugim zrobić przyjemność«. Tarnowski: *Chopin i Grottger.*

[2]) »Dla ziomków z kraju przybywających — pisze Szulc w swej książce o Chopinie — choćby nawet osoby nieznane, ani listem rekomendacyjnym polecone, był najuprzejmiejszym. To też, kto tylko lubił muzykę i znał cudne jego utwory, nie omieszkał go odwiedzić i pewnym mógł być serdecznego przyjęcia. W roku 1834, kiedy mieszkał jeszcze na rue de la Chaussée d'Antin, odwiedził go w towarzystwie dr. Aleksandra Hofmana pan W... podówczas wygnaniec, (z czasem powszechnie ceniony metr muzyki w Poznaniu). Właśnie wtedy, gdy wyszła, czy miała wyjść z pod prasy druga serya jego *Etiud*, poświęcona hrabinie d'Agoult. Gość przedstawiony przez Hofmana, sam zapalony wielbiciel muzyki, wezwany przez Chopina, by zagrał, wyrecytował waryacye, które Kalkbrenner, wywdzięczając się Chopinowi za dedykacyę koncertu, ułożył był na słynny jego *Mazurek*

w Paryżu, w kołach emigracyjnych, wesoły, sympatyczny Chopin, nazywany był »przylepką«, że się stał »bożyszczem emigracyi i biednych braci tułaczy«, że za jego magnacką hojność, w której mu nie dorównywało wielu prawdziwych magnatów, był czczony i uwielbiany bez zastrzeżeń. Ale bo też wszystko, co polskie, było mu najdroższe, począwszy od języka, którym władał znakomicie, wtajemniczony w jego wszelkie arkana i subtelności, a skończywszy na literaturze, będącej jedyną zresztą — poza romansami p. Sand — dla której miał żywy interes. Co się tycze języka francuskiego, którym od dziecka władał biegle, to przecież wystarczało usłyszeć go rozmawiającego po francusku, by w nim poznać cudzoziemca; albowiem przy całej biegłości mówił z wybitnym cudzoziemskim akcentem, którego zresztą wcale nie starał się zatracić w Paryżu; owszem, zależało mu na tem, by jego francuzczyzna świadczyła o jego nieprzynależności do francuskiego narodu, pomimo francuskiego nazwiska, jakie miał po ojcu. Niezależnie od tego, bardzo ważnego względu, mało cenił język francuski, jako chłodny, ubogi, prozaiczny i niedźwięczny [1]). A już z ortografią francuską, nie mówiąc o składni, to przez całe życie był w niezgodzie, jak o tem wymownie świadczą jego francuskie listy. Za to polszczyzną władał po mistrzowsku, pisząc językiem pięknym, barwnym, dosadnym, pełnym jakiejś szlacheckiej, staropolskiej tężyzny.

Horacyuszowskie *Odi profanum vulgus et arceo* miało w Chopinie nader gorącego zwolennika, a jeśli patryotyzm był niewątpliwie pierwszą i najgłówniejszą z jego cech charakterystycznych, jako człowieka, to pewien wrodzony arystokratyzm stanowczo zajmował zaraz drugie miejsce wśród jego najbardziej znamiennych przymiotów. Nie lubił ludzi pospolitych, unikał towarzystw średnich, a największe upodobanie znajdował w obcowaniu z ludźmi z najlepszego towarzystwa, ze sfery arystokratycznej. Jedynie

B-dur (Op. 7 Nr 1). Spodobała się Chopinowi gra, pochwalił sposób wykonania, poczem sam zasiadł do fortepianu i wygrał wszystkie z rzędu dwanaście *Etiud,* tak najeżonych trudnościami, że już jedna z nich, np. *H-moll* w wiązanych oktawach zdolna wyczerpać siły artysty. Przy tem z jak najserdeczniejszą szczerością po wygraniu każdego numeru pytał gościa o zdanie. Ten przykład niech w miejsce wielu stanie za dowód i uprzejmości Chopina, i pomyślnego podówczas stanu jego zdrowia, nim zabójcza choroba organizm jego do tego stopnia nadwątliła, że sam już trudniejszych i dłuższych rozmiarem swych utworów dla braku sił wykonywać nie mógł«.

[1]) Oto, co w tej kwestyi pisze Liszt: »Wybornie znał język francuski, jak wogóle niemal wszyscy Słowianie; do tego pochodzenie jego jeszcze mu silniej w znajomości tej dopomagało. A przecież francuzczyznę bardzo nizko cenił, zarzucając jej chłód i brak dźwięczności. W tym względzie podzielał tylko powszechne ziomków swych przekonanie, którzy wogóle po francusku z wielką mówią łatwością, często nawet sami pomiędzy sobą, a jednak utrzymywać zwykli, że tylko w swoim języku posiadają odpowiedne wyrażenia dla tych tysiącznych odcieni, które wydają się być myśli migotaniem. Zdaniem ich, mowie francuskiej, to stosownej wspaniałości, to słów dostatecznie namiętnych, to wreszcie wdzięku pociągającego brakuje«.

w tem otoczeniu czuł się w swoim żywiole, jedynie w tej wielkoświatowej atmosferze, pełnej wykwintności i elegancyi, czuł się swobodnym, mógł być sobą. Że w tem było nieco snobizmu, zaprzeczyć się nie da; lecz nie da się zaprzeczyć również, że od dziecka zrósł się z tem otoczeniem, że od najwcześniejszych lat obracając się w wielkim świecie arystokratycznym, przywykł do jego wytwornych manier, do jego wyrafinowania, i gdy tego nie widział wkoło siebie, odczuwał pewien niemiły brak, który go temsamem pozbawiał całkowitego zadowolenia. Co pewna, że sam pod każdym względem odznaczał się iście wiekopańskiemi manierami, niczem urodzony g r a n d s e i g n e u r, że w wielkim świecie ambasadorów, książąt krwi, hrabiów i hrabin, czuł się, jak ryba w wodzie, że ten świat f a s h i o n u, świat zamków i pałaców, posiadał ogromny urok dla niego, że do tego świata ciągnął bezwiednie, że wśród tego świata czuł się najszczęśliwszym, najlepiej rozumianym.

Ale faktem jest również, że dla tego arystokratycznego świata, którego był faworytem, często zaniedbywał swoich przyjaciół demokratyczniejszego pochodzenia, co mu wielokrotnie — i słusznie całkiem — brano za złe. Pod tym względem był zbyt wyłącznym, zbyt arystokratycznie usposobionym. Bo co innego jest niechęć do ludzi szorstkich, rubasznych, źle wychowanych, a co innego lekce sobie ważyć ludzi niepospolitych nieraz, którym jedynie to zarzucić można, że nie urodzili się hrabiami i książętami. Od tego grzechu, czy od tej słabości, Chopin nie był wolny. Jeśli mu się zdarzyło być zaproszonym do Ary Scheffera np., a jednocześnie i do jakiegoś arystokratycznego domu, wówczas Ary Scheffer nie doczekał się jego wizyty, choćby przyobiecanej oddawna. Jakoż tak stało się raz istotnie; Chopin obiecał się Ary Schefferowi, Ary Scheffer urządził u siebie wieczór na tę intencyę, zaprosił gości, ale Chopina się nie doczekano. A że się to powtórzyło nieraz, więc skończyło się na tem, że ostatecznie Ary Scheffer obraził się na Chopina, co miało ten skutek, że nie dokończył jego portretu, któremu już niewiele brakowało do skończenia. To był powód ustania stosunków Chopina z Ary Schefferem, stosunków i przyjaźni, której zwłaszcza Ary Scheffer dawał liczne dowody Chopinowi, malując np. za darmo jego portret. Podobnych wypadków dałoby się w życiu Chopina wymienić sporo. Raz np. prosił go Fontana, właśnie wyjeżdżający do Ameryki, czyby się nie mogli zobaczyć i czas jakiś razem spędzić, bo nie wiadomo, czy się jeszcze zobaczą w tem życiu. Chopin nie uczynił zadosyć tej prośbie swego dawnego przyjaciela, wymawiając się chorobą, gdy jednak w tym samym czasie otrzymał list od Aleksandrostwa Czartoryskich, że »radziby go widzieć«, zaraz »chociaż zmęczony, wsiadł na kolej«. Dobrze, że o tem nie dowiedział się Fontana, który już płynął do Ameryki, bo mógł mieć słuszny żal do Fryderyka, tembardziej, że była to ostatnia sposobność, kiedy się mogli zobaczyć... przed śmiercią!

Nie znaczy to jednak, by Chopin, garnąc się do sfer arystokratycznych, był zaślepiony na ich punkcie, by ich nie sądził krytycznie, by, powolny ich zachceniom, zapominał o swej godności. Tak nie było nigdy, nawet w odniesieniu do takich domów, jak Czartoryskich. Pewnego wieczoru np. miał grać w Hotelu Lambert. Gdy goście już byli zebrani, a Chopin nie przybywał, posłano po niego... lokaja. Chopin ubierał się właśnie, lecz dotknięty niemile, że go wzywano przez służącego, oświadczył temuż: »Jestem dziś nieusposobiony, powiedz więc temu, kto cię przysłał, że grać nie będę«. I odprawiwszy go z kwitkiem, oczywiście ku niesłychanemu zdumieniu kamerdynera, położył się do łóżka. Że Chopin wiedział doskonale, co myśleć o różnych pochwałach i zachwytach, któremi go darzono wśród arystokracyi paryskiej, najlepiej świadczy następujące opowiadanie Józefa Brzowskiego, o przyjęciu w Saint Gratien u margrabiego de Custine: »Po wokaliach zaprosił markiz Chopina. Nie potrzebuję wznawiać skreślenia wrażeń, któremi on poił słuchaczy. Grał zaś nową swą podówczas *Etiudę As-dur,* początek drugiej *Ballady* i *Etiudę F-moll.* W powszechnem zachwyceniu rozsiadłe po różnych kątach salonu towarzystwo jednomyślnie zażądało słyszeć *Mazurka.* Natychmiast uczęstował ich Chopin jedną ze swych narodowo-sielskich poezyi, potem zaś, jakby wieszcz natchniony, zabrzmiał jakąś pieśnia wojenną. Była to improwizacya. Cudna tej pieśni melodya i ognisty odcień, z jakim ją wykonał, zelektryzował legitymistyczne dusze, zasypiające nieledwie pod brzemieniem tęsknych uczuć, które *Mazurek* opiewał. Gdy skończył i wstał od fortepianu, wszystko podniosło się z miejsc i okoliło tryumfującego wirtuoza; a ponieważ wszystko musiało w ich wyznaniu legitymistycznem mieć swoje pochodzenie, więc skwapliwie się dopytywali, coby to była za pieśń? Chopin, ś w i a d o m y i c h d u c h a, wręcz zaimprowizował i zapewnił, że to dawna pieśń pułku ułanów. Damy, które go otaczały, żarliwie nalegały, aby ją ułożył na głosy, i oświadczyły chęć śpiewania w chórze. Chopin przyrzekł im to najsolenniej, a obróciwszy się do mnie, rzekł po polsku: Jutro już o tem zapomną! W tem znalezieniu się Chopina widoczną była dokładna znajomość salonowego życia towarzystw paryskich«. Ta znajomość sprawiała również, że wiedział, co myśleć o różnych principessach i kontessach, że nie miał najmniejszych złudzeń co do ich inteligencyi, obyczajów, i t. d. Dowiódł tego, pisząc o owej małpie księżny Vaudemont, małpie, jak się wyraził, »najzabawniejszej w tutejszym wielkim świecie, która na wieczornych przyjęciach inne... kontesy kąsała«. W tem jednem zdaniu jest wszystko, co Chopin w głębi duszy myślał o wielu kontesach, zarówno, jak i o wielkim świecie, w którym tak lubił się obracać.

Lecz niezależnie od wad, które mógł zarzucić temu wielkiemu światu, jedną zaletę musiał mu przyznać: że w tym świecie, cokolwiek dało się powiedzieć o nim, wszyscy byli mniej lub więcej dobrze wychowani, odznaczali się wytwornem obejściem, eleganckiemi formami towarzyskiemi. A tego wymagał przedewszystkiem.

Pozatem cały t. zw. *le monde,* w którym sobie Chopina rozrywano, dzielił się, z jego punktu widzenia, na dwa światy: na francuski i na polski. »Stanowisko jego w świecie francuskim, artystycznym, nawet w eleganckim świecie modnych dam i dających ton salonów, było bardzo świetne«[1]). Można powiedzieć, że było to stanowisko uprzywilejowane, bo żaden książe krwi, ani żaden sławny artysta, Liszta nie wyłączając, nie był w tym wielkim francusko-kosmopolitycznym świecie paryskim, ani bardziej uwielbiany, ani przyjmowany z większymi honorami, aniżeli Chopin. Gdy on ukazywał się w salonie, a cóż dopiero, gdy zasiadał do fortepianu, wszystko ustępowało na drugi plan, on zajmował pierwsze miejsce. A jednak, mimo to wszystko, wolał salony polskie: Czartoryskich, Platerów, Delfiny Potockiej, księżnej Beauvau. Wolał je, choć tam wszyscy z nim byli na stopie większej poufałości i bezceremonialności, choć tam pierwszego miejsca nieraz musiał ustępować innym. A jednak »w tych stosunkach tak był przyjacielski, dobry i prosty, że nieraz można go było widzieć w domach polskich, wygrywającego po całych wieczorach do tańca mazury i walce; mistrz-Chopin gotów był służyć za zwykłego muzykanta, żeby zrobić przyjemność drugim, zwłaszcza rodakom, których czuł się przyjacielem«. W Hotelu Lambert, gdzie był zupełnie, jak w domu, nieraz tańczono przy jego muzyce. »Gdy pewnego dnia u księstwa zaimprowizowała się wieczorna zabawa z tańcami, w której głównie wzięły udział uczennice z instytutu guwernantek, zostającego pod opieką księżnej, Chopin, niepomny na stan swój chorobliwy i siły niknące, przeszło dwie godziny do tańca pannom przygrywał«. Bo jeśli chodziło o polskie domy w Paryżu, to nie wahał się mistrz niezrównany, ile razy się tylko mógł przysłużyć towarzystwu, zasiąść do fortepianu, jak najęty grajek, i godzinami bez utrudzenia wygrywać tańce najrozmaitsze; nie tak, jak wielu pseudo-artystów, co to prośbę lub wezwanie podobne uważać gotowi za ubliżenie swej godności. Wszystko jedno mu też było, czy grał na skrzydle palisandrowem, czy na klekocie brzozowym, byleby się przyczynić mógł do ochoty zebranych. Takim był jako dziecko, takim pozostał i wtedy, gdy aureola sławy opromieniła jego oblicze. Raz na wieczorze tańcującym, gdy najęty grajek klepał jakiegoś niemieckiego mazura i nogi sztywniały po nim, Chopin odsunął grajka i usiadł do fortepianu i już grał prawie przez całą zabawę, odrywając się tylko czasami dla zrobienia jakiejś figury lub zatańczenia kilku kół walca«.

Ale jak wielki świat paryski, tak i tamtejszy świat polski dzielił się dla Chopina na dwa światy: na arystokratyczny, trochę sztywny, i na ko-

[1]) Tarnowski: *Chopin i Grottger.*

leżeński, bezceremonialny, złożony z przyjaciół młodości, lub z samych dobrych znajomych jeszcze z Warszawy. Ten świat, Plichtów, Wołowskich, Hoffmanów i w. i. był mu najmilszym ze wszystkich; tutaj czuł się najswobodniejszym. »Jakbądź i w najświetniejszych paryskich towarzystwach — powiada Liszt — nadzwyczaj bywał pożądany, niemniej przekładał nad nie skromniejsze owe kółka, gdzie był między swymi. Tam on niemal w kraju przebywał«. Zapominał chwilami, że jest na obczyźnie.

Zdarzało mu się to czasami i w jego własnym domu, gdy podejmował u siebie grono ziomków, co czynił zawsze w sposób wyszukany niezmiernie. Przyjęcia u Chopina, zwłaszcza, gdy w nich uczestniczyły damy, cóż dopiero damy z wielkiego świata, miały swoją sławę. Wszystko, co było podawane, nietylko mogło zaspokoić najbardziej lukullusowe wymagania, ale nadto musiało być podanem na najpiękniejszej porcelanie, w najpiękniejszych kryształowych naczyniach. Jako kawaler jednak, niezawsze miał dostateczną ilość takiej książęcej zastawy na stół, więc gdy ją wypadało uzupełnić, wtedy jej kolejno dostarczały jego arystokratyczne uczennice, które mu też przysyłały najkosztowniejsze porcelany, najwytworniejsze szkła. Gdy pewnego razu przyszła kolej na ambasadora austryackiego, hrabina Apony przysłała serwis, który Chopin uznał za zbyt skromny, nie taki, jakiego się spodziewał od pani ambasadorowej. Dlatego jej postanowił dać małą nauczkę, by wiedziała na następny raz, że jego nie można chcieć zbyć byle czem. W tym celu polecił służbie, która przyniosła serwis, zabrać go z powrotem, z serdecznem podziękowaniem oczywiście, a sam udał się do jednego z pierwszych magazynów porcelany, ażeby tam zakupić najwspanialszy i najdroższy serwis, jaki tam posiadano na składzie, tak, że gdy wieczorem hrabstwo Apony zasiedli do wspaniale nakrytego stołu, hrabina nie mogła nie zwrócić uwagi na przepyszny serwis. A o to właśnie chodziło Chopinowi! Wogóle jednak, na przyjęciach u siebie, nie myślał o dawaniu podobnych lekcyi delikatności, a natomiast wysilał się poprostu, by wszystkim było dobrze u niego, by nikomu nie brakło niczego. Bo gościnnym był bardzo. »Posiadał on — opowiada Liszt — ten w kraju jego wrodzony wszystkim wdzięk uprzejmości, który do tego stopnia gospodarza na usługi gościom swym oddaje, że nawet wyzuwa go ze wszelkiej osobistej woli, robiąc ją tylko posłusznem narzędziem przekonań i upodobań tych, którym jest rad, jak to mówią. To też lubiono się u niego schadzać, było tam bowiem wszystkim dobrze, i każdemu jakby u siebie; i rzec można, każdy tam był panem, z wyjątkiem samego pana domu, który był jeden na rozkazy wszystkich. Umiano też ocenić wszystkie powaby tych wieczorów u Chopina, tak pełnych poufnego wylania, porywającej swobody i udzielającej się każdemu wesołości, że w nich ani niesmaku nie czułeś, ani tęsknoty za czemś lepszem, lub choćby żalu do samego siebie. Jakbądź godzi się o Chopinie powiedzieć: że raczej unikał towarzystwa, niżeli go szukał, niemniej rzeczą jest pewną, że bywał dziwnie uprzejmym, ilekroć przemocą w pracownię jego wtargnięto. Wtedy to, pozornie nie zaprzątając się niby nikim, z osobna każdemu umiał narzucić to, co mu najprzyjemniejszem być mogło, zarazem wszystkich we wspólnej ugoszczenia równości między sobą łącząc w jedno«.

Ale przyjęć takich nie urządzał często, gdyż dom jego naogół był raczej zamkniętym dla świata. Nie był też łatwym przystęp do niego, Chopin bowiem, o ile lubił towarzystwo, o tyle był trudnym w wyborze ludzi, tak, że nie wszystkich zapraszał do siebie, którzy mieli ochotę go odwiedzić. Sam będąc wykwintnym salonowcem w najlepszem znaczeniu tego wyrazu, bardzo zważał na dobór ludzi, których wpuszczał za próg swego domu, »starannie bowiem — jak powiada Liszt — zawsze odpychał od siebie wszystko, co tylko zbyteczną w obejściu towarzyskiem mogło być swobodą, co tylko surowizną było lub zapamiętałą żądzą wychylenia aż do mętów czary fantazyi, lub wreszcie upędzaniem się szalonem za wszelką bez wyboru sposobnością wyżycia z siebie ducha boskich darów, co wszystko razem wreszcie aż do przesytu napotykałeś w tem dziwnem a niesłychanie ruchliwem społeczeństwie, które swojego czasu cyganeryą zwano«. Wszystko, co było źle ubrane, nieumyte i nieuczesane, w filcowych pomiętych kapeluszach z wielkiemi rondami, a odznaczało się żałobą za paznokciami, mierziło go, choćby nawet miało być znamieniem genialności. Jako urodzony *homme du monde*, nienawidził wszystkiego, co trąciło modną podówczas między artystami *vie de bohème*. Wogóle nie znosił ludzi zaniedbanych, pomiatających formami i wychowaniem, więc o ile możności stronił od nich. Spotkawszy się z nimi, był uprzejmym i miłym, nie okazując po sobie, jak go raziło ich zachowanie się, ich brak manier; bo sam przedewszystkiem »tak był dobrze wychowany, że nawet rozdrażnione nerwy, nawet cierpienia fizyczne, nawet gwałtowne antypatye, które, jak wszyscy ludzie nerwowi, miewał często i od pierwszego razu, nie brały góry nad wykwintną przyjemnością w obejściu. Jeżeli kto zdołał ją czasem pokonać, to chyba ludzie głupi, którzy go niecierpliwili nad miarę« [1]). Pozatem, w stosunkach z ludźmi, w rozmowie, przeważnie ich umiał zniewalać i podbijać wesołością, niezależnie od tego, co się kryło pod nią.

Wogóle odznaczał się niesłychanym wdziękiem w obejściu. »Powierzchownie — pisze o nim jedna z dobrze znających go wielkich dam — skutkiem starannego wychowania, a także wrodzonego sobie wdzięku, tak sympatyczne czynił wrażenie, że miał dar podobania się tym nawet, co go nie znali. Już sam pociągający wyraz twarzy dobrze o nim uprzedzał; delikatność jego ustroju jednała mu współczucie kobiet, wykształcenie zaś umysłu, łagodna i pochlebna jego rozmowa, zwracały na niego uwagę najwięcej

[1]) Tarnowski: *Chopin i Grottger.*

nawet wymagających ludzi. Mniej głęboko sięgający smakowali sobie w wytwornej jego grzeczności, którą tem pewniej brali za dobrą monetę, im mniej rozumieli w ducha swego prostocie, że to było tylko u niego zimnego obowiązku spełnianie i że tam pociąg serca wcale w rachubę nie wchodził. Tacy, gdyby go przeniknąć byli zdolni, powiedzieliby o nim, że to człowiek raczej dający się kochać, niż sam kochający, i, jak w tym razie, mieliby słuszność. Choć znowu, jak tu mniemać coś podobnego o kimś, którego rzadkie coprawda przywiązania tak jednak żywe bywały, tak głębokie i tak nie do odrzucenia?... W szczegółach codziennego pożycia do wysokiego stopnia był powabny. Obejście jego posiadało wdzięk niezrównany i, jeśli bywało wdzięczność swą wyrażał, czynił to z tak głębokiem wzruszeniem, że można powiedzieć, uczucie przyjazne z lichwą spłacał«.

Ale najczęściej był ugrzecznienie chłodny w obejściu. Wylany dla przyjaciół, względem obcych zachowywał się dość zimno i odpornie. Przedewszystkiem starał się nie dopuszczać, by sam stał się przedmiotem rozmowy. Wogóle w stosunkach światowych, w otoczeniu ludzi obojętnych, zawsze był jednostajnego usposobienia, jakby go nic nie zaprzątało szczególniej, a najczęściej okazywał się wesołym, w dobrym humorze, obficie szafującym dowcipami. Stąd jego obecność była zawsze pożądaną niezmiernie, albowiem pomijając już inne względy, »tak dalece nikogo nie zaprzątał sobą, że nietylko sam całkowicie usuwał się na bok, ale jeszcze oddzielał się od reszty ludzi tak gładką i ślizką przestrzenią, że na niej ku niemu ani podobna było zrobić kroku« [1]).

Już to wogóle charakter miał niełatwy do określenia. Złożony z tysiącznych odcieni, krzyżujących i zakrywających się wzajemnie, a często i wykluczających się wzajem, był to charakter »człowieka zagadkowego«, jakim też Chopin zawsze pozostał dla wielu, charakter, skłonny do nagłych zmian i przeskoków, na które składały się trzy czynniki przedewszystkiem, powściągane niezwykłą umiejętnością panowania nad sobą: bujna wyobraźnia, wielka uczuciowość i słabość woli, do czego jeszcze należy dodać wyjątkowo delikatne i czułe nerwy, bardzo przeczulone i rozdrażnione z biegiem lat. Mylą się ci tylko, co w Chopinie widzą jednostkę chorobliwą, przeciwnie, była to organizacya zdrowa o dziarskim temperamencie, bez śladów jakiejś wrodzonej chorobliwości duszy, nic nie mająca wspólnego z chorobliwością i czułością kobiecą [2]). 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«. Szkielet żołnierza,

[1]) Liszt.
[2]) Opieński.

powleczony mięśniami kobiety: tak było istotnie. Ciało było wątłe i delikatne, ale dusza była zdrowa i silna, a przedewszystkiem męska. Stąd niepospolitość tej indywidualności, tak pełnej wdzięku, a tak wyjątkowej pod każdym względem.

»Umysł miał wesoły, a serce tęskne«. To było prawdą; gdyż o ile w stosunkach z ludźmi, w rozmowie, chciał i umiał zajmować wesołością, o tyle w uczuciach miał tę rzewność, tę miękość, która pociąga i przywiązuje [1]). Ta wrodzona rzewność, tęskność, smętek, skłonność do melancholii, jednem słowem, ta żałość, o której mówił pani d'Agoult, to było główne podłoże jego usposobienia. Jakoż nie taił się z tem wcale, że »jakbądź by go kiedy wesołym widziano (a zdarzało mu się to nawet dość często), nigdy przecież ani na chwilę od usposobienia tego, z którem już na świat przyszedł, zupełnie wolnym nie bywa« [2]). Pojęcie tej żałości w charakterze, tak określa Liszt: »Żałość! Wyraz to dziwnie szerokiego znaczenia, dziwniejszych jeszcze głębi pełen. Wyobrażając sobie najrozmaitsze stopnie nastroju ducha, wypowiada on wszelkie zasmucenie i wszelkie skruchy towarzyszące nieuleczonej tęsknocie, która z pokorą przed nieubłaganem opatrzności zrządzeniem blade pochyla czoło. Ale zarazem, stosownie do osobistości cierpiącego, bywa też cichem szemraniem, wybuchami wyrzutów, zrywaniem się do pomsty, i wreszcie groźbą huczącą w głębi serca; co wszystko razem składa się w jedną płonną gorycz, w której niema pierwiastków zbawiennego pokarmu«.

Bardzo sympatyczny i ujmujący w obejściu, cieszył się Chopin opinią, nawet w kołach najbliższych przyjaciół, człowieka skrytego, zamkniętego w sobie, mało serdecznego, powściągliwego w wynurzeniach, który raczej starał się ukryć siebie, niż pokazywać, jakby się lękał, że sponiewiera swe uczucia, gdy je wyzna przed kimś drugim. Tak było istotnie. Nie skłonny do wyjawiania swych wzruszeń, które w nim często wrzały istną burzą, zawsze dążył do tego, by na zewnątrz, wobec ludzi, wobec przyjaciół, wydawać się spokojnym, zrównoważonym, wesołym; co czuł w danej chwili, jakie myśli mu krążyły po mózgu, jakiemi wzruszeniami wzbierała pierś, to starał się utrzymać w najściślejszej tajemnicy przed światem, tak dalece, że nawet najbliższym przyjaciołom, dla których niby nie miał żadnych tajemnic, zazwyczaj »dawał wszystko prócz siebie«. Do duszy swej, do jej istotnych tajników, nikomu nie dawał przystępu: to była świątynia, do której nie wpuszczał nikogo. »Nawet najzażylsi z pomiędzy jego przyjaciół, jak świadczy Liszt, nigdy nie zdołali się dobrać do tego przybytku, w którym jego dusza chroniła się wobec wszelkiej obczyzny; ustronie to tak było zatajone, że się go zaledwie domyślać godziło«.

[1]) Tarnowski.
[2]) Liszt.

»Z jego życia wewnętrznego — słowa są p. Sand — nic nigdy nie wyszło na jaw; udręczeń i utrapień swej duszy nigdy słowem nie zdradzał. Wszystko umiał w sobie pokryć i zamilczeć«. Rzadką chwilę wynurzenia — pisała o nim jedna z dobrze znających go dam — opłacał godzinami całemi zamknięcia się w sobie«. Nie chcąc zdradzić się z niczem, co czuł i myślał, nigdy nikomu nie narzucał się ze swojem zdaniem, którego zresztą starał się nie wyjawiać, ani ze swą osobistością, którą utrzymywał w dyskretnym cieniu. W rozmowie poruszał tylko rzeczy błahe, nie dotykając ważniejszych, zasadniczych; ślizgał się po powierzchni, nie sięgając do gruntu i istoty rzeczy. Nigdy np. nie słyszano go mówiącego o miłości, o przyjaźni. »Rozmowa jego — pisze Liszt — rzadko dotykała wzruszających przedmiotów. Zręcznie się po nich przemykał dla braku czasu niby, przechodząc w podobnych przypadkach jakby do porządku dziennego, starannie nawet zagadywał szczegółowe w tym względzie wyjaśnienia, jakby z obawy, żeby przypadkiem nie dotyczyły jego osoby. Wogóle osobistość jego nie zachęcała do żadnych badań, do żadnych poszukiwań, cóż dopiero do płonnej ciekawości«. Zazdrośnie kryjąc się ze swemi istotnemi uczuciami, nie lubił też, gdy go odgadywano, gdy się zaczęto domyślać, co w danej kwestyi sądził naprawdę. »Ta chęć ukrycia siebie tak była w nim wielką, że ciągle łamiąc się z potęgą ducha, wyrywającą się nazewnątrz, tworzyła w nim nieustanną grę ironii, która dla wtajemniczonych w tę walkę przedstawiała w sobie widok równie bolesny, jak zajmujący«. »Jakbądź rzadko — opowiada Liszt — zdarzały się jednak chwile, w których go znajdowałem głęboko wzruszonym. Wtedy bladł i zdawał się być blizkim omdlenia. Atoli w pośród najżywszych nawet wzruszeń zawsze umiał odzyskać władzę nad sobą. W chwilach podobnych, jak zwykle, skąpy bywał w słowa. Skupiwszy się w sobie czas jakiś, niebawem postawą swoją kłam zadawał schwytanemu na uczynku wrażeniu. Swoboda obejścia, którą wtedy z nawyknienia rozwijał, była już skutkiem namysłu i zastanowienia, a także siły woli, w dziwnem u niego trzymającej spojeniu potęgę ducha ze słabością ustroju. Nieustanne to nad gwałtownością charakteru panowanie uwydatniało w nim smutną dolę istot, które znając całą daremność wybuchów swego gniewu, a także dziwnie zazdrosne tajemnicy swych uniesień, żeby się jeszcze do tego przed byle kim nie zdradzać, w milczącem odosobnieniu wyższości swej szukają«. »Formy nadzwyczajnej i jednostajnej grzeczności — trochę zdawkowej — zdawały się być rodzajem chłodnej maski, po za którą ukrywał się człowiek rzeczywisty«.

Że przy takiem usposobieniu nie był skorym do zawiązywania przyjaźni, domyśleć się łatwo. Zwłaszcza, że o przyjaźni wogóle miał bardzo wysokie wyobrażenie, że od przyjaciół wymagał bardzo wiele, a »samego siebie rozdawał niełatwo«. Może dlatego wolał przestawać z kobietami,

nad któremi zawsze miał przewagę moralną, o co mu było trudniej z przyjaciółmi. Co pewna, że »przyjaciołom tylko łagodne i miękie charakteru swego dawał widzieć strony«, bezwzględną szczerością nie darząc żadnego, nawet najserdeczniejszych. Zapewniał ich wprawdzie, że przed nimi niema żadnych tajemnic, że się cieszą najzupełniejszem zaufaniem, że niema nikogo droższego nad nich, ale jednocześnie irytował się i niecierpliwił czasami, gdy mu zanadto wierzono na słowo... Już to wogóle w przyjaźni dawał mniej, niż otrzymywał wzamian. Więcej był kochany, niż kochał. Swoją drogą w każdego ze swych przyjaciół — a miał ich sporo — potrafił wpoić przekonanie, że on właśnie jest mu najdroższym ze wszystkich. Tego zaś, co sobie o nich myślał w głębi duszy, nie mówił żadnemu.

Jakoż nie brakło takich, co go posądzali o nadmierną dumę. Tak nie było. Wprawdzie nie był pozbawionym dumy, ale jej miał tyle tylko, ile trzeba koniecznie, żeby być godnym. Znając swą wartość artystyczną, nie przeceniał jej przecież, a cudzą rad uznawał i cenił, gdy na to zasługiwała istotnie. Zarozumiałością i nadmierną miłością własną nie grzeszył zgoła, choć nie był pozbawiony pewnej żądzy władzy o cechach despotyzmu, podobnie, jak absolutnie nie był zdolnym do upokorzenia się przed kimkolwiek, nawet, gdyby tym kimś była ukochana kobieta. Pod tym względem odznaczał się nawet wygórowanem uczuciem dumy, które go czyniło niezdolnym do jakichkolwiek ustępstw. Nie wiedział też, co to znaczy, prosić o coś. Na to również był za dumnym. Natomiast był niesłychanie wymagającym, jeżeli czegoś żądał od kogoś.

Z chwilą, gdy coś nie stało się według jego woli, potrafił się unosić gniewem, choć wogóle w takich razach starał się panować nad sobą, nie okazać, że się czuł dotkniętym do żywego, zachować pozorny spokój i chłód. Niestety, niezawsze mu się udawała ta surowa kontrola nad swym porywczym temperamentem, zwłaszcza w późniejszych latach, gdy rozdrażnione nerwy raz po raz wytrącały go z równowagi. Wtedy, urażony boleśnie, wpadał w pasyę, w zapalczywy gniew, przyczem bladł, jak płótno, bladością trupią: wargi mu drżały, w gardle go dławiło, dusiło formalnie, i tak się zmieniał do niepoznania, że ten wykwintny salonowiec stawał się »strasznym« po prostu, a głos jego, zwykle dyskretny, zdobywał się na akcenty, jakichby się nikt nie był spodziewał po poetycznym twórcy *Nokturnów*. Ale bądź co bądź były to chwile, w których ci wszyscy, co tyle mieli do powiedzenia o kobiecej miękości i tkliwości charakteru Chopina, mogli się przekonać naocznie, że była to natura męska nawskróś, że pod tą delikatną powłoką krył się mężczyzna z temperamentem nielada, mężczyzna, który w przystępie gniewu, gdy się zapamiętał, mógł się zdobyć i na męską siłę, niebezpieczną dla przeciwnika.

Nawiasem mówiąc, niezawsze się unosił słusznym gniewem i oburzeniem, bo, imaginacyjny niezmiernie, bardzo często widział więcej, niż

było, i gorzej, aniżeli rzecz się miała w istocie. Stąd mnóstwo przywidzeń urojonych, posądzeń krzywdzących, gniewów nieusprawiedliwionych i niepotrzebnych, skutkiem czego nieraz, gdy ochłonął nieco, spostrzegał swój błąd, żałował, że się uniósł niesłusznie, i starał się ułagodzić osobę, której niebacznie wyrządził przykrość. Ale czasami bywało inaczej: zdarzały się wypadki, że przeprosił tego, kto go przyprawił o gniew, ale urazę zachował w głębi duszy; a gdy ją raz zachował, to już na zawsze. Wtedy ten ktoś stawał mu się antypatycznym, kimś, komu starał się schodzić z drogi, przed którym uciekał, bo mu działał na nerwy. Ale i w tych antypatyach bywało wiele urojenia.

Oczywiście, że ogromną rolę grała tu nadczułość nerwów, które, jak delikatny instrument, rzucany i kołatany po wszystkich kamienistych drogach żywota, wątły z natury, a do reszty zwątlony chorobą, coraz bardziej rozstrajały się z dniem każdym. To porównanie o »biednym instrumencie«, pięknie rozwija Tarnowski, gdy mówi: Dusza gorąca, czuła, namiętna, a pełna jakichś delikatnych instynktów w czułości, taki był ten człowiek, którego Bóg stworzył uczuciowym i wrażliwym, któremu natura dała nerwy do zbytku delikatne i czułe, któremu wiek i kraj, w którym się narodził, jako podarunek chrzestny dały tęsknotę i smutek. I taki człowiek, do tych wszystkich darów, szczęśliwych dla nas, ale zgubnych dla jego szczęścia, łączył jeden jeszcze: był artystą, był muzykiem! Od dzieciństwa dzień schodził mu pośród tonów i dźwięków; kiedy ich nie słyszał, to myślał o nich, przywoływał je na pamięć, tworzył nowe w wyobraźni, śnił o nich w nocy. Łatwo pojąć, jak to życie w ustawicznej muzyce musiało wyostrzać nerwy z natury wrażliwe, jak uczucia, wyobraźnia, cały świat moralny i umysłowy człowieka musiał się stawać subtelnym, eterycznym; jak bolesną dysharmonią musiało się odbijać w jego sercu każde zderzenie z mniej piękną rzeczywistością uczuć ludzkich, charakterów i stosunków; jaki wpływ wywierać musiała zwłaszcza własna jego muzyka, skutek tego usposobienia i jego odbicie, a zarazem przyczyna coraz dalszego postępu po tej samej drodze, wzrostu tej czułości rzewnej do zbytku, tej tęsknoty przechodzącej w melancholię, do potęgi coraz wyższej. Jak ten biedny instrument musiał się nastrajać wysoko i coraz wyżej, na ton smutny i coraz smutniejszy, a i jak musiał rozstrajać się boleśnie i przykro, jak struny musiały się zrywać i pękać, kiedy go życie pochwyciło w swoje ręce grube i twarde, gdy uderzyło w te struny delikatne i wytężone coraz to nowem cierpieniem, coraz nowem rozczarowaniem, wygnaniem, tęsknotą, rozdziałem ze wszystkimi, których kochał, i ich stratą...« Stąd nadmierne przeczulenie nerwów, których, przy całej chęci panowania nad sobą, ukrywania swych prawdziwych uczuć, niezawsze zdołał być panem. Stąd częste wybuchy, na których stłumienie nie miał dość siły woli.

Co prawda, to nigdy u niego nie mogło być mowy o sile woli,

tylko o jej słabości. Pod tym względem był upośledzony poprostu, albowiem przez to stawał się przystępnym dla rozmaitych wpływów, którym ulegał wszystkim naraz, co oczywiście nie mogło pozostać bez ujemnego wpływu ogólnego. Stąd cechująca go niezaradność, a także brak wpływu na innych. »Nigdy — powiada o nim słusznie Liszt — do żadnego nie wmięszał się działania, nigdy do żadnego nie należał dramatu, nigdy nic nie zawiązał, ani nie rozwiązał. Na niczyje istnienie też nie wywarł przeważnego wpływu. Wola jego nie kierowała niczyją żądzą; przewagą swoją niczyjego umysłu ani nie zgnębił, ani nie ujął w karby. Niczyjego serca nie opanował przemocą, nie położył zdobywczej ręki na niczyjem przeznaczeniu«. O tej jego słabości woli trafnie pisze Chlebowski: »Słabość woli czyni go nieudolnym w życiu praktycznem. Przyjaciele spełniają za niego zwykle czynności, jakich wymagały przygotowania przedkoncertowe, prowadzą układy z wydawcami, najmują i urządzają lokale. Ludzie słabi zadawalniają się często skierowaniem swej działalności po linii najmniejszego oporu, a więc w sferę wyobraźni. Brak rzeczywistej energii moralnej zastępują śmiałością i polotem fantazyi, torującej im drogę życia o tyle, o ile umieją drugich zainteresować wytworami tej fantazyi, ujętemi w artystyczne formy. Z brakiem woli łączy się zwykle słabość i zmienność uczucia, zostającego pod wpływem kaprysów imaginacyi i wrażliwości na drobiazgi. Walka z własnemi nawyknieniami i popędami, towarzysząca naszym czynom, pozwala nam dopiero poznać samych siebie i uczy ograniczać nasze *ja*. Istoty, nie zdolne do czynu, nie mogą mieć świadomości swego naiwnego egoizmu. Chopin zachowuje go do śmierci. Jest on dobrym, hojnym dla przyjaciół i potrzebujących, bezinteresownym, ale nie z przeświadczenia moralnego, nie z poczucia obowiązku solidarności ludzkiej, lecz z przyrodzonej słabości, miękości i nieoględności na jutro, a po części pod wpływem ideału arystokratycznego, który przewodniczy jego postępowaniu w stosunkach towarzyskich«. Najmniejsza przeciwność doznana, każda zmiana w warunkach życia, każde położenie, wymagające aktu woli, decyzyi, wysiłku, zaraz odsłaniało iście dziecięcą niezaradność i bezsilność. A jak we wszystkich trudach i ciężarach, wynikających z materyalnych warunków egzystencyi, posługiwał się przyjaciółmi, od których się uzależniał temsamem, podobnie, gdy się zetknął z kobietą, jak p. Sand, odznaczającą się energią woli przy męskim umyśle, z konieczności stał się jej niewolnikiem, rady sobie nie mogąc dać bez niej. Ona za niego decydowała o wszystkiem, ona za niego troszczyła się o prozaiczne strony egzystencyi, wymagające pewnych zachodów, ona była jego przewodnikiem poprzez skomplikowane warunki życia w Paryżu, a gdy rozeszli się z sobą, Chopin odrazu stał się podobnym do człowieka, który, przywykły do trzymania się pewnej podpory, nagle jej został pozbawiony, skazany na dalszą drogę o własnych siłach. Na tem polegał tragizm tego zerwania w od-

niesieniu do Chopina: nie zawiedziona miłość, której niezabliźniona rana podkopywała wątły organizm, stała się tragedyą Chopina po zerwaniu z p. Sand, ale fakt, że przez to zerwanie stracił życiową podporę, która mu ułatwiała egzystencyę, bo mu pozwalała nie mieć własnej woli, a w zupełności polegać na cudzej. Nawiasem mówiąc, i to zerwanie było aktem woli cudzej, nie jego własnej, bo aktem woli różnych przyjaciół i przyjaciółek Chopina, któremu on uległ wskutek własnej słabości. Podobnie każdej chwili, przy odrobinie siły woli ze swej strony, mógł pogodzić się z p. Sand, ubolewającą nad tem zerwaniem, ale na ten »akt woli« Chopin, ulegając woli innych, nie potrafił się zdobyć. A zdobyłby się nań niewątpliwie, gdyby dopuścił do sytuacyi, w której by wola »Lukrecyi« mogła okazać się silniejszą od woli tych, co byli przeciwni jej pogodzeniu się z Fryderykiem. Ale on, niestety, uląkł się tego konfliktu, znów skutkiem braku siły woli, i całą partyę wolał pozostawić nierozegraną, na czem sam miał wyjść najgorzej...

Jak nie brak ludzi, których wrodzona energia zdaje się zdwajać wobec napotykanych trudności, tak Chopin należał do gatunku istot, które przy najmniejszych przeszkodach wolą odstąpić od danego przedsięwzięcia, byle nie rozpoczynać walki, do której nie czują się zdolni. Stąd jego absolutny brak energii i stanowczości w postępowaniu, stąd jego ciągła niemożność zdecydowania się na cośkolwiek. Sam się nazywał »najniezdecydowańszym z ludzi«. A że jednocześnie był kapryśnym z natury, jak kobieta, jak rozpieszczone dziecko, do tego roztargnionym i zapominalskim, więc tembardziej potrzebował mieć kogoś przy sobie, na kimby mógł polegać, kto by za niego myślał, a zwłaszcza nie zapominał o pewnych rzeczach, kto by za niego troszczył się o różne życiowe potrzeby, kto by za niego decydował o pewnych sprawach, kto by za niego zajął się ich przeprowadzeniem i uskutecznieniem, przy kim by mógł grymasić w chorobie, a nawet być przykrym. To była główna rola przy nim p. Sand, z tej roli nikt nie wywiązywał się lepiej od niej. Dlatego stał się tak bezradnym, gdy autorki *Lelii* nie miał przy sobie, dlatego tak odczuwał jej brak, że chwilami aż miał zdrożną ochotę »przekląć Lukrecyę«.

Byłoby dziwnem, gdy człowiek o tak przeczulonych nerwach, jak Chopin, nie był skłonnym do różnych przywidzeń, gdyby np. nie przywiązywał wagi do pewnych przesądów. Otóż, jeżeli o to chodzi, to trudno o równie przesądnego człowieka, jak nim był Chopin: siódemki, trzynastki, piątki, poniedziałki, wszystkie te małe trwogi ludzi o zbyt pobudliwej wyobraźni miały u niego ogromne znaczenie. Uprzedzony do wszelkich trzynastek i siódemek, czy to był numer dorożki lub domu, czy data w kalendarzu, nigdy nic ważniejszego nie rozpoczął w poniedziałek albo w piątek, przekonany, że to są dni nieszczęśliwe, feralne, w których nic udać się nie może. Że to w nim było śmiesznostką, z tego sobie nie zdawał

sprawy, pomimo, że na cudze śmieszności miał zmysł wyostrzony niezmiernie, że żadna z śmiesznych stron u spotykanych ludzi, zwłaszcza artystów, nie wyłączając nawet najserdeczniejszych przyjaciół, nigdy nie uszła jego baczności. Pod tym względem miał dar spostrzegawczy pierwszorzędny, chwytający zarówno rysy charakterystyczne, jak strony humorystyczne, które zresztą i jedne i drugie w niezrównany sposób potrafił przeinaczać w zabawne, arcykomiczne karykatury.

W swej powieści *Un hommes d'affaires* pisze Balzac o jednym z jej bohaterów, że »obdarzony on jest takim samym talentem naśladowania różnych ludzi, jak fortepianista Chopin, który dar ten w tak wysokim stopniu posiada; przedstawia on bez żadnego poprzedniego przygotowania rozmaite jednostki, z prawdą poprostu zdumiewającą«. Z tego swojego mimicznego talentu stał się Chopin sławnym w Paryżu w znajomych sobie kołach. Osoba, która długie lata przeżyła z Chopinem w ścisłej z nim zażyłości, zapisuje między innemi swojemi wspomnieniami o nim, że był z niego »mimik najdoskonalszy i najzabawniejszy. Bez przebrania, bez wszystkich sposobów, jakich używa aktor na scenie, w jednej chwili zmieniał twarz, ruchy, postawę, tak, że najlepsi znajomi poznać go nie mogli, a zawołani artyści, jak Bocage i pani Dorval zapewniali, że nie widzieli nigdy takiego daru udawania i takiego wrodzonego komicznego talentu«. O tym jego talencie tak pisze Liszt: »Satyryczny jego dowcip szybko chwytać umiał śmieszność, i to ze strony, z której by się jej najmniej spodziewano. Wtedy, bywało, rozwijając niewyczerpaną a nadzwyczaj pocieszną werwę naśladowczą, w improwizacyach jedna nad drugą śmieszniejszych, odtwarzał: to dziwaczne formy muzyczne, to właściwe niektórym wirtuozom cudactwo jakie, udając ruchy ich przesadne, sposób grania, nawet wyraz twarzy, z trafnością, która w jednej chwili jaknajdokładniej obraz danej osobistości zarysowywała. Rysy jego zmieniały się wtedy do niepoznania, a urozmaicać je umiał, jak sam chciał; dodać tu jednak pospieszam, że nawet brzydotę naśladując i cudactwo, nigdy nie tracił wrodzonego wdzięku. Skrzywienie także go nigdy wstrętnym nie czyniło; wesołość zaś jego tem powabniejszą była, że umiał ją trzymać w granicach wytwornego smaku, surowo od siebie odpychając wszystko, co je w jakibądź sposób przekroczyć mogło. W chwilach nawet najpoufniejszego wylania nie zapomniał nigdy o tem, co mogło bądź przyzwoitość serca, bądź umysłu, obrazić«. A wszystko wtedy miał do swej dyspozycyi: począwszy od muskułów twarzy, którą niektórzy zwali kauczukową, tak ją potrafił zmieniać do woli, a skończywszy na całej postaci, którą umiał to wydłużać, to skracać, czynić karykaturalnie wysmukłą lub przysadzistą, krótko- lub cienkoszyjną. Nos, policzki, czoło, usta, oczy, podbródek, wszystko to miał takie rozciągliwe, że je mógł zmieniać, jak chciał, stosownie do tego, czy udawał człowieka chudego, czy otyłego, wysokiego lub nizkiego, dystyn-

gowanego czy nieokrzesanego, trzeźwego, czy pijanego. Niemniej umiał posługiwać się głosem, którym tak naśladował głosy i sposób mówienia różnych osobistości, że gdy w przyległym pokoju prowadził rozmowę między trzema towarzystwu dobrze znanemi osobami, każdy gotów był przysiądz, że ich rozmawiających słyszy.

Oto np. w jaki sposób zwiódł raz panią Aleksandrę Wołowską, do której któregoś dnia, mając jakiś interes, zadzwonił tak rano, że jeszcze nie była ubrana. Otworzyła mu służąca, która, zobaczywszy, że to on, poprosiła go do salonu, sama zaś poszła uwiadomić panią domu, kto taki przyszedł z tak wczesną wizytą. Pani Wołowska, która się ubierała właśnie, dowiedziawszy się, że to Chopin, nie wyszła do niego zaraz, lecz kończyła się ubierać. Nagle dosłyszała przez otwarte drzwi odgłos ożywionej rozmowy. Rozmowa toczyła się w przedpokoju, we drzwiach, prowadzących do salonu, a okazało się z niej wyraźnie, że Chopin nie przyszedł sam, lecz w towarzystwie, o czem, dziwna rzecz, służąca nie powiedziała ani słowa. Zaintrygowana, ktoby to mógł być, pani Wołowska zaczęła nadsłuchiwać, i o dziwo! poznała po głosie, że osobą, z którą Chopin rozmawiał właśnie, była... księżna Adamowa Czartoryska. Certowali się oboje, kto ma wejść wprzódy, żadne z nich bowiem nie chciało wejść pierwsze. Oboje uważali się za niegodnych pierwszeństwa: księżna utrzymywała, że tak znakomity artysta, jak Chopin, nie mógł wchodzić drugi, on zaś w żaden sposób przystać na to nie chciał, dowodząc, że zawsze w takich razach pierwszeństwo należy się damie, cóż dopiero, gdy nią jest tak dostojna matrona, jak księżna pani, której i z wieku i z urzędu zaszczyt się ten należy. Tak się certując, wciąż nie przekraczali progu salonu, a tymczasem pani Wołowska, zaskoczona tą niespodziewaną wizytą księżny, wizytą o tak niezwykłej porze, mocno skonfundowana tem, że ją księżna zastaje jeszcze przy tualecie, woła służącą i coraz bardziej śpiesząc się z ubieraniem, pyta ją tonem wymówki, dlaczego nie powiedziała nic, że pan Chopin przyszedł nie sam, lecz w towarzystwie księżny. Służąca, zdziwiona tem zapytaniem, odpowiada, że prócz Chopina, za którym sama przecież zamknęła drzwi, nie widziała nikogo, coby wchodził z nim razem. W tejże chwili jednak z przedpokoju doszedł znów odgłos rozmowy Chopina z księżną, która wciąż jeszcze nie mogła się zdecydować na wejście do salonu przed swym znakomitym towarzyszem. Gdy już i służąca, dosłyszawszy urywane wyrazy tego dyalogu, nie miała wątpliwości, że jednak prócz Chopina był jeszcze w przedpokoju ktoś inny, nie pozostawało pani Wołowskiej nic innego, tylko możliwie przyspieszyć toaletę, a przez służącą prosić swych łaskawych gości, by zechcieli wejść do salonu, gdzie zechcą poczekać chwileczkę, bo pani już się kończy ubierać... Służąca idzie do przedpokoju, ale, o dziwo, widzi tu Chopina samego. Cóż się okazało? Oto artysta, dowiedziawszy się, że pani jeszcze nie ubrana, wpadł na po-

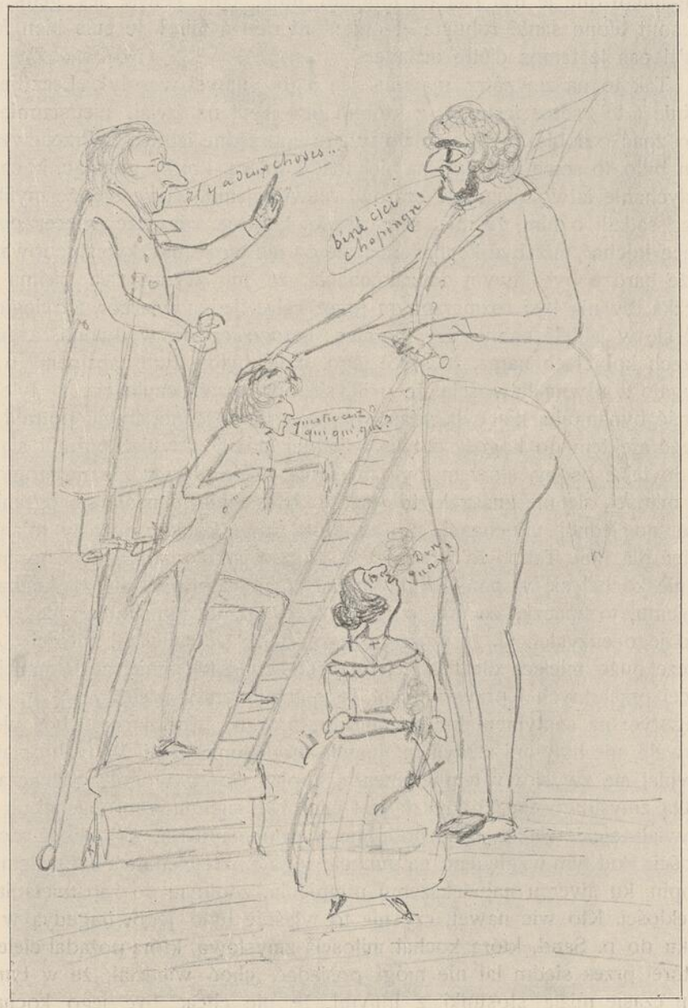
mysł, by ją przez chwilę wprawić w zakłopotanie, i pewny swego aktorskiego kunsztu, zaimprowizował powyższą scenę. Jakoż osiągnął zamierzony efekt, bo tak znakomicie udawał głos księżny, że pani Wołowskiej ani przez myśl przeszło, by poza tą tak doskonale odegraną rozmową mógł się ukrywać jeden ze zwykłych figlów Chopina.

Do jakiego stopnia potrafił Chopin, dzięki swej garrykowskiej łatwości zmieniania fizyognomii, przeobrażać się w innych ludzi, dowodzi następujący fakt, jaki się zdarzył Józefowi Nowakowskiemu, gdy odwiedził Chopina w pierwszych latach jego pobytu w Paryżu. Otóż prosił on Fryderyka, by mu ułatwił znajomość z Lisztem i Piksisem, którzy wtedy, wraz z Kalkbrennerem, stanowili wszechwładny tryumwirat w rzeszy wirtuozów fortepianowych. »Tego nie potrzeba, odrzekł Chopin. Zaczekajno chwilkę, a pokażę ci ich obu, ale każdego z osobna«. Przy tych słowach siadł do fortepianu, i przybierając postać Liszta, zaczął grać tak, jak Liszt, naśladując jego gestykulacyę i mimikę. Po chwili, zmieniwszy rolę, przeobraził się w Pixisa, grając jego manierą. Zdarzyło się, że nazajutrz Chopin i Nowakowski byli w teatrze. Gdy Chopin na chwilę opuścił lożę, Nowakowski, rozejrzawszy się po teatrze, ujrzał Pixisa, siedzącego w jednej z poblizkich lóż. Przekonany, że to Chopin, powtarzający wczorajsze figle, wszedł do owej loży, a podszedłszy do Pixisa, rzekł, klepiąc go po ramieniu: »No, dość już tego udawania i tych komedyi. Bądźże raz przecież samym sobą«. Zerwał się zagadnięty, zdumiony poufałością człowieka, którego widział pierwszy raz w życiu. Na szczęście, w tejże chwili zjawił się w loży Chopin, który, dowiedziawszy się, co zaszło, wybuchnął serdecznym śmiechem, co oczywiście rozbroiło urażonego trochę Pixisa, zwłaszcza, gdy mu opowiedziano, co poprzedziło to zabawne *qui pro quo*.

Już to wogóle w udawaniu znakomitych wirtuozów fortepianowych celował Chopin przedewszystkiem. Najmniejsza cecha charakterystyczna, najdrobniejsza śmieszność nigdy nie uszła jego bacznemu oku. Biada temu, który, grając na fortepianie, szastał się, jak nawiedzony, a brak rzeczywistego natchnienia chciał zastąpić manierowaną afektacyą gestykulacyi, wywracaniem oczu, kurczowymi podrzutami ciała. Raz go tylko Chopin widzieć potrzebował, a już go najdokładniej mógł zdagerotypować. Najwięcej dostawało się Lisztowi, jak z rozrzuconą czupryną torturował biedny instrument. Znakomicie też naśladował wykrochmalonego Thalberga, siedząc prosto i sztywno, jakby z połkniętym kijem, i grał podobnież, z śmiesznie elegancką manierą. Do najlepszych »poliszyneli«, któremi Chopin lubił zabawiać dobrych znajomych, zwłaszcza, gdy nie był usposobiony do grania, należał Anglik zwiedzający galeryę obrazów. Ekscentryczność takiego syna Albionu zdawała się być schwyconą na gorącym uczynku. Zanoszono się od śmiechu, patrząc nań, gdy począł stawać na palcach i piąć się na najwyższe punkta galeryi, lub skłaniał się do samej ziemi dla tem dokła-

dniejszego obejrzenia i najniżej umieszczonych obrazów, ażeby tylko jaknajdokładniejszy ich odbyć przegląd i nic nie uronić, ażeby się módz pochwalić, że wszystko widział, niczego nie pominął. Jedną z jego najlepszych kreacyi był pruski Fryderyk Wielki, którego udawał prześwietnie. Niemniej celował w udawaniu żydów, zwłaszcza polskich żydków-przekupniów. Zabawnie robił podróżującą Angielkę, nie mówiąc już o podchmielonych typach chłopów polskich...

Wszystko to było pełne humoru, którego Chopin posiadał niewyczerpane skarby, wszystko było okraszone dowcipem najprzedniejszego gatunku, niezależnie od tego, czy ten dowcip należał do kategoryi dobroduszных, czy też miał sporą dozę sarkazmu. Bo jeżeli chodzi o dowcip, to go Chopin uprawiał we wszelakim rodzaju, z jedynym wyjątkiem trywialnego i płaskiego. Zdaniem Liszta, najczęściej posługiwał się Chopin »dowcipem kunsztownie drwiącym, natomiast zdala od siebie trzymał wszelki żart powszedni, mało estetyczny, albo mniej sięgający głęboko«. Cięty w odpowiedziach, w których nigdy nie pozostał dłużnym, gdy to uważał za właściwe, umiał być bardzo złośliwym w swym dowcipie, tak, że jednem powiedzeniem potrafił ośmieszyć daną osobę. Pod tym względem bywał niemiłosiernym niekiedy, zwłaszcza w odniesieniu do ludzi, którzy go razili brakiem delikatności, instynktami parweniuszowskimi i t. d. Cóż dopiero, gdy przypadkiem ktoś poważył się uchybić mu w czemkolwiek, lub gdy się puszył zbytnio. Takich ludzi Chopin umiał miażdżyć sarkazmem, a tak go umiał przybrać w wykwintną i dystyngowaną formę, że choć ukłucie było dotkliwe, jednak nie mogło wywołać niepożądanej reakcyi. Tak np. bogacz pewien, pragnący się poszczycić znajomością Chopina, po wystawnym obiedzie, na który go zaprosił z mnóstwem innych osób, dość natarczywie zaczął mu dawać do zrozumienia, by zasiadł do fortepianu. Chopin udawał z początku, że nie domyśla się wcale, o co chodzi, gdy jednak coraz natrętniejszym naleganiom nie było końca, odrzekł z wyszukaną ale jadowitą uprzejmością: »Ach, panie, ja tak mało jadłem!« Jak dalece nigdy mu nie zbywało na trafnych odpowiedziach, świadczy jego historyczna odpowiedź w Berlinie, podczas zjazdu przyrodników, dana pruskim uczonym, gniewającym się, że w Warszawie stawiano pomnik Mikołajowi Kopernikowi, ich zdaniem bowiem, wielki astronom, jako urodzony w Toruniu, powinien być uważanym za prusaka. Na co odrzekł Chopin: »Według waszego rozumowania Chrystus, jako urodzony w Judei, powinien być uważany za Turka«. I smutniejszy rodzaj dowcipu, t. z. Galgenhumor, również miał na swe usługi. Gdy mu raz jego ulubiona uczennica, panna Fryderyka Müller opowiadała o koncercie Liszta, zachwycona jego zupełnem opanowaniem techniki fortepianowej, Chopin, żałując, że nie mógł być na tym koncercie, w ten sposób wyraził swoje ubolewanie: »Il m'était impossible d'assister à sa matinée. Avec ma



Karykatura, rysowana przez Chopina.

santé on ne peut rien faire. Je suis toujours embrouillé avec mes affaires, de manière que je n'ai pas un moment libre. Que j'envie les gens forts qui sont d'une santé robuste et qui n'ont rien à faire! Je suis bien faché, je n'ai pas le temps d'être malade«.

Tak to na zewnątrz ujawniał się jego »umysł wesoły«. Lecz jednocześnie i to »serce tęskne«, z którem przyszedł na świat, nieustannie dawało znać o sobie, przypominało swe równorzędne istnienie. Przedewszystkiem było to serce wrażliwe na piękność kobiecą, krótko mówiąc, kochliwe, niesłychanie łatwo ulegające czarowi niewieściemu. Zdaje się, że mylili się ci, co sądzili o nim, że miał serce czułe, kobiece, »jeszcze więcej potrzebujące kochać, niż być kochanem«, ale co nie może być kwestyonowanem, to, że bardzo był łatwym do zakochania, że mu wystarczała piękna twarzyczka, by nią być rozmarzonym przez cały... jeden wieczór, że ciągle kochał się w jakiejś pannie czy mężatce, bardzo często w dwóch, a nawet i trzech kobietach naraz, że serce jego, o ile było łatwo zapalnem, o tyle ostygało z równą łatwością, że o ile się odznaczało czułością, o tyle mu stałość bynajmniej nie była właściwą, że o ile w jednej chwili potrafił rozgorzeć afektem do kogoś, o tyle w jednej chwili również potrafił się zrazić do tejże osoby, słowem, było to serce, które wprawdzie nie mogło żyć bez miłości, ale nie znaczyło to jeszcze, by ta miłość miała się ograniczać tylko do jednej ukochanej, po za którą inne kobiety już by miały nie istnieć dla niej. Tak było zawsze, nie wyłączając okresu, kiedy Chopin oficyalnie kochał się w pani Sand. Kochał ją niewątpliwie, ale ją kochał po swojemu, to znaczy, że mu to jedno przywiązanie bynajmniej nie wypełniało jego egzystencyi, że w sercu jego, obok tej »wielkiej miłości«, było jeszcze dużo miejsca dla licznych miłości i miłostek mniejszych, mniej lub więcej przelotnych i przygodnych. Te ostatnie znów dzieliły się na dwie kategorye: na sentymentalno-platoniczne, oraz na takie, które, choć niedługotrwałe, nie były ani sentymentalnemi, ani platonicznemi. W tych ostatnich ujawniał się zwysłowy temperament Chopina, który wogóle odznaczał się wielką zmysłowością (co zresztą jest właściwe suchotnikom), ale obok tego objawiała się i wielka wada podobnego temperamentu, skłonność do zazdrości. Pod tym względem, na punkcie tego pokrewieństwa z Otellem, był Chopin, ku swemu największemu utrapieniu, zdolnym do zapamiętania, do zaciekłości. Kto wie nawet, czy nie to właśnie było jego tragedyą w stosunku do p. Sand, którą kochał miłością zmysłową, którą pożądał cieleśnie, a której przez siedm lat nie mógł posiadać, choć wiedział, że w tym samym czasie miała stosunki z innymi, że nie chcąc być jego kochanką, bynajmniej nie myślała rezygnować z miłości wogóle. To go trapiło najbardziej, tego nie mógł strawić żadną miarą.

Obok kobiet, których przez całe życie był niewolnikiem, bo nad nim zawsze miały szczególną władzę, ogromnie lubił dzieci, nawzajem lubiany

od nich. Rzadko kto tak się umiał bawić z dziećmi, tak je zainteresować sobą, jak on. I pod tym względem miał całkiem wyjątkowy talent. Ale bo też »z dziećmi umiał być dzieckiem«. Całe wieczory czasem bawił się w ciuciubabkę, albo im opowiadał powiastki, których słuchały z najwyższem zajęciem, a często zaśmiewały się nad niemi. Bo celował w opowiadaniu historyjek zabawnych, komicznych, których słuchając, dzieci poprostu zanosiły się od śmiechu. Pełen instynktownej czułości ojcowskiej, nie mając własnych dzieci, bardzo kochał i pieścił niektóre cudze, jak np. dzieci Plichtów, lub córeczkę Albrechtów, którą trzymał do chrztu, za którą przepadał, jak za własną, którą też przy każdej okazyi psuł cukierkami i zabawkami. Tak czułego ojca chrzestnego, jak on, z pewnością nie było drugiego.

Bardzo lubił wieś, życie wiejskie. Przez cały rok, gdy przebywał w Paryżu, marzył o tem, żeby stąd wyrwać się do Nohant, do spokoju, do ciszy, do ożywczego powietrza, które mu przywracało siły, utracone w ciągu zimowego sezonu; ale gdy tylko przyjechał na wieś, już po dwóch tygodniach zaczynał tęsknić za Paryżem, za przyjaciółmi, za gorączkowem życiem stolicy. Pomimo, że tu miał p. Sand i jej przyjaciół, po bardzo niedługim czasie zaczynał się czuć osamotnionym, a tem samem, zaczynał się nudzić. Wprawdzie na nudę miał sposób, bo komponował, ale tem niemniej odczuwał brak towarzystwa, swojego towarzystwa, tego, do którego przywykł w Paryżu, a że sam sobie nie wystarczał, że się czuł najnieszczęśliwszym, gdy był sam, a przynajmniej miał uczucie, że za dużo jest sam, zaraz się czuł nieszczęśliwym, zaraz się uskarżał na jednostajność życia wiejskiego, całkiem pozbawionego wszelakich urozmaiceń i rozrywek, i zaczynał liczyć dnie, dzielące go od powrotu do Paryża, nie mogąc się doczekać tej upragnionej chwili (co oczywiście drażniło p. Sand). Co dla innych przedstawiało nieopisany urok wsi, a więc zbliżenie się do natury, ciągłe obcowanie z nią, piękne krajobrazy o różnych porach dnia, zbiorowe wycieczki do pięknych miejscowości okolicznych, przejażdżki konno lub powozikiem, popasy na trawie w cieniu starych drzew lub nad brzegiem rzeki Creuse, tak obfitującej w malownicze widoki, które syn pani Sand rysował i malował, wszystko to, za czem tak przepadała jego przyjaciółka, jego pozostawiało obojętnym, zimnym.

Bo, dziwna rzecz, ale tam, gdzie zaczynały się piękności natury, nawet tak pięknej, jak na Majorce, tam kończyła się jego wrażliwość. Wszystko to, co taki zachwyt budziło w p. Sand, co ona potem opisywała w tak poetyczny i mistrzowski sposób, czy to były cuda architektury gotyckiej i renesansowej, czy wspaniałe krajobrazy, na które składały się góry, doliny, palmy i aloesy z szafirem Morza Śródziemnego w głębi, w Chopinie nie budziło prawie żadnego entuzyazmu, podobało mu się co-

najwyżej, ale nie nastrajało na jakiś szczególny dyapazon. Nie to, żeby nie odczuwał tych piękności, ale nie upajał się niemi, nie przestawał być spokojnym wobec nich, nie czuł potrzeby mówienia o nich, dzielenia się swemi wrażeniami, czyli, że te wrażenia nie były zbyt silne. Ludzie i ich postępki interesowały go więcej nierównie, niż najpiękniejsza natura. »Widoki tych krain wdzięcznych — pisze o nim w tej kwestyi Liszt — które we dwoje zwiedzali, wyraźniej nierównie na wyobraźnię poetki działały. Piękności przyrody wogóle odczuwał Chopin w sposób mniej określony, jakbądź niemniej silny. W duszę mu wprost wnikały, skutkiem czego bezpośrednio się do ich wielkości lub czarów dostrajał; ale umysł jego nie czuł najmniejszej potrzeby brać je pod rozbiór, bliżej oznaczać, stopniować, lub nazwami opatrywać. Wrażeń też podobnych nie umiał do danego odnosić wypadku, ani dbał nawet o źródło, z którego pochodzić mogły. Jako muzyk prawdziwy, rad był, jeśli uczuciem pochwycił treść, że tak powiem duszę obrazu, mało już przywiązując wagi do tego, co go dotykalnym czyniło, co mu niejako skorupą tylko malowniczą było; ta bowiem ani do środków sztuki jego przypadać nie mogła, ani nawet podchodzić w duchową jego działalności sferę«.

Tak samo miała się rzecz z literaturą, ze sztukami pięknemi, z polityką, wszystko bowiem, co, według trafnego wyrażenia Liszta, nie mogło przypadać do środków sztuki Chopina, co, jednem słowem, nie stało w bezpośrednim związku z muzyką, było mu mniej lub więcej obojętnem. Obdarzony inteligencyą zawodową niezwykłą, ześrodkowującą się wyłącznie na jednym przedmiocie, a mało wykraczającą na zewnątrz, niezbyt się interesował wszystkiem, co nie miało styczności z jego specyalnością, co wychodziło poza jej zakres. Stąd względna obojętność dla literatury i nauki, dla malarstwa i rzeźby, nawet dla teatru, nie mówiąc o dyskusyach politycznych. Wszystko, czego się nauczył w liceum, doskonale miał w pamięci, ale na tem też kończyło się jego wykształcenie ogólne. Wykształcenia ogólnego, w tym stopniu, co Liszt naprzykład, nie posiadał zgoła, nawet nie miał najmniejszych pretensyi w tym kierunku, tak samo, jak nie pretendował do tytułu człowieka oczytanego. »Co nie oddziaływało na jego wyobraźnię, co nie mieściło się w szczupłej, choć złożonej z mnóstwa subtelnych odcieni skali jego uczuć, czego nie można było wypowiedzieć mową tonów, to nie dostawało się do jego duszy, w której funkcya tworzenia i łączenia pojęć ustąpiła pierwszego miejsca czynności przetwarzania odbieranych wrażeń, doznawanych wzruszeń, na kombinacyę tonów. Popędy moralnej natury, porywy woli, zmierzającej do czynów, znajdowały zwykle swe urzeczywistnienie w pomysłach muzycznych... Gdy dusza jego potrzebowała poważnego pokarmu, szukał go w studyowaniu fug Bacha, którego utwory hartowały niejako delikatną organizacyę Chopina, były dla

niego biblią i filozofią zarazem« [1]). Nie znaczy to jednak, by Chopin nic nie czytywał wogóle, by całkiem nie interesował się literaturą i sztuką. Tak nie było nigdy.

Przedewszystkiem interesował się literaturą polską. Osobiście zaprzyjaźniony ze wszystkimi poetami i literatami polskimi, przebywającymi na emigracyi, a więc dużo przebywając w atmosferze literackiej emigracyjnej, już przez to samo wcale dokładnie był poinformowany, co się działo w polskiej literaturze i poezyi, o czem również dowiadywał się z polskich pism emigracyjnych, które bądź prenumerował, jak *Dziennik Narodowy*, bądź widywał w klubie lub u znajomych Polaków. Zaprzyjaźniony z takimi koryfeuszami literatury polskiej, jak Mickiewicz, Niemcewicz, Hofmanowa, Zaleski, Witwicki, już przez to samo interesował się ich twórczością, co mu zresztą ułatwiali oni sami, gdy mu swe świeżo wyszłe dzieła ofiarowywali z odpowiedniemi dedykacyami autorskiemi. Książki te, w pięknych safianowych oprawach, o ile nie wypełniały jego wykwintnej biblioteczki, leżały na stole w salonie. Gorący wielbiciel geniuszu Mickiewicza, pełen uznania dla wdzięcznego talentu Zaleskiego, zapalony zwolennik Hoffmanowej, szczerze przejęty zasadami Witwickiego z *Wieczorów pielgrzyma*, podzielał też ich niektóre literackie uprzedzenia: nie lubił np. Słowackiego, niedoceniając go, jako poetę, i nie mając najmniejszej sympatyi dla człowieka, podrażniony niemile, gdy go czasami porównywano z autorem *Lilli Wenedy*, gdy się dopatrywano niejakiego podobieństwa między nimi. Dzięki swym zażyłym stosunkom z Delfiną Potocką interesował się również twórczością Krasińskiego, z którym zresztą spotykał się w jej salonie, a do którego liryków chciał dorabiać muzykę. Jednem słowem, gdy chodziło o literaturę polską, to był z nią Chopin obznajomiony wcale nie najgorzej, a jeśli nie czytał wielu rzeczy, to raczej dla braku czasu, aniżeli z braku zainteresowania się niemi.

Całkiem odmienny był jego stosunek do literatury francuskiej, którą interesował się o tyle, o ile go łączyły osobiste stosunki z jej wybitnymi przedstawicielami. Zaprzyjaźniony z Alfredem de Vigny, z Juliuszem Janinem, z Teofilem Gautier, z Piotrem Leroux i wieloma innymi, a przez panią Sand pozostając w bezpośredniem zetknięciu z atmosferą literacką francuską, był Chopin, chcąc nie chcąc, *au courant* wszystkiego, co współcześnie działo się w tej literaturze. Przedewszystkiem, oprócz niektórych dzieł Woltera, którego bardzo lubił czytywać dla jego jasnego przejrzystego stylu, czytywał wszystkie drukujące się powieści p. Sand, następnie czytywał stale kilka dzienników paryskich, w tej liczbie *Journal des Debats* i *La Presse*. Inne dzienniki widywał u p. Sand, gdzie również nie mogły mu nie wpadać do ręki *La Revue des deux Mondes*, *La Revue indépen-*

[1]) Chlebowski.

dante. Jak polscy, tak i francuscy pisarze ofiarowywali mu swe świeżo wydane książki z odpowiedniemi dedykacyami. Że je czytywał nie wszystkie, dowodziło dzieło Piotra Leroux *De l'humanité,* którego egzemplarz, choć opatrzony dedykacyą od autora, leżał w salonie Chopina... nierozcięty! Za to prenumerował Chopin i czytywał z wielkiem zanteresowaniem, popularne pismo humorystyczne paryskie, *Le Charirari.* Nadto prenumerował dwa pisma muzyczne, *La France musicale* i *Gazette musicale.* Jeśli chodzi o utwory literatury dramatycznej francuskiej, o arcydzieła Kornela i Racina, o komedye Molière'a, o dramaty Wiktora Hugo i Dumasa, to zapoznawał się z niemi w teatrach paryskich, zwłaszcza w Komedyi francuskiej, gdzie bywał dość często, pełen podziwu dla wspaniałej gry Rachel i panny Dorval.

Nienajgorzej znając język niemiecki, z literaturą niemiecką, zwłaszcza z poezyami Herdera i Schillera, nieźle był obznajmiony, a w rozmowach z panną Fryderyką Müller zapewniał ją o swej grosse Vorliebe für deutsche Sprache und Dichtung. Że mu ta literatura nie była całkiem obcą, dowodził fakt, że on namówił Schumanna, by skomponował muzykę do *Kreislerianów* i *Opowieści Hoffmana,* dla których obaj byli pełni podziwu. Hillera zapewniał raz, że chciałby stać się tem w muzyce polskiej, czem w niemieckiej poezyi był Uhland. Zaprzyjaźniony z Henrykiem Heinem, w którego domu miał możność stykania się z różnymi inteligentnymi niemcami, przez niego czasami wchodził w bezpośredni kontakt z poezyą niemiecką, poczynając od własnej poezyi Heinego, którą tylu muzyków z Schumannem na czele podkładało pod muzykę. Istnieje podanie nawet, zresztą wątpliwego autoramentu, że natchnienie do skomponowania słynnego *Marsza żałobnego* z *Sonaty B-moll* przyszło Chopinowi u Heinego pod wrażeniem wiersza Schillera *Zum Tode eines Jünglings.* Z pierwszą częścią *Fausta* Goethego, który mu się wydał »okropną ale wielką fantazyą«, poznał się Chopin jeszcze w 1829 r. w Dreznie, a że o tej tragedyi niemało rozmawiał z księciem Antonim Radziwiłłem, który do niej napisał muzykę, to wynika z jednego z listów do Woyciechowskiego.

Choć nie umiał po angielsku, to jednak nie był całkiem pozbawionym znajomości literatury angielskiej, której arcytwory mógł czytywać w tłomaczeniach polskich lub francuskich. Że znał cały szereg powieści Walter Scotta, jak *Panią Jeziora* i inne, na to dowodów dostarczają jego listy. Trudno przypuścić również, by mógł nie znać niektórych poematów i wierszy Byrona, które za jego czasów tak były w modzie, a które na język polski były tłómaczone przez Mickiewicza i Odyńca, nie mówiąc o przekładach francuskich. Co pewna, że znał niektóre dramaty Szekspira, którego podziwiał, ale z silnemi zastrzeżeniami. »Uważał bowiem, że u niego charaktery nadto żywcem wykrawane bywają, że przemawiają niezbyt prawdziwym językiem. Nad ich działawcze popisy przekładał raczej ustępy,

w których synteza liryczna w epopeję przechodząc, w cieniu pozostawia nędzne przeznaczeń ludzkich szczegóły«.

Dla tych samych powodów nie znosił Michała Anioła, którego dzieła »przejmowały go dreszczem zgrozy«; Rubensa »cierpieć nie mógł«, a obojętny był do talentu swego serdecznego przyjaciela, Eugeniusza Delacroix, nigdy z nim nie mówiąc o jego sztuce, choć wiedział, że ten uwielbiał go, jako kompozytora, jego muzykę przekładając nad wszelką inną współczesną. »Dziwna rzecz: najoryginalniejszy i najśmielszy duch poetyczny w sferach świata muzycznego, pozostał zimnym i obojętnym dla olśniewającego świetnością kolorytu, jednego z najpierwszych mistrzów francuskich!« Natomiast zachwycał się Rafaelem, z którym miał wiele wspólnego, bardzo lubił Greuze'a, a miał wyrazy uznania dla wielu malarzy współczesnych, np. dla Tomasza Couture, dla Delaroche'a. Że wogóle nie był zupełnie obojętnym dla sztuki, tego dowodził chociażby przez to, że zawsze, ile razy kto przyjechał z Polski, nietylko go oprowadzał po najlepszych restauracyach paryskich, ale go również prowadził do galeryi Louvre'u i na wystawy obrazów malarzy współczesnych, do t. zw. Salonu, przyczem uwagi, jakie czynił o rozmaitych płótnach, świadczyły o jego znawstwie w tym kierunku, o dobrym smaku, o zdolności odczuwania dzieł sztuki. Nie wszystko odczuwał równie dobrze, nie wszystko oceniał trafnie, bo zawsze był pełen najrozmaitszych uprzedzeń, ale wrażliwość miał niepowszednią, a nie brakło mu i artystycznej kultury, do czego oczywiście przyczyniał się stały pobyt w Paryżu, oraz przestawanie z artystami.

»Wogóle, jak w muzyce, jak i w życiu codziennem, tak i w literaturze i w sztuce, wszystko, co tylko trąciło melodramatem, srogiem mu było utrapieniem. Z równą zaciętością, choć romantyk z przekonania, odpychał od siebie wszystko, co mu się nazbyt zdyszanem lub rozczochranem wydawało; ani bowiem oszołomienia efektami, ani gorączkowych nadmiarów nie znosił«. Że jednak nie lubił poruszać żadnych kwestyi literackich i artystycznych, więc i tego swojego zapatrywania nie starał się narzucać nikomu. Wogóle unikał wszelkiego zabierania głosu w dyskusyach na temat literatury, który to system stosował i do wszelkich innych dysertacyi, zarówno w kwestyach sztuki, jak i polityki. Pod tym względem zasadniczo różnił się od Liszta, który tak się zapalał do dyskusyi wszelkiego rodzaju, iż niemi czasem aż zanudzał całe towarzystwo, Chopina w pierwszym rzędzie.

Obojętny dla sfery idei filozoficznych, socyalnych i politycznych, które tak absorbowały umysł p. Sand, Chopin był niemniej obojętnym i na cudze przekonania i poglądy polityczne, socyalne, filozoficzne i religijne. Jakkolwiek sam nazywał siebie »rewolucyonistą«, a z początku, w pierwszym roku pobytu w Paryżu, »ukochał Karlistów, niecierpiał Filipistów«, to jednak z biegiem lat, pod wpływem arystokratycznego otoczenia, w którem

obracał się przeważnie, najbardziej zaczął sympatyzować z arystokratami i legitymistami wszelkich odcieni, nasiąkając ich przekonaniami politycznemi. Nie uważając się za arystokratę z przekonań, w emigracyi trzymał się stronnictwa Czartoryskich, a z demokratów i republikanów, czy to polskich, czy francuskich, pokpiwał stale. Przedewszystkiem nie mógł się pogodzić z ich prostackiemi manierami, z ich brakiem wychowania, a że z pomiędzy takich demokratów i republikanów składała się większość najserdeczniejszych przyjaciół p. Sand, z którymi obcować i przestawać był zmuszony, więc choć trzymał się z daleka od ich gorących dyskusyi, które go nudziły i męczyły, to jednak, gdy się nadarzyła sposobność do zrobienia dowcipu na ich temat, nigdy nie omieszkał skorzystać z takiej okazyi, nigdy sobie nie odmówił tej przyjemności, co nieraz drażniło p. Sand. Co pewna, że tych wszystkich panów, którzy w roku 1848 mieli zwalić tron Ludwika Filipa, nigdy nie traktował na seryo, nawet wtedy, gdy stali na czele rządu, gdy Francyę uszczęśliwiali Rzecząpospolitą. Zawsze sobie pokpiwał z nich, z ich próżności i upojenia władzą, z ich republikańskich zasad, z ich demokratyczności i doktrynerstwa. Że tego jednak nie czynił w ich obecności, że wobec ich zażartych dyskusyi, których u p. Sand nieraz bywał świadkiem, zachowywał się z wielkim taktem, przeważnie milcząc i przysłuchując się tylko, o tem świadczy Liszt, który, najczęściej sam zaangażowany w tych debatach, tak o nich pisze: »Powściągliwość w mowie stosował również, a może przedewszystkiem do przedmiotów, do których wiąże się fanatyzm przekonań. Właściwie powiedzieć-by można: że go mniej słusznie z tej strony sądzono; gdyż raczej według tego, czego w ciasnym zakresie swojej działalności dokonać nie był w stanie. Przywiązanie do kraju objawił talentu swego kierunkiem, wyborem przyjaciół i uczniów wyróżnianiem, wreszcie częstemi a wielorakiemi przysługi, które ziomkom wyświadczał — ale nie przypominam sobie, żeby kiedy mówić o tem lubił. Jeśli się kiedy wdał w dyskusyę, idei politycznych dotyczącą, co jak wiadomo, bywa ulubionym rozmów we Francyi przedmiotem, tyleż gorąco nieraz napastowanym ile i bronionym, to raczej dla wytykania błędnych w tym względzie pojęć, niżeli dla przyznawania innym jakiejbądź wyższości. Przyniewolony zaś do stosunku ze znakomitościami, których sprawy publiczne wyłącznym były żywiołem, umiał go ograniczyć na wzajemnej przyjaznych uczuć wymianie, zachowując sobie, jak zawsze, najzupełniejszą sądu niezawisłość. Demokracya w oczach jego zanadto była nieskładnym najróżnorodniejszych żywiołów nawałem, zanadto wichrowatym, zanadto dzikim wreszcie zdawała mu się działać naciskiem, ażeby mu sympatyczną być mogła. Jużto z pół wieku temu objawy te kwestyi społecznej porównywano do nowego niby barbarzyńców napadu. Otóż Chopin do tych należał, których może najdotkliwiej zastraszało groźby podobnej powtórzenie; rozpaczał on, czy się uda u Attylów współczesnych wybłagać Rzymu dawną całość,

a razem od zniszczenia zachować zdobycze sztuki, zabytki jej i zamiłowanie, jednem słowem, to życie świetne, wypoczęte i powabne, jakie śpiewać lubił Horacy. W tym względzie, z ustronia swego bacznie śledził wypadki, i nieraz z trafnością poglądu, jakiej się u niego nawet domyślać nie było można, przepowiadał rzeczy, których jasnowidztwo przyniosłoby zaszczyt ludziom więcej od niego wtajemniczonym w przedmiot sporny. Jeśli kiedy jednak słowo to jego nie zwróciło niczyjej uwagi, nie miał zwyczaju rozwodzić się nad tem dłużej. Najczęściej nawet, co prawda, przewidzenia jego, dopiero w sprawdzeniu wypadkami miewały uznanie. Pełen przenikliwości sąd jego zdrowy szybko przekonał go o najzupełniejszej czczości wielu bardzo występów politycznych, teologicznych zatargów, filozoficznych nieporozumień. Nieraz godzinami całemi spoglądałem na niego wpośród zgiełku ożywionej rozmowy, od której się trzymał na boku, otulony milczeniem. Bywało, w zaprzątnieniu ogólnem, wszyscy zapominali nawet o jego bytności; co do mnie, zapominałem raczej o tem co mówiono, i tylko Chopina nie spuszczałem z oka. Na twarzy jego, niedostrzeżenie grały wtedy najdziwniejsze uczucia, zwłaszcza jeśli przedmiotem namiętnej rozmowy były badania, dotyczące głębokich zadań naszej istoty, a te pamiętam, z tak zawziętem naonczas rozbierano uniesieniem, że pomyślałbyś: toć-że się tu wszystko koniecznie raz na zawsze rozstrzygnie. Wtedy Chopin wyglądał podobny do podróżnika, stojącego wpośród burzy na pokładzie zrozpaczonego okrętu, zdawał się niby, to po widnokręgu rozglądać, to po gwiazdach, o swej dalekiej zadumany ojczyźnie, następnie po wysiłkach osady wodzić wzrok roztargniony, wreszcie w milczeniu upatrywać środków ratunku, tylko że sił mu brakło, linę chwycić zbawczą«.

Tylko pod jednym względem zgadzał się z tem gronem demokratyczno-republikańskich doktrynerów, zaprzyjaźnionych z p. Sand: na punkcie obojętności religijnej, idącej w parze z niechęcią do instytucyi kościoła. Jako syn zdecydowanego wolteryanina, a wzrosły wśród pokolenia, które na czyn ważyło się »choćby mimo Boga«, Chopin bardzo wcześnie otrząsnął się z tego religijnego nastroju, jaki weń wpajała jego matka. Najlepszy dowód, że już w Sztutgardzie był poróżniony z Bogiem, bluźniąc przeciwko Niemu, nazywając Go... Moskalem! Gdy w Wiedniu działo mu się dobrze, »miał nadzieję w B o g u i w M a l f a t t i m (paradnym Malfattim), że jeszcze lepiej będzie«, które to zestawienie Boga z Malfattim (i to w liście do rodziców) świadczyło wcale wymownie, jak sobie lekko traktował pierwszego z nich. Gdy w Wiedniu, w wieczór wigilijny wszedł do kościoła św. Szczepana, uczynił to »nie dla nabożeństwa, ale dla przypatrzenia się o tej porze temu olbrzymiemu gmachowi. Cóż dopiero, gdy się znalazł w Paryżu, w atmosferze przesiąkłej Saint-Simonizmem, w atmosferze emigracyjnych »rewolucyonistów«, w atmosferze oburzenia na Grzegorza XVI, w nastroju umysłów polskich, których głośna scena u papieża

w *Kordyanie* Słowackiego i jego niemniej słynne: *Twa zguba w Rzymie!* były najefektowniejszym wyrazem. Chopin, choć z tem nie popisywał się głośno, w zupełności podzielał te antikatolickie przekonania, zaczem poszło, że doskonale obywał się bez wszelkich zewnętrznych objawów wierności kościołowi, w czem go jeszcze utwierdzała lektura Woltera, który dla niego tem był w prozie, czem Bach w stylu fortepianowym. To też nikt-by go nie potrafił nakłonić do spowiedzi, do której tylko raz go zdołano nakłonić, i to z ogromnym trudem, na parę dni przed śmiercią. A i wtedy, jeśli uległ perswazyom, to uczynił to raczej ze względu na matkę, której nie chciał martwić swem niedowiarstwem, albo dla świętego spokoju, przez wzgląd na religijność otaczających go przyjaciół, aniżeli z przekonania. Cóż dopiero, gdy się zetknął z p. Sand i jej antiklerykalnem otoczeniem, gdy przez nią zaprzyjaźnił się z księdzem Lamennais, gdy się zaprzyjaźnił z liberalnym ministrem hiszpańskim, Mendizabalem, który się wsławił zamknięciem klasztorów w Hiszpanii, konfiskatą majątków kościelnych, rozpędzeniem mnichów. W liczbie tych, co aprobowali ten radykalny krok Mendizabala, był i Chopin, zwłaszcza, że dzięki temu edyktowi swego przyjaciela, gdy przyjechał na Majorkę, mógł zamieszkać w świeżo opuszczonym przez mnichów klasztorze w Valdemozie, co mu bardzo było na rękę. Gdy w 1841 r. przebywając w Nohant, dowiedział się o wybuchu towianizmu wśród emigracyi, o słynnem nabożeństwie w katedrze Notre Dame, o spowiedzi i komunii wieszcza *Dziadów*, uważał, że poeta był na drodze do czubków, a pisząc do Fontany, który mu udzielił tej wiadomości o autorze *Pana Tadeusza*, tak wnioskował: »Mickiewicz źle skończy, jeżeli z was nie kpi«. Wogóle był Chopin, według wyrażenia Bohdana Zaleskiego, »zaniedbany bardzo w religii, ale może Bóg da, że się opamięta«. Nie znaczyło to jednak, by się lubił popisywać tem zaniedbaniem, jak to na każdym kroku czyniła p. Sand i jej przyjaciele; a choć nie lubił poruszać tej kwestyi, zachowując ją dla siebie wyłącznie, to przecież zdarzało się nieraz, że gdy p. Sand bardzo się zagalopowała w swych antiklerykalnych wywodach, on *par esprit de contradiction* sceptycznie się odnosił do jej niedowiarstwa, mówiąc do obecnych: »Ba, pewien jestem, że ona kocha Pana Boga«. Albowiem, gdy chodziło o p. Sand, to w jej oczach niekiedy starał się uchodzić za lepszego katolika, niżeli nim był w istocie.

Ale jak wiele innych kwestyi, tak i ta, w jakim kto pozostawał stosunku do Boga i kościoła, była mu obojętną na ogół; albowiem nie troszcząc się o to, jakie kto wyznawał przekonania polityczne, czy religijne, o jedno dbając przedewszystkiem, żeby nigdy nie być bez towarzystwa, i to miłego towarzystwa, a czy to byli demokraci czy arystokraci, klerykali czy antipapiści, do tego nie przywiązywał żadnej wagi. Chodziło mu o to, żeby nie być osamotnionym, bo nie znosił samotności. Choć go ludzie nudzili częstokroć, to jednak nie wystarczał także i sam sobie. Nie mógł

żyć bez towarzystwa, a jeśli nie mógł mieszkać z kimś razem, jak z Hofmanem, a potem z Matuszyńskim, to przynajmniej musiał mieć służącego takiego — o ile możności Polaka — z którym by mógł pogawędzić, który by mu mógł dotrzymywać towarzystwa. Lubiąc udzielać się ludziom, nigdy wieczoru nie spędzał w domu, gdy go przypadkiem nie odwiedził który z przyjaciół, lecz wychodził na miasto, ażeby wieczór spędzić w którymś ze znajomych domów, bo nie mógł żyć bez towarzystwa. Jakoż codzień przebywał jeżeli nie w paru domach, to przynajmniej w jednym, gdzie naturalnie wszystkich zachwycał i zabawiał swoją osobą. Takich domów, gdzie mógł przyjść o każdej porze dnia, bez zaproszenia, miał około trzydziestu.

Które wśród tych domów były mu najsympatyczniejsze? Najbardziej lubił domy polskie oczywiście, ale gdy chodziło o przyjaciół-cudzoziemców, to wszystkie narodowości obdzielał równą sympatyą, czy to byli Francuzi, Anglicy, Niemcy, Węgrzy, Skandynawi, Włosi, Hiszpanie, czy nawet Rosyanie, bo i pomiędzy tymi liczył wielu serdecznych przyjaciół, zwłaszcza przyjaciółek, jak księżna Obreskow, księżna Czerniszeff, pani Rubio z domu Kologriwoff i parę innych. Po Polakach, z pomiędzy których Albert Grzymała z czasem zajął pierwsze miejsce w jego sercu, najbardziej był zaprzyjaźniony z Francuzami, a wśród tych najbardziej sympatyzował z Franchommem, z Alkanem, z Pleyelem, z Delacroix, z Custinem, z Janinem. Nie ulega wątpliwości, że ze wszystkich cudzoziemców najmniej obcymi byli mu Francuzi. Między Anglikami już się nie czuł tak swobodnym, już mniej o wiele miał wspólnego z nimi, choć go z wieloma z nich łączyły bardzo zażyłe stosunki. Podobno, że do Niemców czuł zdecydowaną odrazę, eine entschiedene Abneigung[1]). Jakoś temu uwierzyć trudno, jeśli się zważy, ilu Niemców liczyło się do najserdeczniejszych przyjaciół Chopina. Dość wymienić Gutmanna, Hillera, Heinego, Dessauera, barona Stockhausen, dom Albrechtów (którym nawet córkę trzymał do chrztu). Nie należy zapominać, że z pomiędzy swych licznych uczennic, które Chopin darzył całkiem wyjątkową sympatyą, które też uważał za swe najlepsze uczennice, były dwie Niemki: Carolina Hartmann i Fryderyka Müller. Można też być pewnym, że gdyby istotnie miał antypatyę do całego germańskiego plemienia, to bezwarunkowo nie byłby aż 21 opusów swych kompozycyi dedykował różnym Niemcom lub Niemkom, wtedy, gdy tylko 14 przypisał Polakom lub Polkom, a 12 Francuzom i Francuskom. Można być pewnym również, że gdyby Chopin istotnie czuł odrazę do Niemców, nie byłby zapewniał panny Müller, że ma grossse Vorliebe dla języka i literatury niemieckiej, nie mówiąc o muzyce. Powtóre nie mógł nie pamiętać o tem, że właśnie Niemcy, Schumann, Heine, Fink, Kahlert, Stoepel i inni, najbardziej

[1]) Tak przynajmniej utrzymuje Niecks, powołujący się na relacyę Gutmanna.

się przyczynili do jego europejskiej sławy, którą głosili z zapałem i entuzyazmem, trudnym do prześcignięcia, a przytem z całym objektywizmem podkreślali narodowy charakter i polskość jego muzyki. A i o tem nie mógł zapominać, że nietylko sławę zawdzięczał w znacznym stopniu Niemcom, ale i dochody ze swych kompozycyi, bo kimże byli jego prawie wszyscy wydawcy, jeśli nie Niemcami. Zaledwie kilka utworów zdołał wydać u nakładców francuskich, u Brandusa, Pleyela, Meissoniera, Troupenasa i Philippe'a, gdy tymczasem prawie wszystkie dzieła, jakie skomponował w kraju i zagranicą, zostały nabyte i wydane przez Niemców, przez Haslingera, Schlesingera, Hofmeistra, Probst-Kistnera, Petersa, Breitkopfa i Härtla.

Coprawda, to tym swoim wydawcom złorzeczył niejednokrotnie, uskarżając się na wyzysk z ich strony, nazywając ich »żydami«, »łajdakami«, »kpami«, »świniami« i t. p. małozaszczytnymi epitetami, przyczem jednak nadmienić należy, że te epitety zazwyczaj dostawały się właśnie jego wydawcom francuskim, Troupenanswi, Pleyelowi, którzy jednocześnie pretendowali do tytułu jego osobistych przyjaciół, jak np. Pleyel. O wiele harmonijniejszy stosunek łączył go z lipską firmą wydawniczą Breitkopfa i Härtla, o których sam przyznawał (w liście do Franchomme'a), że mu »dobrze płacą«. I nietylko mu płacili dobrze, ale nawet oświadczyli swemu paryskiemu zastępcy, że choćby Chopin jeszcze podwyższył stopę swych honorariów, oni mimo to nie przestaną nabywać jego kompozycyi, pomimo, że te kompozycye na razie jeszcze się nie rozchodzą w pożądanej ilości. Również nie najgorszym był stosunek Chopina z Maurycym Schlesingerem, który wprawdzie lubił nie przepłacać za nabywane utwory »swego przyjaciela«, ale bądź co bądź nie mógł być nazwany wyzyskiwaczem, na który to tytuł szczególniej zasługiwali wydawcy francuscy. Coprawda, to chcieć wyzyskać Chopina wcale nie było zadaniem łatwem, bo, choć w swych dziełach był wielkim idealistą, to jednak gdy chodziło o ich spieniężenie, był twardym, jako sprzedający, umiał się targować, jak urodzony kupiec, i mając do czynienia z kramarzami, choć był zależnym od nich, traktował ich, gdy tego zachodziła potrzeba, jak na to zasługiwali. Pod tym względem nic nie miał sobie do wyrzucenia. O tem zaś, w jaki sposób stawiał kwestyę, gdy traktował z nakładcami, z którymi najczęściej porozumiewał się za pośrednictwem swych przyjaciół, najlepiej informują jego listy do Fontany, któremu np. tak pisał raz, w liście z Nohant: »Coś zrobił, dobrześ zrobił. Dziwny świat! Kiep Masset, kiep i Pelletan. Masset wiedział o walcu Pacciniego i że obiecałem Gazecie. Żadnego kroku nie chciałem czynić wprzód nim do niego. Jeżeli nie będzie chciał po 600 z Londynem (cena moich manuskryptów zwyczajnych była 300 fr. u niego) $3 \times 5 = 15$. Zatem dałbym tyle pracy za 1500 fr., to nie można. Tembardziej, żem mu mówił, kiedym z nim pierwszy raz miał rozmowę, że mogą się rzeczy zdarzyć jednakże, których za tę cenę dać nie będę

mógł. I tak np. nie mógłby mieć pretensyi, żebym mu np. *12 Etudes* albo *une Methode de piano* za 300 fr. sprzedał. Toż samo to *Allegro maestoso*, co ci dziś posyłam, nie mogę mu za 300 fr. dać, tylko za 600. Jakoteż owej *Fantazyi*, jak za 500. Zaś *Nokturna*, *Balladę* i *Poloneza* zostawię mu po 300, jak miał już takie, co dawniej drukował. Słowem na Paryż moje te pięć rzeczy, 2000 fr. Jeżeli nie dba o nic, to (entre nous) ja wolę, bo Schlesinger je kupi najchętniej, ale nie chciałbym, żeby mnie miał za jakiegoś, co jakichciś konwencyi nie zachowuje. Il n'y avait qu'une convention tacite d'honnête homme à honnête homme, więc niech się nie skarży na moje warunki, bo bardzo lekkie, tembardziej, że dawno już nic nie wydałem. Ja nie chcę, jak tylko p o r z ą d n i e wyjść z tej pozycyi. Wiem, że się nie sprzedaję. Ale powiedz mu, gdybym chciał na nim zyskiwać albo go szwabić, pisałbym 15 rzeczy kiepskich na rok, któreby on mi kupował po 300 fr. i miałbym większy przychód. Czyby to poczciwiej było. Mój kochany, powiedz mu, że rzadko piszę, nie wiele wydaję; niech nie myśli, żebym się drożył, ale jak zobaczysz moje muchy manuskryptowe, tak sam powiesz, że mogę żądać 600 fr., kiedy mi za *Tarantellę* 300 fr. (za *Bollero* dano mi 500 fr.). Odczytawszy twój list, widzę, że on się o sam Paryż pyta, więc skluduj tę kwestyę, jak możesz, tylko mu śpiewaj 3000 pour les 2 pays (a 2000 na sam Paryż), gdyby sam cię bardzo o to pytał, ponieważ la condition des 2 pays lżejsza jemu i mnie dogodniejsza; jeżeli nie będzie jej chciał, to może dlatego, żeby wziąść to za pretekst ruptury ze mną. Więc czekajmy jego odpisu z Londynu«. W innym liście dawał Chopin Fontanie taką instrukcyę: »Zrobiłem *Preludyum Cis-moll* dla Schlesingera, krótkie tak jak chciał. Ponieważ to ma wyjść na nowy rok tak jak i Mechettego *Beethoven*, więc jeszcze nie oddawaj mego *Poloneza* Leonowi (chociaż już go przepisałeś), bo ja ci poślę jutro list do Mechettego, w którym mu wyłożę, że jeżeli co chce krótkiego, więc zamiast owego *Mazurka*, co żądał (który już stary), dam mu do owego Albumu ten dzisiejszy *Prelud*, który dobrze modulowany, mogę śmiało posłać. Niech mi da za niego 300 fr. (nieprawda?) i par dessus le marché niech sobie weźmie *Mazurka*, ale niech go w Albumie nie drukuje. Troupenas to jest Masset jeżeli ci będzie robił trudności, ani grosza nie odstąp i powiedz mu, że może wszystkiego drukować nie chce (czegoby nie chciał, tobym drożej innemu sprzedał). Powiedz mu, że to 600 z Londynem i że daleko ważniejsze manuskrypta, jak tamte przeszłe«.

Gdy mu londyński nakładca, Wessel, robił jakieś trudności, Chopin tak pisał do Fontany: »Co się teraz Wessla tycze, to cymbał oszukaniec. Co chcesz, odpisz, ale powiedz, że ja nie myślę ustąpić mojego prawa do *Tarantelli*. Ponieważ jej na czas nie odesłał, i jeżeli on potracił na moich kompozycyach, to zapewne dla głupich tytułów, jakie podawał mimo mojego zakazu i mimo zekpania kilkakrotnego pana Stapeltona; że gdybym

był mojego głosu duszy słuchał, to bym mu był nic więcej nie posyłał po owych tytułach. Zekpaj jak tylko możesz«. »Hasslinger kiep. Chce drukować, a raczej wydrukował, i chce publikować rzeczy, które mu darmo dałem w Wiedniu temu 12 lat. Jak ci się to podoba. Nic mu nie odpiszę albo solony list, który, jeżeli mu poślę, nie zapieczętuję, żebyś przeczytał. Co się illuzyi Dessauera o Mechettim drugim editorze wiedeńskim tycze, to miałem ja list od panny Miller, która mi pisze, że Mendelsonowi nic dać nie chciał za rzecz do tegoż samego Albumu, do którego mu owego *Poloneza* proponowałem«.

Wogóle wszystkich wydawców, z nielicznymi wyjątkami, traktował Chopin — w listach do przyjaciół — jako »żydów«, choć właściwie żydem naprawdę był tylko jeden Maurycy Schlesinger. Wnosząc z tej pogardliwej nazwy, jaką Chopin darzył niektórych ze swych wydawców, którym zarzucał »żydowstwo« w postępowaniu z nim, łatwo można dojść do przekonania, że wogóle do żydów odnosił się z niechęcią i uprzedzeniem, czyli, że był antisemitą. Nie brak takich nawet, według których Chopin wprost nienawidził żydów, co zresztą nie było-by dziwnem, bo — zapytuje Niecks — który Polak nie nienawidził żydów? Otóż pytanie wielkie (pomimo, że Edward Wolff zapewniał o tem Niecksa), czy istotnie Chopin był tak zagorzałym antisemitą, jak go o to posądzają niektórzy, opierając się na jego listach do Fontany, gdzie tyle dostaje się różnym »żydom«, choćby nimi byli nawet chrześcijanie i katolicy. Co pewna, że Mickiewicz, który sam był wielkim filosemitą, zarzucił raz Chopinowi, w chwili sprzeczki, zbyt daleko idący... filosemityzm, zbytnie zaprzedawanie duszy i geniuszu Rotszyldom i innym żydom paryskim. Jakkolwiekbądź, fakty przeczą temu, by Chopin z niechęcią odnosił się do żydów. Że im czasem wymyślał w listach, to sobie można tłómaczyć chęcią zrobienia dowcipu, dla którego Chopin wogóle poświęcał wiele. Że nie był ślepy na różne wady, a zwłaszcza śmieszności żydów, to nie ulega wątpliwości. Oto np. co raz pisał do rodziców, w liście z Wiednia, z r. 1830, o tamtejszym bankierze Geymüllerze, od którego chwilowo potrzebował przysługi natury pieniężnej: »Pan Geymüller, przeczytawszy moje imię i nazwisko, nie czytając reszty, odezwał się, że bardzo mu przyjemnie poznać takiego jak ja K ü n s t l e r a, ale że nie życzy dać się słyszeć, bo tu jest tylu dobrych fortepianistów, że trzeba mieć wielką reputacyę, ażeby coś zyskać. Dodał w końcu, że on nic nie może mi w niczem pomódz, bo czasy są ciężkie i t. p. To wszystko musiałem łykać z wytrzeszczonemi na niego oczyma. Jak on tyradę swoją skończył, dopierom mu powiedział, że istotnie nie wiem, czy warto dać się słyszeć, ponieważ jeszcze u żadnego z tutejszych możnych panów nie byłem, ani u ambasadora rosyjskiego, do którego mam rekomendacyę z Warszawy od W. księcia i t. p. Dopiero on inne oczy zrobił, a ja, pożegnawszy, przeprosiłem go za oderwanie od interesów. P o c z e k a j c i e,

h y c l e ż y d y!« Wprawdzie ostatnia apostrofa do żydów, i to przy wtórze tak nieparlamentarnego epitetu, nie koniecznie świadczy o zbyt daleko idącym filosemityzmie Chopina, ale nie znaczy to jeszcze, by z niej zaraz wyciągać zbyt daleko idące wnioski. Że Chopin wogóle lubił wygadywać na żydów, że mówiąc lub pisząc o nich, niezawsze wyrażał się w sposób pełen uszanowania, dowodzi także następująca rozmowa z Norwidem, który opowiada między innemi, że Chopin, będąc obdarzonym niesłychaną wrażliwością słuchu, miewał chwile, gdzie słyszał odgłosy i dźwięki, całkiem niepochwytne dla zwykłego ucha. Otóż — opowiada Norwid — któregoś dnia przyszedł do Chopina, który wtedy mieszkał w domu, sąsiadującym z domem zamieszkałym przez sławną Rachel i jej rodzinę, i trafił na moment, gdy Fryderyk, wielce zirytowany, zabierał się do wyjścia na ulicę. »Co ci jest? było jego pierwsze pytanie, gdy zauważył zły humor artysty. »To żydowskie gniazdo — odrzekł Chopin — kłóci się od samego rana, nie mogę myśli zebrać i uciekam z domu, aby ich nie słyszeć«. Wszystko to, zwłaszcza w zestawieniu z listami Chopina do przyjaciół-chrześcijan, stwarza pozory, że Chopin był zatwardziałym antisemitą, że miał wrodzony wstręt do ludzi tej rasy, że wzdrygał się na każde »żydostwo«. Tymczasem naprawdę, w istocie rzeczy, w życiowej praktyce, Chopin nietylko nie stronił od żydów, ale z wieloma żył w wielkiej przyjaźni, dla wielu izraelitów miał szczerą niekłamaną sympatyę, nie mówiąc już o tem, że wogóle żydom, od chwili swego przyjazdu do Paryża, niezmiernie wiele miał do zawdzięczenia. Żeby nie protekcya i życzliwość kilku izraelickich domów paryskich, musiałby niewątpliwie, w twardej walce życiowej, ze znacznie większemi borykać się trudnościami i przeciwnościami, aniżeli mu to przypadło w udziale. Żeby nie poparcie Rotschildów, którym od owego pamiętnego wieczoru w 1832 roku zawdzięczał lekcye i wzięcie w wielkim świecie, nie wiadomo, jakby się pokierowały losy Chopina. Co pewna, że Chopin przez cały czas, gdy mieszkał w Paryżu, żył w najserdeczniejszej przyjaźni z Rotschildami, ciesząc się nietylko ich sympatyą, ale i poparciem, a poparcie takich potentatów, jak Rotschildowie, jest nielada ułatwieniem w karzerze życiowej, to wielki los na loteryi życia. Oceniał to Chopin, czego dał wymowny dowód, gdy aż dwie kompozycye, i to jedne z najbardziej natchnionych, *Balladę* Op. 52 i *Walca* Op. 64, dedykował pani Rotschild, która, nawiasem mówiąc, aż do 1847 r. stale była jego uczennicą. Często będąc gościem w ich domu, zarówno w pysznym pałacu w Paryżu, jak i w uroczem Ferrière, zarówno na wielkich oficyalnych przyjęciach, jak i na małych zebraniach familijnych, często zapraszany na śniadania i obiady, Chopin bardzo lubił Rotschildów, nietylko panią baronową, która dlań była z bezgranicznem uwielbieniem, ale i jej małżonka, barona Nathaniela, którego uważał nietylko za swego wielkiego dobrodzieja, ale i za oddanego przyjaciela. Między kosztownymi

upominkami, zdobiącymi apartament Chopina, najpiękniejsze pochodziły od Rotschildów. Nie należy zapominać również, że Maurycy Schlesinger główny wydawca dzieł Chopina, także był żydem. A jednak on pierwszy zaczął nietylko drukować jego kompozycye, ale mu płacił za nie, i płacił dobrze, tak, że na niego jednego Chopin prawie nie skarżył się nigdy. A przytem Schlesinger wydawał nietylko fortepianowe utwory Chopina, ale i jego wielkie kompozycye, na fortepian z orkiestrą, których nakład był bardzo kosztownym, a nie mógł być obliczonym na wielki zbyt. Chopin to rozumiał doskonale, tembardziej, że »wiedział, że się nie sprzedaje«, t. j. że jego kompozycye nie rozchodzą się w takiej ilości, jak innych kompozytorów, i dlatego zawsze był z przyjaźnią dla Schlesingera i jego rodziny, nieraz występując nawet, jako jego zdecydowany stronnik, jak np. w owym procesie z Herzami. Trzecim żydowskim domem, z którym Chopina łączył stosunek przyjaźni, i to wyjątkowo serdecznej, był dom bankiera Leo. Mało z którym domem łączył go stosunek takiej zażyłości, jak z tym domem »Leona« i jego rodziną. Żeby nie poczciwy »Leon«, który Chopinowi załatwiał wszystkie interesa finansowej natury, a nadto raz po raz większemi lub mniejszemi bezprocentowemi i bezterminowemi pożyczkami pieniężnemi ratował go z chwilowego kłopotu, Chopin bardzo często nie wiedziałby, jak wybrnąć z niemiłej sytuacyi. Na szczęście miał »Leona«, na którego w takich razach zawsze mógł liczyć, jak na Zawiszę. Ale bo też Leon nietylko był bankierem Chopina, nietylko jego komisyonerem, który mu załatwiał i ułatwiał rozmaite interesy, ale i przyjacielem, który, choć żyd z wyznania, mniej się nieraz okazał »żydem« wobec niego, niż niejeden z jego przyjaciół-katolików. A to samo mógł Chopin powiedzieć i o innych swych przyjaciołach i znajomych wyznania mojżeszowego, czy to o Heinem, który mu pisał poetyczne reklamy w pismach niemieckich i francuskich, czy to o Moschelesie i Mendelsohnie, czy o Meyerbeerze i Halevym, którzy dlań wszyscy byli z należnem uwielbieniem i życzliwością. To też on bynajmniej nie trzymał się zdala od nich, a choć w listach czasami — i w rozmowie — stroił żarty na ich temat, podkreślając ich niektóre rasowe właściwości, to jednak był z całą sympatyą dla nich, nie licząc się z tem, ani zważając na to, że jeszcze wciąż czekali na swego Messyasza.

W każdym razie on sam, może dlatego właśnie, że tak był skory do zarzucania »żydostwa« innym, zwłaszcza w sprawach pieniężnych, pod żadnym względem nie zasługiwał na podobny zarzut, bo o ile z jednej strony potrafił, jak żyd, targować się z nakładcami, o tyle do pieniędzy przywiązywał niezmiernie małą wagę, raczej lekkomyślny na tym punkcie, niż przezorny. Z natury mając hojną rękę, nigdy nie myślał o robieniu oszczędności, o odkładaniu grosza na czarną godzinę, pomimo rad ojca, żeby myślał o zachowaniu sobie *une poire pour la soif*. Tej zalety, czy też wady nie posiadał zgoła. Gdy miał pieniądze, nie liczył się z groszem,

czy to, gdy chodziło o nabycie rzeczy kosztownej, czy też, gdy wypadło wesprzeć biednego ziomka. Nie lubił tylko, by »pożyczano« u niego, a w gruncie rzeczy nie myślano o uiszczeniu długu. Takich dłużników nie znosił, a choć był zbyt delikatnym, żeby się upominać, to jednak w sercu zaczynał żywić urazę o to, nie czyniąc wyjątków nawet dla przyjaciół od serca. Nic go nie kosztowało, by dać komuś, gdy ten ktoś był w istotnej potrzebie; wtedy potrafił oddać wszystko, co posiadał; ale gdy tej zapomogi udzielał w formie pożyczki, wtedy żądał, by mógł liczyć na odbiór pożyczonej sumy. Bo zdarzało się bardzo często, że oddawszy innym, co miał, sam nagle znajdował się w gwałtownej potrzebie pieniężnej. W takich wypadkach zwracał się do swoich przyjaciół, najczęściej do Lea lub Grzymały, żeby go poratowali odpowiednią pożyczką, przyczem najregularniej z wzorową skrupulatnością spłacał takie przyjacielskie długi; albo też, gdy przypadkiem to źródło uważał za zbyt wyczerpane, zawsze miał możność dostania większej lub mniejszej sumy od Schlesingera *à conto* przyszłych kompozycyi, a gdy i to źródło chwilowo nie nadawało się do wyzyskania, to wówczas pozostawali jeszcze uczniowie i uczennice, od których w razie potrzeby mógł pobrać honorarium z góry za całą seryę lekcyi. Wprawdzie do tego środka uciekał się tylko w ostateczności, gdy już znikąd nie mógł wydobyć zasiłku, ale zdarzały się chwile, że nie gardził i tym środkiem, choć był to sposób może najmniej licujący z jego naturą *grand seigneur'a*. Ale cóż miał robić, gdy był bez grosza, a potrzebował pieniędzy. Przy takiej gospodarce, choć miał około 20000 franków rocznego dochodu, co było bardzo dużo, jak na owe czasy, nie dziw, że najczęściej był w potrzebie pieniężnej, że gdy istotnie przyszła raz »czarna godzina«, całkiem go zastała nieprzygotowanego, tak, że nie było innego wyjścia z sytuacyi, tylko przymus korzystania z hojności bogatych przyjaciół...

Ale taką już była jego natura, że dwóch rzeczy nie lubił: zbierania pieniędzy i pisania listów. »Było rzeczą bardzo ciekawą — opowiada o nim Liszt — widzieć nieraz, jakich używał sposobów, aby uniknąć konieczności napisania choćby nic nieznaczącego świstka [1]). Bywało tak, że wolał przebyć i cały Paryż z końca w koniec dla odmówienia jakiego obiadu lub

[1]) Do niektórych ludzi pisywać nie lubił dlatego, że im nie chciał robić tego zaszczytu, by potem przechwalali się jego autografami. Oto np. co w tej kwestyi opowiada Szulc: Któryś z rodaków napisał był do Chopina w pewnej sprawie bilecik, prosząc grzecznie o rezolucyę. Upływały tygodnie i miesiące, a Chopin nie odpisywał, nie w roztargnieniu i przez zapomnienie, ale z rozmysłu. Skoro po długim upływie czasu spotkał tego interesanta na ulicy, w te się do niego odezwał słowa: »A, przypominam sobie Twój list, ale odgaduję, o co Ci chodziło; wiem, że o mój autograf, i właśnie dlatego wstrzymałem się z odpowiedzią«. Nie trudno — konkluduje Szulc — wyobrazić sobie zmieszanie i zdumienie tak znienacka zagadniętego, któremu podobny zamiar wcale na myśl nie przyszedł.

dania żądanych wyjaśnień, byle sobie tylko oszczędzić trudu napisania kilku wierszy«. W tej relacyi Liszta nie brak pewnej przesady, co się da wytłómaczyć może okolicznością, że Chopin możliwie starał się nie pisać... do Liszta. Prawdą jest jednak, że wogóle miał »ciężkie pióro«, zwłaszcza, gdy mu wypadło napisać list francuski. Wtedy zaczynały się mazania, przekreślania i poprawiania, które czasem kończyły się na tem, że Chopin, podarłszy szereg brulionów, rzucał pióro, zdecydowany sprawę załatwić ustnie, co rzeczywiście wymagało niekiedy, żeby cały Paryż przejechał z końca w koniec. Mimo to, choć nie lubił bawić się w korespondencyę, pisywał dość dużo listów i francuskich i polskich. I w jednych przecież, i w drugich, nie silił się na piękność ich formy. Stąd absolutny brak literackiego charakteru w jego listach, nic nie mających wspólnego ani z poetycznymi listami Słowackiego lub Krasińskiego, odrazu pisanymi jakby z myślą o druku, ale za to przypominających bezpretensyonalne listy Mickiewicza, pełne prostoty i niewymuszoności. Czem także wyróżniały się listy Chopina, nawet takie, które pisywał tylko w interesie (a takich pisywał najwięcej), to humorem, który niekiedy przejawiał się w formie tak soczystych dowcipów i konceptów, że drukując te listy, trzeba wykropkowywać niektóre ustępy, jako zbyt »trefne«. Nikt-by nie przypuszczał, słuchając rzewnych *Nokturnów* Chopina, że ten sam człowiek, gdy pisał list do przyjaciela, potrafił być tak dowcipnym i... nieprzyzwoitym. To też słuszną jest uwaga Tarnowskiego, gdy powiada o Chopinie, że w nim »obok rzewności i tęsknoty, obok kobiecej delikatności nerwów, była i dziecinna swobodna wesołość, i chwile takiego humoru, takiej fantazyi i rezonu, że ten brat Słowackiego i Musseta wyglądał niekiedy, jak rówieśnik i towarzysz pana Paska, arfa eolska odzywała się tonem wiejskiej basetli«. Szczególniej uwydatniało się to w listach, w których wybryki rubasznego humoru, iście staropolskiego, przypominają najswobodniejsze *Figliki* i *Fraszki* pisarzy XVI wieku, niczem nie ustępujące swywolnym dowcipom Falstaffa lub Zagłoby. Co charakterystyczne, że na taki falstafowski rodzaj pozwalał sobie Chopin tylko w swych listach polskich, pisanych do przyjaciół-rodaków. W swych listach francuskich, choć i w nich nie wyrzekał się dowcipu i sarkazmu, był nierównie powściągliwszym w swych rabelaisowskich wybrykach. Oczywiście, że w listach, jakie pisywał do kobiet, panował całkiem odmienny ton, choć i w nich, obok subtelnych niedomówień, obok cudownych przejawów wyjątkowej delikatności uczuć, nieraz trafiały się ustępy, zabarwione ironią i humorem. Tylko listy do p. Sand miały obfitować w ustępy, godne Rabelais'go i Branthomme'a.

Całkiem odmienny ton panował w listach Chopina, pisanych do rodziców i sióstr, tych listach, w których najdokładniej odzwierciedliło się jego życie w Paryżu, a które, oprócz jego najbliższej rodziny, czytał tylko Karasowski. Oto jego opinia o nich: »Zawarty był w nich najdokładniejszy

wizerunek duchowy Chopina. Wszystkie marzenia jego i aspiracye, doznane radości, zawody, rozczarowania, gorycze codziennej walki życia, tęsknota, miłość i poszanowanie dla wielkich spraw tego świata, dla ziemi, na której się urodził i młodzieńcze swoje lata przepędził, wszystko to dziwnie pięknym nieraz i dosadnym językiem kreślił. Szczególniej listy pisywane w epoce najpomyślniejszych i najświetniejszych jego artystycznych powodzeń w Paryżu, niesłychanie ciekawymi były i zajmującymi. Swoboda umysłu puszczała wodze wrodzonego Chopinowi dowcipu, tryskającego z pod jego pióra, niby kaskada różnobarwnymi tęczy kolorami. Nikt od niego nie umiał trafniej oceniać i charakteryzować znakomitszych ludzi w sztukach, umiejętnościach lub polityce, a z którymi okoliczności zetknąć mu się dozwalały. W jednym pociągu jego pióra, więcej było nieraz prawdy i trafności sądu, aniżeli w setnych najstaranniej wystylizowanych komentarzach, ile że sąd ten pochodził z wewnętrznych, genialnej duszy jego wrażeń i poufnie tylko najbliższym swoim był udzielany. Tylko z rodziną zachowywał nieprzerwaną korespondencyę, która jednak od r. 1838 stawała się także coraz rzadszą« [1]). Szkoda niepowetowana, że z tej całej korespondencyi

[1]) »Powodem tego głównym — jak przypuszcza Karasowski — była nielegalność stosunków z panią Sand, a przytem i choroba także. Nie śmiał on, znając surowe zasady moralności rodzicielskiego domu, donosić o sposobie, w jaki życie urządził, wolał pokrywać to milczeniem; stąd przebijał widocznie w listach jego pewien ambaras, kłopot, zacierający ową szczerość poufnych zwierzeń, jakiemi wszystkie poprzednie listy tak wybitnie się odznaczały«. Czy to było »głównym powodem«, dla którego Chopin od r. 1838 coraz rzadziej pisywał do domu? Trudno w tym razie zgodzić się z Karasowskim, albowiem fakty przeczą temu twierdzeniu. Przedewszystkiem nie było żadnej »nielegalności stosunków« między Chopinem a p. Sand, gdyż był to zwykły romans, który od r. 1839 przeobraził się w stosunek przyjaźni, na zewnątrz ujawniającej się w ten sposób, że Chopin mieszkał przy tej samej ulicy, co p. Sand (nigdy w tym samym domu), że u niej bywał »codziennym gościem«, że go na lato zapraszała do Nohant na równi z wielu innymi swymi »przyjaciółmi«. Nie było to żadne małżeństwo nieślubne, jak sobie ten stosunek Chopina do p. Sand niektórzy wyobrażają, i dlatego o »n i e l e g a l n o ś c i stosunku« nie może być mowy. Powtóre myli się Karasowski, kiedy twierdzi, że wogóle stosunek Chopina z panią Sand sprawił, że od 1838 r. Fryderyk zaczął się opuszczać w pisywaniu do rodziny. Albowiem już i przed 1838 r. zdarzało się nieraz, że Chopin całymi miesiącami nie dawał znaku życia, co oczywiście budziło szalony niepokój wśród jego najbliższych. Dowodów na to dostarczają ogłoszone przez M. Karłowicza listy rodziny do Chopina, w których skargi, że nie pisze, powtarzają się bardzo często. Następnie okazuje się z listów do Fontany, że Chopin w ciągu 1838 i 1839 r., przez cały czas, gdy razem z p. Sand bawił na Majorce, w Marsylii i w Nohant, wyjątkowo często pisywał do rodziców, przyczem trudno przypuścić, żeby nie pisał o swej towarzyszce podróży. Że o niej pisywał wogóle, i wcale otwarcie, dowodzą znów jego własne listy do rodziny, widocznie nieznane Karasowskiemu, a których dochowało się kilkanaście. Nieprawdą jest również, by Chopin ze względu na »surowe zasady moralności rodzicielskiego domu«, »pokrywał milczeniem« swój stosunek do p. Sand; albowiem rodzina jego, pomimo »surowych zasad moralności« nie widziała w tej przyjaźni z genialną powieściopisarką nic zdrożnego, owszem, była wdzięczną pani Sand, że z iście macierzyńską pieczołowitością czuwała nad Fryderykiem, dla którego,

Chopina z rodziną ocalało tylko 14 listów, że reszta w nieszczęsnym dniu 19 września 1863 r. stała się pastwą płomieni w czasie pożaru i rabunku pałacu Andrzeja Zamoyskiego w Warszawie. Albowiem były to listy ciekawe niezmiernie. Przedewszystkiem nie były to listy najczęściej, ale rodzaj dziennika, który Chopin stale pisywał na papierze listowym, a gdy takich arkusików zebrała się pewna liczba, wysyłał je do Warszawy. Stąd niektóre z tych listów — jak np. ocalały list z Edynburga — równały się całym broszurom, zapisywanym drobniutkiem pismem, a zawierającym jakby szereg świetnie kreślonych szkiców z natury, pełnych humoru, dowcipów, anegdot, dykteryjek, wrażeń, przenikliwych obserwacyi i spostrzeżeń, spisywanych bez pretensyi, dorywczo, bez dbałości o styl, ale mimo to kreślonych językiem barwnym, błyskotliwym, obfitującym w niepospolite zwroty i kojarzenia myśli najniespodziewańszych. Czego w nich było najmniej, sądząc z tych, co ocalały szczęśliwie, to osobistych wynurzeń i zwierzeń. Jak w obcowaniu z ludźmi, nawet z blizkimi przyjaciółmi, dawał im Chopin »wszystko prócz siebie«, tak i w jego listach do rodziny, zapełnionych relacyami z jego życia salonowego i artystycznego w Paryżu, najmniej, bo prawie nic nie było o jego życiu wewnętrznem, o tem, co myślał, co cierpiał, co go szarpało, bolało, gniewało, drażniło. »Naturą pełną delikatnych przemilczeń«, był Chopin, jak w życiu, tak i w swych listach do rodziny. Są rzeczy o których mędrzec nie mówi nikomu, nawet najbliższym. Tej zasady przestrzegał Chopin stale, prawie nigdy nie odstępując od niej. Skryty i zamknięty w sobie, pisząc do domu, donosił tylko o majorowych stronach swej egzystencyi; o minorowych przemilczał o ile możności. Przedewszystkiem zależało mu na tem, żeby nie pisać o rzeczach, które mogły zmartwić lub zaniepokoić jego rodzinę; dlatego nie pisał on nigdy, że jest chory, że miał jakieś zmartwienie lub przykrość. Pisząc do rodziny, starał się pisać listy zajmujące i wesołe, suto okraszone dowcipami; o wszystkiem, co go obchodziło najbardziej, co się rozgrywało w jego duszy, a czego takiem wymownem odbiciem były jego kompozycye, o tem nie pisał ani słowa. Z tem usiłował się nie zdradzić, tak dalece, że najdowcipniejsze listy pisał w chwilach największego spleenu, byle nie dać poznać po sobie, że mu jakaś burza szalała w duszy, że mu serce pękało z bólu! W podobne sprawy nie chciał wtajemniczać ani rodziców,

---

w mniemaniu rodziny Chopina (przynajmniej do r. 1847) była »aniołem opiekuńczym«. Że tak, nie inaczej w Warszawie myślano o stosunku Fryderyka do autorki *Spiridiona,* dowodził fakt, że w 1844 r. Jędrzejewiczowie razem z Chopinem spędzili miesiąc w Nohant, w gościnie u p. Sand, że z nią przez szereg lat korespondowano, jako z przyjaciółką i opiekunką Chopina, która mu na obczyźnie zastępowała matkę i siostrę, której opiece wiele miał do zawdzięczenia. Dlatego można być pewnym, że jeśli Chopin w ciągu ostatnich lat dziesięciu rzadziej pisywał do domu, to nie z powodu »nielegalności stosunków z p. Sand«, ale dla innych przyczyn, między któremi pierwszą niewątpliwie była opieszałość.

ani sióstr, ani szwagrów. Wolał, by się śmiali z jego konceptów, niż żeby płakali z nim razem. Jak to nazwać? Czy brakiem szczerości? Nie, tą wadą nie grzeszył Chopin, gdy korespondował z rodziną, choć otwartością nie grzeszył i w stosunku do swych najbliższych, ale że o wielu rzeczach i sprawach, o najważniejszych mianowicie, przemilczał dyskretnie, to fakt.

Nieco inaczej miała się rzecz z listami do przyjaciół i znajomych. W tych Chopin nie zawsze bywał szczerym, a zdarzało mu się bywać i obłudnym niekiedy. Zdarzało się, że w listach był kochający i czuły, dając do zrozumienia, że adresat jest jego najlepszym przyjacielem, że go — jak Pleyela naprzykład — »kocha coraz bardziej, jeśli to możliwe« (je vous aime toujours plus si c'est possible), a jednocześnie, w listach do innych przyjaciół, ten sam Pleyel był posądzany o »żydostwo«, jako »przyjaciel« nieszczególnego autoramentu. Podobną nieszczerością grzeszył Chopin w swoich listach, w stosunku do wielu przyjaciół; pisząc do nich, jak np. do »Leona«, do Franchomme'a lub panny de Rozières, od których wymagał ciągłych przysług, ciągłych »komissów«, zdobywał się na zwroty czułości i serdeczności, jakby to były listy nie do przyjaciela lub przyjaciółki, lecz kochanka do kochanki, co nie wykluczało bynajmniej, by o tych samych osobach, w listach do innych przyjaciół, pisał z przekąsem, drwiąco, ujemnie, uwłaczająco lub z lekceważeniem, jako o »żydach«, nazywając je, jak np. pannę de Rozières, która tak mu była oddaną, »świnią nieznośną, która mi się dziwnym sposobem do mojej zagrody wkopała i ryje i szuka trufli pomiędzy różami«. Pani Leo, u której się cieszył takimi względami, w jego listach nieraz dostawała miano »żydówki«, której nic mówić nie należało o nim, bo by go zaraz zaprosiła do siebie. Szczególniej w takich razach dostawało się jego przyjaciołom-cudzoziemcom, których często ośmieszał w listach do swych polskich przyjaciół. Ale i ci ostatni, samego Jana Matuszyńskiego nie wyłączając, (jak o tem świadczą listy do Fontany) niezawsze byli zabezpieczeni przed podobnymi, mało zaszczytnymi epitetami. Zdaje się, że pod tym względem Chopin nie czynił żadnych wyjątków, bo mając wyostrzony zmysł na wady i słabostki ludzkie, nie był zaślepionym i względem swych najbliższych przyjaciół, a pisząc o nich, wcale się nie krępował w wypowiadaniu swych prawdziwych opinii o nich, zwłaszcza, gdy był czemś podrażniony przez nich. Wtedy pisał o nich, co myślał, a że, gdy chciał, miał jadowite pióro, więc biada im, gdy mu się narazili czemkolwiek, gdy mu Pleyel przysłał nieszczególny fortepian, gdy mu Matuszyński nie napisał porządnego listu, gdy panna de Rozières zrobiła jaką plotkę, gdy Leo pragnął odebrać swoje pieniądze, gdy Fontana źle się wywiązał z jakiegoś komisu, gdy p. Sand, nudziła go *»głupiem naprzykład«* nowego mieszkania. Myliłby się bowiem, ktoby przypuszczał, że p. Sand, którą kochał, stanowiła wyjątek w tej regule. Tak nie było bynajmniej. Wogóle wykazywał Chopin w swych listach do przyjaciół, zwłaszcza do

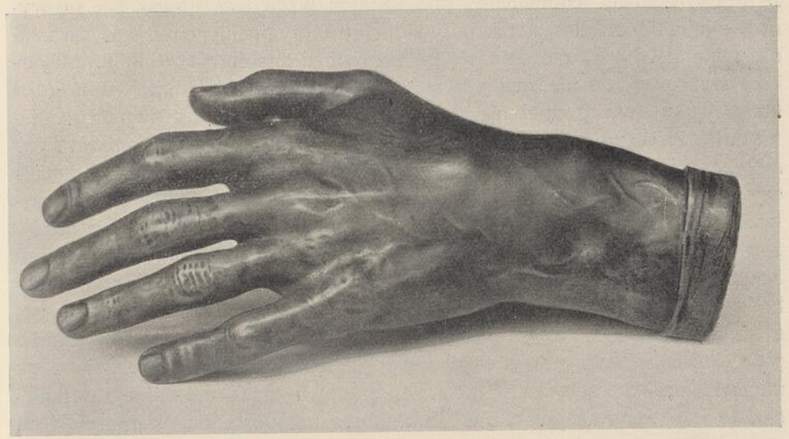
przyjaciół-francuzów, dużo kobiecej czułości i kokieteryi, któremi często pokrywał niewątpliwy brak szczerości i serdeczności, a zwłaszcza brak zaufania. Jakoż s i e b i e dawał niezmiernie mało, w minimalnych dozach, nawet w listach do takich przyjaciół, jak Franchomme, jakkolwiek wszystkich podtrzymywał w tem błędnem mniemaniu, że tylko przed nimi nie ma żadnych tajemnic. A tymczasem miało się całkiem przeciwnie.

Wiedzieli o tem niektórzy, ale nic to im nie przeszkadzało kochać i uwielbiać Chopina, jako jednego z najsympatyczniejszych ludzi. Nie był bez wad, będąc człowiekiem śmiertelnym, a nie półbogiem, ale i z temi ułomnościami, niewielkiemi zresztą i bardzo ludzkiemi, tak mu było do twarzy, że nawet one stawały się tylko jednym wdziękiem więcej jego niepospolitej pod każdym względem indywidualności. Albowiem taką już była jego natura, że wszystko, coby raziło w innych, u niego występowało w formie jakiegoś szczególnego wdzięku. Ten wrodzony urok podbijał mu serca wszystkich. Stąd sympatya, którą budził powszechnie, którą otoczony szedł przez życie. Doskonale go pod tym względem charakteryzuje Tretiak: »Chopin należał do ludzi, których każdy, komu tylko zazdrość nie zamknęła serca, musiał za zbliżeniem się pokochać. Była to natura pełna dziwnych kontrastów. Łączył w sobie czułość, czystość, i drażliwość kobiety z fantazyą i szlachetną dumą rycerza i z naiwną wesołością dziecka. Jego czystość natchnień wypływała z czystości uczuć, życie jego było wzniosłym choć smutnym akordem do jego kompozytorskiej działalności. Pogardzał on środkami, których często chwytają się i wielcy i mali wirtuozi dla pozyskania taniego rozgłosu, co jak kurzawa, prędko się wznosi i opada; szarlatanizmu, który tak bujnie rozrasta się na niwie artystycznej, nie było w nim ani trochę. To też nie gonił za oklaskami tłumów. Wystarczało mu uznanie duchów wyższych, ludzi wybranych, którzy rozumieli czystość i wzniosłość jego natchnień. Kochał on sztukę nie dla korzyści, jakie przynieść mogła, ale dla niej samej, dla tego, że była odbiciem wiecznego piękna. Ale jeżeli był prawdziwym kapłanem sztuki, to jednak nie przybierał kapłańskiej pozy i nie stroił się w ornat kapłański. Ci, co go znali, nie mogą się naopowiadać, jak był naturalnym, prostym, a często dziecinnie wesołym«. To też powiedziano o nim słusznie, że pośród ludzi swego pokolenia, obok wielkiej trójcy naszych poetów romantycznych, »pośród tych natur, które chwytają serce za dwie strony najsilniejsze, za uwielbienie, za współczucie, i za pożałowanie, stoi Chopin, jako jeden z organizmów najwykwintniejszych, najdelikatniejszych, najbardziej pociągających przez swoją wrodzoną piękność i godność, i przez ten rys tęsknoty i smutku, który jest głównym znamieniem jego duszy i jego muzyki« [1]).

[1]) Tarnowski: *Chopin i Grottger.*

II.

Quand je suis mal disposé — mawiał Chopin — je joue sur un piano d'Erard et j'y trouve facilement un son fait. Mais quand je me sens en verve et assez fort pour trouver mon propre son à moi, il me faut un piano de Pleyel. Ale najwięcej, niezależnie od usposobienia, grywał na instrumentach Pleyela. W początkach swego pobytu w Paryżu, gdy był młodszym i silniejszym, chętnie grywał i na fortepianach Erarda. Od czasu



Odlew ręki Chopina.
Ze zbiorów Muzeum Czartoryskich w Krakowie.
(Klisza »Nauki i Sztuki«, Wyd. Tow. Nauczycieli Szkół Wyż. T. X., *Chopin,* H. Opieńskiego).

jednak, gdy mu Pleyel podarował instrument swego wyrobu, o dźwięku metalowym, a lekkiem uderzeniu, tylko z konieczności zasiadał do fortepianów innych fabryk [1]) W Anglii posługiwał się fortepianami Broadwooda, choć i tam, gdy miał do wyboru między instrumentem Broadwooda a Pleyela, wolał grać na ostatnim.

Niezależnie od tego jednak, czy był usposobiony, czy nie, czy grał na instrumencie Pleyela czy Erarda, czy na jakimkolwiek innym, zawsze »każde jego uderzenie porównać było można do szczerozłotego dukata najdoskonalszego stempla; każdy ton był produktem najwykwintniejszego smaku«. »Ozdoby i upiększenia jego przypominały poniekąd najdelikatniej-

[1]) Mając grać w którym ze znajomych domów, gdzie nie posiadano fortepianu Pleyela, Chopin posyłał tam, na resorowym wozie, swój instrument, żeby nie być zmuszonym grać na fortepianie, który mu nie dogadzał.

sze wyroby brabanckich koronek«. Gra jego wytworna i pełna wdzięku, a jednocześnie nacechowana miarą i powściągliwością, nie porywała siłą i potęgą, lecz odznaczała się takim czarem nadzwyczajnym, że ją uważano za rodzaj kojącego balsamu dla duszy, czarem, któremu ulegali wszyscy bez wyjątku, zarówno wykształceni fachowcy, jak i zwykli śmiertelnicy. O czarze tym, zdaniem Liszta, »niewymownym, a tak subtelnym, jak zapach werbeny«, ci, którzy nie słyszeli Chopina, nie mogą mieć należytego wyobrażenia. Wszyscy zaś, co go słyszeć mieli sposobność, zapewniają zgodnie, że był to pianista fenomenalny pod każdym względem, unikat, jak się wyraził o nim Moscheles, a tak indywidualny i oryginalny nawskróś, że zdaniem Mendelsohna, nie dało się go porównać absolutnie z nikim. Meyerbeer wyznawał, że nie znał równego mu pianisty ani kompozytora. Miał on przy podziwu godnej niezależności palców, obok niezrównanego pianissima, bajeczną równość gry, zwłaszcza w gamach, które *coulaient sur le piano,* każda nutka, jako produkt najwytworniejszego smaku, brzmiała czyściutko i jasno, jak dzwonek. Ta kryształowa czystość, ta, jak się wyrażano, *limpidite delicate,* obok delikatności i miękkości, wraz z niesłychaną płynnością i wytwornością gry, pełnej głębokiego melancholijnego uczucia, zyskały mu miano »Ariela fortepianu« [1]). Gra jego, cudownie wykończona pod względem technicznym, odznaczała się tak idealnem uderzeniem, że nieraz jeden akord budził zachwyt wśród słuchających. Wyjątkowo piękna ręka, znana z odlewów gipsowych, giętka i podatna, rozciągliwa, jak z kauczuku, o palcach elastycznych i sprężystych, o tak aksamitnem dotknięciu, że je p. Sand nazywała *doigts de velours,* ułatwiała mu osiągnięcie tych przymiotów gry, szalenie wykończonej, pełnej niewysłowionej wytworności. Akordy, arpedżia, przerażające drugich w jego utworach, jako szkopuły nagromadzone, dla niego nie przedstawiały żadnych trudności. Nikt też nie posiadał takiej piękności i głębokości tonu, jak on. Gdy np. grał z Moschelesem jego *Duet* na dwa fortepiany, przewyższył słynnego wirtuoza siłą i blaskiem uderzenia. A jednak fortissima używał rzadko kiedy, a nie nadużywał go nigdy, naogół grając bardzo spokojnie, z powściągliwością i miarą. Za to w śpiewie potrafił wydobyć olbrzymi ton z instrumentu. Śpiew ten, w braku siły fizycznej, wydobywał zapomocą zdumiewającego legata, przyczem palce trzymał wyciągnięte poziomo, więcej zdając się głaskać, niż uderzać klawisze. Wogóle tak mądrze gospodarował swoimi środkami, jakie posiadał, że nikt nigdy nie zauważył jego nader oszczędnego szafowania siłą. Ale bo też jego piano niekiedy bywało tak mocno cieniowane, tak urozmaicone i pełne najsubtelniejszych nuansów, że dla wywołania pożądanego kontrastu wcale nie potrzebował używać zbyt akcentowanego forte. Ażeby zrobić wielkie wrażenie, wystarczało mu użycie pianissima i odpowiednie cieniowanie efektów fortepianowych. *Poloneza As-dur* nigdy nie potrafił odegrać z tą grzmiącą siłą, jakiej wymagał od innych fortepianistów, a jednak wywoływał nim ogromny efekt; pasaże oktawowe lewej ręki w części drugiej zaczynał pianissimo i prowadził je bez znacznego dynamicznego stopniowania aż do końca, tem silniej uwypuklając prawą ręką rzuconą na ich tło melodyę sygnałów wojennych. Oprócz tonu i uderzenia, w których był bez konkurencyi, posiadał on nadto, jak żaden z pianistów, całkiem wyjątkowy dar posługiwania się pedałem, którym w niezrównany sposób umiał potęgować wszelkie efekty. Ale wszystko to było niczem wobec poezyi, która cechowała jego grę, poezyi, którą miał w duszy, a którą, szczęśliwszy od wielu artystów, umiał wypowiedzieć.

Czem również wywoływał niesłychane efekty, to umiejętnością szczególnego nadawania akcentów, czyli t. z. *tempo rubato,* zasadzającem się przedewszystkiem na dowolności rytmu w uwydatnianiu melodyi, na jej uniezależnieniu od akompaniamentu lewej ręki. Zdaniem Liszta, było w tem coś z sennego kołysania, jakiem buja po falach łódka, którejbyś odjął wiosła i rudel. »W wykonywaniu swoich utworów potrafił Chopin w przedziwny sposób uwydatniać ten właśnie rodzaj falowania melodyi, przelewając ją niby czułenko gibkie nad grzmiącą tonią. W rękopisach oznaczał ten sposób grania nazwą *tempo rubato,* niby miarą czasu odkradaną, podrywaną a giętką, szorstką i omdlewającą zarazem, słowem, chwiejną na wzór płomienia poddającego się powiewom« [1]). O owym »kołysanym trybie«, którego tajemnicy prawie niepodobna pochwycić tym, którzy samego mistrza często nie słyszeli grającego, tak mawiał sam Chopin: »Rytmu i taktu w całości i wogóle naruszać nie należy. Lewa ręka ma być niejako kapelmistrzem; ani na chwilę zachwiać i zawahać się nie powinna. Ona jest zegarem; a z prawicą rób sobie co chcesz i co możesz. Sztuka niech np. trwa pięć minut; byleby całość się nie przeciągnęła ponad tę ilość czasu, w szczegółach może być inaczej«. Sam Chopin stosował w swej

[1]) Oto w jaki sposób grę Chopina charakteryzuje Marmontel: »Pod palcami Chopina, ruchliwymi i nerwowymi, szczegóły najtrudniejsze, najsubtelniejsze, kontury najdrobniejsze, były cieniowane, modulowane z odurzającą delikatnością. Pod ręką jego, drgającą wzruszeniem, a jednocześnie wyszkoloną, frazesy melodyi, wykwintne lub pełne wyrazu, uwydatniały się jasno i barwnie; słuchając go, pozostawało się pod urokiem udzielającej się emocyi, której źródłem była czuła organizacya, chorobliwy i łatwo ulegający wrażeniom temperament artysty i prawdziwe medyum muzyczne«. Mniej więcej to samo mówi Liszt, gdy temi słowy stara się określić wrażenie gry Chopina: »Osobisty sposób atakowania klawiatury, dotknięcie giętkie i miękkie, efekty dźwiękowe o mglistej płynności, których tajemnica jemu jedynie była wiadomą... Ująć okresy melodyi, zręczne arabeski szczegółów ukryć w pewien półcień, znajdujący się na pograniczu między marzeniem a rzeczywistością, oto szczyt sztuki i oto... sztuka Chopina!«

[1]) W innem miejscu pisze Liszt: »Jest to drzewo chwiejące się od wiatru. Między jego liśćmi migoce promień słońca. Ruchliwe odbłyski tego promienia, to gra *rubato.*

grze *tempo rubato* w ten sposób, że utrzymywał bas w spokojnej i jednostajnej mierze, podczas gdy prawa ręka swobodnie z taktem igrała, zbliżając się doń i oddalając naprzemian [1]). Tym sposobem gra jego, wyswobodzona niejako z krępujących więzów czasomiaru, stawała się marzącą i poetyczną, kontury zacierały się i niknęły w mgle przejrzystej, tak, jak to widzimy w niektórych obrazach Eugeniusza Delacroix. Rytm taki wahający otaczał jakby powiewną szatą linie głównego rysunku. Używał on go z wielkim skutkiem nietylko w takich utworach, jak *Nokturny, Kołysanka,* ale i w wielu *Mazurkach* [2]).

[1]) Paderewski w swym artykule o *Tempo rubato* nie bardzo dowierza tej tradycyi. Oto, co pisze w tej kwestyi: »Według znanej anegdoty, Chopin miał zwyczaj mawiać do swych uczni, że prawej ręce wolno grać z zupełną swobodą, byle lewa poruszała się ze ścisłością kapelmistrza lub metronomu. Nie byłoby może zbyt wielkim grzechem powątpiewać o tem powiedzeniu, jeżeli jednakże jest ono autentyczne, to niema wątpliwości, że wielki kompozytor sam zaprzecza temu najwyraźniej w tak pięknych utworach swoich, jak np. Etiuda Cis-moll, Preludya Nr. 6 i 22, Polonez C-moll, lub w ustępach wielu innych, gdzie lewa ręka wcale w roli kapelmistrza nie występuje, i jest raczej chyba... primadonną. Inne zaprzeczenie tej teoryi dał Chopin w praktyce, jak o tem świadczą współcześni. Berlioz twierdzi z całą stanowczością, że Chopin nie mógł grać ściśle w takcie, a sir Charles Hallé utrzymuje, że udowodnił Chopinowi liczeniem, że mazurki niektóre gra w takcie całym, a nie w trzyćwierciowym. Odpowiedzieć miał na to z pewnem niezadowoleniem Chopin, że leży w tem właśnie charakter narodowy. Obaj, Berlioz i Hallé, mieli widocznie intencyę zrobić z tego zarzut Chopinowi«.

[2]) Jan Kleczyński, *Tygodnik illustrowany,* 1870. Obszerniej o *tempo rubato* rozpisuje się tenże Kleczyński w swej głębokiej rozprawie z r. 1879 p. t. *O wykonywaniu dzieł Chopina,* gdzie na str. 65—67 tak między innemi pisze w tej kwestyi: »Wpatrując się dalej w tę charakterystykę stylu szopenowskiego, przychodzimy do tego przekonania, zgodnego zresztą najzupełniej z tradycyą, że gra bez taktu — albo właściwiej bez rytmu — bynajmniej nie powinna być podstawą wykonania dzieł Szopenowskich. Takt i rytm, są to wybitne warunki zrozumienia myśli muzycznej, bez których takowa obejść się nie może. »La mesure c'est l'âme de la musique:« tej zasady Szopen święcie się trzymał; a jakkolwiek w jego dziełach często spotykamy »*rubato*«, to wszakże można je raczej nazwać wyjątkiem niż regułą, lubo jest ono tak bardzo charakterystyczne. Główne zarysy myśli muzycznej (z małymi wyjątkami) powinny być zawsze jasne i równe; dopiero przy jej rozprowadzeniu natrafiamy niekiedy na chwile, gdzie swoboda natchnienia rozpiera niejako nawet tak ścisłe i niezbędne formy, jakiemi są podziałki taktowe. Takt ścisły jest nieraz głównym warunkiem owej pięknej Szopenowskiej prostoty. Lecz wspomnieliśmy o *rubato:* warto nad tym szczegółem się bliżej zastanowić i określić, jaka jest tego wyrazu charakterystyka. »*Rubare*« kraść, stąd *rubato* kradzionym sposobem, niby kradnąc takt. Kto pierwszy użył tego wyrażenia w muzyce, nie wiem, ale nie jest prawdą, aby *rubato* przed Szopenem nie istniało. Początkiem *rubato* jest zapewne nieregularne i swobodne zawieszanie głosu w śpiewie kościelnym gregoryańskim, który powstał nie z czego innego, tylko z przechowanej tradycyi o śpiewnej deklamacyi rapsodów greckich. Późniejsze *recitativo,* wprowadzone do muzyki włoskiej w wieku XVI-tym, również jako wskrzeszenie tradycyi staro-greckiej, nie było podobnież niczem innem jak stylem *rubato.* Styl ten przeniesionym został następnie do muzyki instrumentalnej i odbija się już najwyraźniej w »Fantazyi chromatycznej« Bacha. W Beethovenie również są ustępy *rubato,* np. Trio

Niezrównany wirtuoz, jedyny w swoim rodzaju, nie potrzebujący się lękać współzawodnictwa z najznakomitszymi pianistami, Liszta i Thalberga

B-dur (op. 97), Adagio, takty 17—11 przed Finałem; Sonata fortepianowa (op. 106), Adagio. Zresztą wogóle co do tych ostatnich Sonat Beethovena istnieje tradycya, że w wykonaniu ich autor wymagał pewnej swobody pod względem tempa. Mendelssohn pisze w swoich listach, że to właśnie stanowiło nieporównany wdzięk w wykonaniu Sonaty op. 101, przez panią Dorotę Ertmann, której to dzieło Beethoven poświęcił. W miarę jak muzyka zaczęła malować coraz częściej burzliwe namiętności, lub różne chwiejne i nieujęte migotania uczuć, *rubato* stało się częstszem. Może go nikt z takim wdziękiem i tak swobodnie nie używał jak Szopen, ale ideę jego zaczerpnął jeżeli nie wprost od Bacha i Beethovena, to ze stylu recitatiwów wokalnych. Tak sobie naprzykład możemy wytłumaczyć *recitativo* wprowadzone do Larghetta z Koncertu *F-moll.* W miarę rozwijania się w Szopenie coraz swobodniejszej i śmielszej twórczości, częściej też przychodziło *rubato,* tak, że Szopen, który je w początkowych kompozycyach wskazywał, w późniejszych już uważał to za zbyteczne, pozostawiając domyślności wykonawcy odszukanie tych miejsc, gdzie *rubato* istnieć powinno. Cóż to jest Szopenowskie *rubato*? pytamy raz jeszcze. »Jest to drzewo chwiejące się od wiatru, odpowiada Liszt. Między jego liśćmi migoce promień słońca. Ruchliwe odbłyski tego promienia, to gra *rubato*«. Niektórzy uczniowie Szopena objaśniali mię, że *rubato* zależało na tem, aby lewa ręka grała w takt, prawa zaś igrała swobodnie z rytmem. »Lewa ręka to kapelmajster«, mawiał w takich razach Szopen. Tak np. wykonywać można wiele ustępów w *Berceuse* (np. od taktu 19 do 26, i w kilku innych miejscach). (Paganini podobnież grając passaże swoich Koncertów z towarzyszeniem orkiestry, kazał tej ostatniej grać równo, a sam to się od niej oddalał, to powracał). Ale po bliższem zbadaniu tego określenia, sądzę, że ono do niektórych tylko wypadków stosować się może. Jabym to nazwał »pół-rubato«. Ale przecież są w wielu kompozycyach Szopena miejsca, gdzie nietylko wiolin się chwieje, ale cały pień tego drzewa (że użyję porównania Liszta) niespokojnie się porusza, np. Polonez *Cis-moll* (op. 26), część III, takt 9—14; nokturn *As-dur* (op. 32), część środkowa; dość zresztą wspomnieć znane powszechnie Impromptu *As-dur*; tu wszystko się chwieje od podstawy aż do wierzchołka, a jednak jakież to cudne i jak logiczne! Moscheles o tem *rubato* mówi: »że gra Szopena *ad libitum,* która u wielu wykonawców jego dzieł przechodzi w beztaktowość, u niego jest tylko czarującą oryginalnością wykonania«. Z tego określenia widzimy, że nawet Szopenowskie *rubato* beztaktowością nie było; idea rytmu, (a więc i iloczasu muzycznego) zupełnie straconą nie była, i wśród pozornych zmian i zawikłań jasno przeświecać musiała«.

Nie od rzeczy też będzie może przytoczyć na tem miejscu niektóre ustępy z doskonałego artykułu Paderewsktego o *Tempo rubato,* bo jeśli kto w tej kwestyi może być powagą, to nikt w tym stopniu, jak Paderewski. »W muzycznej ekspresyi — czytamy tam między innemi — znajdują się szczegóły nieuchwytne, a wskutek tego nie dające się określić. Zmieniają się one stosownie do indywiduów, głosów i instrumentów, a drukowana czy pisana kompozycya jest mimo wszystko jedynie formą, odlewem: wykonawca dopiero nadaje jej życie i jeżeli to życie ma zadrgać pełnem tętnem, to musi on rozporządzać odpowiednią ilością swobody pozostawionej jego dyskrecyonalnej władzy. W naszem nowoczesnem rozumieniu wyrazem tej dyskrecyonalnej władzy jest *tempo rubato. Tempo rubato,* nieprzejednany wróg metronomu, jest jednym z najstarszych przyjaciół muzyki. Dlaczego nazwano je *rubato*? Wszystkie leksykony tłomaczą dosłownie to określenie przez »rabowane, kradzione tempo«. Tymczasem najpospolitszą, najczęstszą, najprostszą formą tego tempa jest *ritenuto* lub *ritartando,* które, jak to każdy wie, zwiększa wartość jednych nut bez szkody drugich. A jeżeli powiększa, to w takim razie nie rabuje. Dodawania nie mo-

nie wyłączając, był Chopin nietylko najświetniejszym interpretatorem swych własnych kompozycyi, ale nadto posiadał fenomenalny talent improwiza-

żemy nazwać odejmowaniem. To też, jakkolwiek sprzeciwiamy się używaniu słów »rabowane kradzione tempo«, przyznajemy, że istotną treścią tempa *rubato* jest pewne lekceważenie prawa własności rytmu i tempa.

Francuskie określenie tego wyrazu przez »mouvement derobé«, jakkolwiek nie mieści w sobie pełnego nowoczesnego znaczenia, jest jeszcze ze wszystkich najlepsze; nasuwa ono myśl o uchylaniu się od ścisłej wartości nut, wymijającem dokładność metryczną. Bylibyśmy też skłonni je nazwać »tempem wymijającem«. Niewłaściwem byłoby utrzymywać, że tempo rubato jest przywilejem wyłącznym wyższej artystycznej formy w muzyce. Instynkt ludu wydobył je prawdopodobnie bardzo dawno, na długo przed powstaniem pierwszej sonaty. Wyrażone chociaż nie nazwane kryło się zawsze w każdej narodowej muzyce. To ono stanowi w tańcach węgierskich ten pierwiastek fantastyczny, kapryśny, chwytający za serce; to ono tak często w walcu wiedeńskim daje złudzenie dwuczęściowego taktu; to ono sprawia, że w mazurku Szopena, ażeby akcent na trzecią padł silniejszy, przedłużamy niekiedy drugą ćwierć o szesnastkę.

Nie roszcząc sobie pretensyi, jakobyśmy mieli coś nowego do powiedzenia o tym przedmiocie, pragniemy jednakże zdjąć stygmat chorobliwości, który jakoby doń przylgnął. *Tempo rubato* nie jest objawem patologicznym, lecz fizyologicznym, jako że jest normalną funkcyą sztuki wykonawczej. Zdaniem naszem w niczem nie znalazło *tempo rubato* równie silnego wyrazu, jak w romansie życia Szopena i jego przedwczesnym końcu. One też ponoszą odpowiedzialność za przesąd, że Szopen ma być grany w słodki, sentymentalny, chorobliwy sposób. *Tempo rubato* jest potężnym czynnikiem w muzycznej retoryce i każdy wykonawca powinien władać nim zręcznie i śmiało, jako że sprowadza rozmaitość i wlewa życie w wykon muzyczny. Wygładza on ostrość linii, zaokrągla kanty struktury, nie rujnując jej, ponieważ działalność rubata nie rozkłada, lecz zespala, wysubtelnia, idealizuje. Daje muzyce, posiadającej już akcent metryczny i rytmiczny, trzeci akcent uczuciowy, indywidualny, który Mathis Lussy w swojej doskonałej książce o ekspresyi w muzyce nazywa akcentem patetycznym.

Techniczna strona *tempa rubato* tkwi, według ogólnego pojmowania, w większem czy mniejszem zwalnianiu lub ożywianiu tempa, czyli szybkości. Niektórzy ludzie, widocznie kierowani godną pochwały prawością, a podtrzymujący zarzut »kradzieży«, są zdania, że to, co ukradziono, należy zwracać. Niewątpliwie zasługują na uwagę te wysoce moralne motywy, wyznajemy jednak, że nasza etyka nie sięga tak wysokiego poziomu. Nadrobienie tego, co się opuściło, jest naturalne w wypadku, gdy się gra z orkiestrą i kiedy dla bezpieczeństwa całości, pomimo chwilowych zmian ruchu, metryczna nienaruszalność musi być ściśle zachowana. Z solistami ma się rzecz zupełnie inaczej, wartość nut zmniejszona w pewnym okresie przez *accelerando*, nie zawsze może być wyrównana w drugim przez *ritartando*. Co upadło, to przepadło: dla niektórych bezprawi następuje po pewnym czasie przedawnienie. Jak już powiedzieliśmy, *tempo rubato* znajduje się często w muzyce ludowej, szczególniej w tańcach, i wskutek tego powinno być używane w dziełach Szopena, Szuberta, Szumanna (Papillons, Carnaval), Brahmsa, Liszta, Griega, i we wszystkich kompozycyach, które mają ludową muzykę za podkład. W praktyce można go używać wszędzie, z wyjątkiem pewnej części muzyki dawnej, gdzie niema miejsca dla namiętności, gdzie pogodna czystość architektury, majestatyczna godność i spokój, prowadzą wyobraźnię w sfery najidealniejszej nieziemskiej piękności. Nie da się pomyśleć granie Szopena bez zastosowania *tempa rubato*, ale też to samo można powiedzieć o Fantazyi Szumana, o jego Karnavale, Humoresce itd. Jakkolwiek surowym był i osobliwym wstręt Mendelsohna do *tempa rubato*, to przecież nie możemy polecać bezwarunkowego szano-

torski, w którym również nikt mu nie mógł dorównać. Nie brak takich nawet, którzy twierdzą, że kto nie słyszał improwizacyi Chopina, ten nie ma należytego pojęcia o jego geniuszu, ani o niebiańskich strefach, do jakich się wznosiło jego natchnienie w zapale improwizatorskim, a o których nawet jego najwznioślejsze kompozycye podobno nie mogą dać istotnego wyobrażenia. Niezależnie od tego, ile w tem twierdzeniu jest słuszności czy przesady, faktem pozostanie niezaprzeczonym, że Chopin posiadał nadzwyczajny, prawie bezprzykładny dar improwizacyi, którym budził podziw powszechny. Zdaniem Fontany, gdyby podobna geniusz wszystkich improwizatorów muzycznych, jak np. Hummla, Mozarta, Beethovena i innych zebrać razem i położyć na jednej szali, a geniusz improwizatorski Chopina na drugiej, to nie wiadomo, któraby przeważyła. »Miał zwyczaj — pisze Fontana — gdy nie był zaproszony na wieczór do przyjaznego sobie domu lub na jakie świetniejsze zebranie, gasić świece, siadać do ulubionego fortepianu i po dwie a czasem więcej godzin wykonywać fantazye, pełne najszczytniejszych myśli, najgłębszych pomysłów, zwrotów, figur, rulad i pasarzy, zdumiewających nowością, a co większa, w niczem nie przypominających drukowanych jego utworów. Tak obfitym był w nim zdrój natchnienia, tak bogata wyobraźnia, tak niewyczerpanym dar produkcyi, że wszystko, co pisał i komponował, słabym tylko było refleksem tych doraźnych kompozycyi wieczornych«.

wania indywidualnych upodobań wielkiego kompozytora. Niektóre jego »Pieśni bez słów« o przeważającym charakterze lirycznym, muszą być grane swobodnie, ponieważ liryka sama przez się nie znosi surowych metrycznych i rytmicznych linii. Ciekawe dość, że jeden z najbardziej uderzających przykładów *tempa rubato*, znajduje się w Mendelsohna Koncercie skrzypcowym, w krótkiem intermezzo wiodącem z Andante do Finale. Joachim, największy wykonawca muzyki klasycznej, miejsce to, jak sobie doskonale przypominamy, grał w najwyraźniejszem *rubato*.

Jeden z referentów słownika Grovy'ego obok zwięzłego a doskonałego określenia *tempa rubato*, wyraża wątpliwość, czy może ono być użyte u Beethovena. Odpowiedź na to jest bez wahania twierdząca. Rubato grał Rubinstein początkowe takty i Andante z Koncertu G-dur Beethovena, nie inaczej grał również Joachim środkową część finału skrzypcowego Koncertu; Bülow, którego zresztą nie stawiamy na tej samej wyżynie, co dwóch wymienionych artystów, ale który był wielką powagą w Niemczech, pozwalał sobie często na *tempo rubato*, gdy grał Beethovena. Largo w Koncercie c-moll, Andante w Koncercie G-dur, Adagio w Koncercie Es-dur wymagają bezwarunkowo *tempa rubato*, a jakże poradzi sobie pianista, mający choć iskrę zdrowego rozsądku, w takiej np. sonacie op. 111 bez *tempa rubato?*

W gruncie rzeczy każdy kompozytor, gdy używa takich słów jak *espressivo, con molto sentimento, con passione, teneramente*, etc. żąda od wykonawcy stosownie do wskazanego wyrażenia, pewnego zasobu emocyi, a emocya wyklucza jednostajny spokój rytmu. *Tempo rubato* staje się wówczas niezbędnym towarzyszem, niestety jednak pojawia się równocześnie niebezpieczeństwo przesady. Prawdziwa znajomość różnych stylów, wykształcony smak i zrównoważony zmysł rytmu, ustrzeże wykonawcę od nadużycia; zbytek wolności jest bowiem niekiedy zgubniejszy, niż surowość prawa.

Niemniej świetnemi bywały jego improwizacye wobec doborowego grona przyjaciół, zwłaszcza, gdy wśród zebranych nie brakło pięknych kobiet. Wtedy, uproszony by zasiadł do fortepianu, Chopin, jeśli się czuł dobrze usposobionym, wszystkich potrafił rozmarzyć, ba, do łez rozrzewnić natchnioną improwizacyą. Najczęściej prosił o temat, który następnie rozwijał we wspaniałych waryacyach, albo pobudzony czyjemś opowiadaniem, to samo następnie wyrażał zapomocą muzyki, a czynił to tak plastycznie, z takim darem suggestyjnym, że wszyscy rozumieli doskonale, co chciał wypowiedzieć, co oznaczała ta jego boska muzyka. On tymczasem, ze wzrokiem utkwionym w jeden punkt w salonie (bo miał tę właściwość, ażeby uniknąć roztargnienia w grze), zdawał się nie widzieć obecnych, zdawał się być przeniesionym do jakiegoś innego nieziemskiego świata, nic nie mającym wspólnego z doczesnością, z jej marnościami i małościami [1]). Był to świat czystej poezyi, z którego on sam był rodem, a do którego chwilowo wprowadzał i swych zachwyconych słuchaczy. W jakim rodzaju były te jego improwizacye, pozwala się domyślać następująca relacya o jednej z nich, zapisana przez Enaulta: »Któregoś wieczora zeszła się u n i e j (t. j. u pani Sand) drużyna najpoufalszych znajomych. Autorka *Lelii* mówiła o błogim spokoju i szczęściu, jakiem napawa pobyt na wsi. Z dziwną wymową umiała roztoczyć przed oczyma zebranych obraz tej sielskiej harmonii, którą umiała odczuć, jako artystka, a przedstawić, jak poeta. Na licach obecnych ukazał się wyraz zachwytu i niemego podziwu. Jak pięknie mówiłaś pani o tem, odezwał się Chopin. Jeżeli tak, odparła, to przetłomacz pan moje słowa na język muzyki. Siadłszy do fortepianu, zaimprowizował Chopin cudną symfonię pastoralną, idyllę, uwitą z najpiękniejszych melodyi sielskich. A wyśpiewał w niej wszystko: i w d z i ę k pełen prostoty, wdzięk ustronia wiejskiego, ujętego w ramy ciemnych lasów, i smugi zielone, i bujnym zbożem pokryte łany, i łąki zasłane kwieciem różnobarwnem, i echa piosnki pastuszej, i modrą toń jeziora. Wszystko to przesunął przed oczyma rozmarzonych słuchaczy. Gdy skończył, pani Sand, powstawszy z miejsca i dotykając z lekka ramienia artysty, rzekła: »*Courage, courage, doigts de velours!*« [2]).

[1]) W *Revue littéraire* pisze Quesnel co następuje: »Jako wykonawca, Fr. Chopin miał jednego tylko równego sobie, Franciszka Liszta; prześcignął go jednak uczuciem i wdziękiem, miękością i zdumiewającą lekkością uderzenia. Długie jego ręce, które trzymał prawie poziomo na klawiaturze, pieściły klawisze jak kochanek kochankę. Zachowywał się przy grze spokojnie, z prostotą i skromnie; oczy miewał zwykle wzniesione w górę i w takiej to postawie zapominał o wszystkiem, podczas gdy dusza jego sama sobie opowiadała nietylko »des petites histoires«, jak sam mawiał, lecz i wielkie epopeje życiowe. Jego nokturny i po śmierci pozostały pięknymi, lecz kto ich nie słyszał granych przez autora, zna je bardzo niedokładnie«.

[2]) Tenże Enault zapisuje jeszcze jedną improwizacyę Chopina na temat: *Pożegnanie ułana*. »W ciemnej burzliwej nocy wybiera się dziarski młodzian na krwawe boje; opuszcza sioło i chatę rodzinną. Słychać tętent konia; już wybiegł w pole, już hasa po rozległym stepie. Naraz jeźdzcowi przychodzi na myśl, że zapomniał uściskać sędziwego rodzica. Staje, wraca, rzuca się w ojca objęcia i znowu odjeżdża. Ale wkrótce przypomina sobie, że nie pożegnał siostry. I znów zatrzymuje się, wraca, żegna siostrę i znowu puszcza się w drogę. Nareszcie wyrzuca mu pamięć, że nie uściskał bogdanki; jeszcze raz wraca, żegna się z lubą i znów puszcza się w step rozległy, którego obszar pochłania tętent rączego rumaka. Na tym tak prostym, a jednak tak pełnym poezyi wątku osnuł artysta tkaninę swej czarownej improwizacyi. Rozliczne gry jego odcienia, pełne prawdy i wyrazu, stopniowanie uczucia, wzrastająca namiętność, którą w powtarzających się ritornellach oznaczał, smutek kilkakrotnego rozstania, ochoczość powrotu wojaka i łzawe pożegnania sceny wyryły się na obliczach oczarowanych słuchaczy«. Zdaje się nie ulegać wątpliwości (o ile nie będziemy kwestyonowali powyższej opowieści Enaulta), że Chopin w tej improwizacyi posługiwał się tematami swego *Wojaka* (pieśni do słów Witwickiego) które tylko rozwijał w najrozmaitszych waryacyach, nic jednak nie mówiąc nikomu, że przed laty skomponował pieśń na ten temat.

Że podobne improwizacye robiły wielkie wrażenie, że wytwarzały niezmiernie podniosły nastrój, że wszystkich nietylko przyprawiały o niewysłowiony zachwyt, a nawet o łzy w oczach, ale i o stan jakiegoś melancholijnego upojenia i rozczulenia, które niekiedy graniczyło z wniebowzięciem, a w każdym razie równało się tęsknej zadumie, o tem nie potrzeba się rozwodzić. To też, gdy umilkł ostatni klawisz, w sali zapanowywała cisza, której nikt by nie śmiał przerwać banalnym oklaskiem, cisza, która może by trwała nie wiedzieć jak długo, gdyby nie przeraźliwy świst, niby mickiewiczowski zgrzyt żelaza po szkle, na który wszyscy, wyrwani z czarodziejskiego złudzenia, aż zrywali się ze swych miejsc. To Chopin jednym palcem przejeżdżał po całej klawiaturze: zwyczaj, którego się stale trzymał po każdej improwizacyi, jakby się chciał uwolnić od własnej wizyi. Był to znak, że skończyły się marzenia, a przychodziła kolej na powrót do rzeczywistości, do życia. Po tym dysonansowym sygnale, nim słuchacze zdołali się opamiętać, nim zdążyli podejść do niego, by mu dziękować za artystyczną rozkosz, którą sprawił wszystkim, zdarzało się nieraz, że podbiegał do lustra, przejrzał się w niem, poprawił włosów, a gdy się odwrócił ku zgromadzonym, już go poznać było trudno, bo w mgnieniu oka potrafił przeobrazić się to w jakiegoś karykaturalnego Anglika-turystę, to w któraś z powszechnie znanych osobistości. Wobec takiej metamorfozy nie pozostawało nic innego, tylko śmiać się serdecznie, o co właśnie Chopinowi chodziło. Te zabawne »poliszynele«, następujące bezpośrednio po natchnionej improwizacyi, raziły niektórych, jako zbyt nagły przeskok z pathosu do karykatury... To też gniewano się nieraz na Chopina za to zbyt gwałtowne rozpraszanie czarownych marzeń, za to niespodziewane przerzucanie się z jednej ostateczności w drugą. Zdaje się jednak, że to nie był kaprys geniuszu, ale raczej instynktowo odczuta potrzeba wydobycia się z nastroju, którego podniosłość opłacała się kosztem zdrowia, ile że ta

czarowna i niewyczerpana fantazya, która z artysty wylewała się w jego improwizacyach, niby boski płyn z przepełnionego puharu, była zawartą w bardzo wątłem i słabem naczyniu... [1]). Nie dziw więc, że mu zależało na tem, by momentalnie rozproszyć chmurę smutku, ogarniającą i jego samego, i całe otoczenie.

Oprócz tych improwizacyi w wielkim stylu, równających się natchnionym poematom muzycznym, uprawiał Chopin jeszcze rodzaj improwizacyi lżejszej, żartobliwej, w tej zaś, przez wielką intenzywność i wybitność uczucia i charakterystyki, umiał swój pomysł oddać z taką precyzyą, że stawał się on niemal plastycznym, uzmysłowionym, tak, że go nie samo tylko uczucie chwytało, ale że czasem wrażenie jego działało nawet na myśl i na wyobraźnię. Improwizacyami temi posługiwał się w sposób mistrzowski, gdy mu chodziło o scharakteryzowanie kogoś, w czem celował. Tak, jak była niegdyś dość rozpowszechniona moda opisywania usposobień w t. z. portretach, moda, która zawołanym dowcipom dawała pole do popisywania się ze swoją znajomością ludzi i bystrością spostrzeżeń, tak on bawił się często wygrywaniem takich portretów. Nie mówiąc, kogo miał na myśli, ilustrował w ten sposób charaktery kilku lub kilkunastu osób zebranych w pokoju, a ilustrował tak wyraziście i tak delikatnie, że słuchacze zawsze odgadli jego zamiar, a najczęściej podziwiali trafne i wierne podobieństwo portretu. Opowiadają z tego powodu drobną anegdotę, która rzuca niejakie światło na jego dowcip i szczyptę złośliwości w tym dowcipie. W czasach największej świetności i wziętości Chopina, około r. 1835, wygrywał on raz swoje portrety w salonie hrabiny Komarowej, której trzy córki błyszczały wtedy, jak trzy gwiazdy, w całym blasku piękności i jej potęgi. Po zaimprowizowanych kilku portretach, z kolei i pani Delfina Potocka zażądała swojego. 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: najprzód, że charakter świetnej i głośnej królowej mody zna tak dobrze, że na pamięć, po ciemku, nie patrząc, odmalować potrafi, a powtóre, że ten charakter i ta dusza, przykryte są przyzwyczajeniami, przyborami, dekoracyami eleganckiej wielkoświatowej damy, jak jego fortepian szalem, i że tak się tylko objawia przez to życie światowe, jak tony fortepianu przebijały się przez symbol elegancyi i mody ówczesnej, szal [2]).

Wogóle salon był jego żywiołem, jako pianisty. Na tle salonu najświetniej występował jego geniusz muzyczny, jego talent wirtuozowski i improwizatorski. Nieprzyjaciel wszelkich tłumnych zgromadzeń publicznych, a zwolennik tego, co Goethe *ein Kreis edler Gemühter* nazwał, tylko w salonie czuł się swobodnym, tylko w nielicznem kółku, złożonem z doborowych umysłów, potrafił być sobą, potrafił olśniewać i czarować swą grą niezrównaną. Skłonny do arystokratycznego odosobnienia, do przestawania jedynie z ludźmi wybranymi, słowem, nienawidzący tłumu w myśl horacyuszowskiego *Odi profanum vulgus*, uważał, że wykwintny salon jest najodpowiedniejszym terenem dla jego popisów, że tylko w salonie, wpośród wykwintnego grona istot subtelnych i wrażliwych, może być zrozumianym i ocenionym należycie. I te tryumfy zupełnie zdawały się zaspokajać jego artystyczne ambicye.

---

[1]) Tretiak, *Słowo o Chopinie.*
[2]) Por. Tarnowski, *Chopin i Grottger.*

Co nie ulega wątpliwości, że nie lubił występów publicznych, że go najmniej nęciła sala koncertowa, wypełniona anonimowym tłumem, że dać koncert, to było nieszczęście, któremu poddawał się z największym przymusem i niechęcią. Bardzo subtelnie charakteryzuje go pod tym względem Oskar Kolberg: »Jakkolwiek sława każden krok Chopina znaczyła, nie stracił on jednak wrodzonego mu przywiązania do ciszy. Inni pragną zgiełku, przebiegają świat, szukając nowych i coraz bardziej piorunowych oklasków, z nową coraz żądzą wyszukują tych wrażeń palących, jakie daje tłumem napełniona sala, tłumem, na który nieraz wzgardliwie spoglądać muszą, żebrząc go jednak o łaskę i względy. Chopin niechętnie dawał koncerty, jakkolwiek każde jego przemówienie publiczne było uroczystością, świętem dla muzykalnego świata Paryża. Ten zgiełk, wrzawa oklasków, nużyły go tylko; nie znajdował on w nich owego upojenia, które tak odurza artystów. Ukochał on sztukę dla sztuki tylko, nie dla sławy nawet; czcił ją i wielbił, a kłamany zapał krzykliwych słuchaczy zdawał mu się jej zniewagą. Muzyka w słuchaczu tak wymaga natchnienia, jak w wykonawcy. Gdzież szukać go w owym koncertowym tłumie, dla którego sztuka jest pozorem tylko zebrania, czcze formuły uwielbienia zdawkową monetą wrażeń, które nie istniały. Łacniej bić oklasków tysiące, niż wylać łzę jedną; do tych trzeba rąk tylko i chęci, do tamtej serca. To nieme uwielbienie, ta cześć skromna, jest przecież może jedynie prawdziwą; w niej duch słuchacza z duchem twórcy się zlewa, a wzajemnem wrażeniem skrzepieni, biegną oni razem w sfery ideału. Ale dla chwil takich, dla tych uniesień mistycznych, koncert to pole jałowe. Chopin znał to dobrze, wiedział, że mała piosenka, że ciche wspomnienie, w chwili natchnienia słuchacza, rychlej podwoje świątyni otworzy, niż skarby melodyi, potoki harmonii, rzucone w nieuświęconej godzinie. Zostawiał więc koncerty tym, którzy hukiem, skokami, blaskiem, podbijali ucho i oko słuchacza; sobie zostawił serce, ale go rzadko chciał szukać wśród tłumu. Zresztą wieluż tu fałszywych braci w sztuce inne ma cele, jak sztuka; wieluż to z nich robi ją tylko narzędziem, spekulacyą giełdową, niesumiennym frymarkiem? Chopin gardził pieniędzmi. W ostatnich latach na widok tej wątłej, zbolałej postaci, myśliciel pojmował potęgę geniuszu, kiedy te palce słabe potrafiły tak na chwilę

sercami owładnąć. Chopin nie wierzył w potęgę utworów olbrzymich na masy, unikał tego; wielkie dzieła sztuki, według niego, tylko dla wtajemniczonych zrozumiałemi być mogły; zwykły wybór dzieł na koncert wskazuje to najlepiej: były to nokturny, mazury, mniejsze sonaty, przy nich rzadko jaka wspaniała symfonia Beethovena, lub wzniosły Hummla utwór. Tak na chwilę zjawiwszy się, jak dobroczynny meteor, znikał na długo znowu, zamknięty u siebie ze swą sztuką, z myślą, z cierpieniem« [1]). Pozbawiony warunków fizycznych, któreby mu umożliwiały działanie na tłumy w wielkiej sali koncertowej, rozumiał, że wielkie koncerty to nie jego właściwa dziedzina, i dlatego ile możności unikał estrady. »Nie jestem ja wcale do dawania koncertów — zwierzył się raz Lisztowi — bo wszelkie wystąpienie publiczne z nóg mię zrzuca: duszą mnie te zbiorowe oddechy, odrętwiają te ciekawe spojrzenia, oniemiają te całkiem obce mi twarze. Ty co innego: tyś na to stworzony, bo choćbyś nawet nie rozczulił publiczności, to jeszcze masz ją czem oszołomić«. Stąd uzasadniona niechęć do wystąpień publicznych, niechęć, na której dnie było niemało obawy przed niepowodzeniem. Do tego nie chciał dopuścić w żaden sposób, tego by nie zniósł za żadną cenę. Dlatego wolał się wyrzec estradowych tryumfów, które innym pianistom, niedorastającym mu do kolan, tak tanim kosztem dawały rozgłos i złoto, wolał zrezygnować z frenetycznych oklasków tłumu, bo choćby nie pogardził temi zewnętrznemi oznakami entuzyazmu mas, to jednak nie chciał narażać się na chłód z ich strony, na obojętność i brak zapału, w razie, gdyby ich nie zdołał rozgrzać, porwać, olśnić, pobudzić do zapału. Nie znaczyło to jednak, by nie bolał nad tem, że nie posiadał przyrodzonych warunków po temu, by w głębi duszy, w skrytości serca, nie cierpiał z tego powodu, choć z tem strapieniem nigdy nie zdradzał się przed nikim. »Z tem wszystkiem – pisze trafnie w tej kwestyi Liszt — skłonny jestem sądzić nie bez pewnej zasady, że wystąpienia publiczne, do których Chopin tyle miał wstrętu, mniej jeszcze może zdrowie jego utrudzały, ile niezmierna drażliwość artysty. To dobrowolne wyrzeczenie się rozgłośnych powodzeń kryło w sobie, jak sądzę, pewien rodzaj wewnętrznej niechęci. Posiadał on w wysokim stopniu poczucie znakomitej swej wyższości; dlatego bardzo być może, że to, co w zamian za to z zewnątrz mu dawano, nie wystarczało do uspokojenia go z pewnością, że jest oceniony tak, jak się należy. Poprostu powszechnego brakło mu poklasku i pewnie pytał nieraz sam siebie, do jakiego też stopnia wyborowe w jakiem się lubił popisywać towarzystwo, objawami swoich uniesień, zdolne jest zastąpić entuzyazm tłumów, których unikał. Nieliczni tylko rozumieli go wybrańcy, ale i ci, czy go też rozumieli, jak na to zasługiwał? Pytania te zdawały się go nurtować, wyradzając w nim nawet nieznane mu co do

[1]) *Gazeta Warszawska* z 5 listopada 1849.

genezy swej niezadowolenie, tak, że łatwo go było nieraz obrazić niemal pochwałą. Ponieważ nie dochodziły go grzmiące odgłosy tych, do których mniemał mieć prawo, znajdował przeto dotkliwemi dla swej miłości własnej pojedyncze czyjeś uznania. Po przez grzeczne odpowiedzi, któremi je z siebie otrząsał, niby pył niepotrzebny, bez wielkiego wysiłku spostrzedz było można, że nietylko uważa się za nazbyt mało, ale nawet za zupełnie źle ocenionego, i że raczej wolałby, aby mu zupełnie dano pokój. Swoją drogą wielki znawca w przedmiocie żartu i sam nadzwyczaj dowcipny, umiał zawsze uniknąć śmieszności, i nikt mu nie zarzuci, żeby kiedy pozował na zapoznanie. Owszem, pod pokrywką zadowolenia, zawsze uprzejmości pełen, tak starannie ukrywał słabą swojej miłości własnej stronę, że nikt się prawie ani domyślał jej istnienia. Niemniej upieram się przy swojem, że raczej dlatego publicznie występować nie lubił, ponieważ nie chciał szukać sposobności, która mu całkowitego nie zapewniała uznania, aniżeli z powodu dziwnej słabości swego zdrowia, którego przecież ani licznem dawaniem lekcyi nie oszczędzał, ani wyczerpującem po nocach całych graniem«.

Trudno jednak, będąc fortepianistą, i to fortepianistą tej miary, że mu wielu przyznawało wyższość nad Lisztem i Thalbergiem, całkiem nie występować publicznie. To też i Chopin, choć naogół nie lubił dawać koncertów, raz po raz musiał odstępować od tej zasady i, gwałcąc swoje upodobanie w spokoju i ciszy, decydować się na wystąpienie w sali koncertowej, wobec publiczności. Wprawdzie po roku 1840 grywał tylko w małej sali Pleyela, mogącej pomieścić zaledwie paręset osób, wśród których stale przeważali jego przyjaciele i znajomi, ale i wtedy jeszcze w ciągu dwóch tygodni, poprzedzających dzień koncertu, bardzo był zdenerwowany na samą myśl o nim. »Jest to dla mnie chwila straszna, mówił raz w tej kwestyi Lenzowi. Nie cierpię występować publicznie. Lecz cóż czynić, muszę czasami: to należy do mojego zawodu. Na dwa tygodnie przed koncertem zamykam się w domu i gram tylko Bacha. Oto całe moje przygotowanie: mych własnych kompozycyi nie egzercytuję wcale«. Od r. 1838, gdy mu wypadło wstępować na estratę koncertową, nigdy nie grał utworów na fortepian z orkiestrą, lecz tylko rzeczy na sam fortepian. Gra jego, swobodna i samodzielna, z trudnością dawała się ujarzmić ścisłem stosowaniem się do orkiestry. Częste *tempo rubato*, zależne od chwilowego natchnienia, bardzo mu utrudniało liczenie się z orkiestrą, a jednocześnie hamowało polot w grze, co oczywiście musiało się odbijać i na sposobie grania.

Wogóle, od chwili przyjazdu do Paryża, i jako kompozytor również, całkowicie zerwał z orkiestrą, wypowiadając się jedynie zapomocą muzyki fortepianowej. Nie umiejąc panować nad wielkiemi formami, gdy zaczynał pisać na inny instrument, niż na fortepian, odrazu przestawał być oryginalnym, przestawał być sobą. Poprostu inwencya jego, gdy musiał posłu-

giwać się innym instrumentem, słabła z tą samą chwilą, tak zupełnie, jakby mu wypadło pisać w obcym języku, którym nie władał tak biegle, jak ojczystym. Fortepian był jego żywiołem, jak woda dla ryby. Myśląc fortepianowo, nie umiał myśleć orkiestralnie [1]). Dlatego nie napisał opery, choć go tak zachęcano w tym kierunku. »Muzyka — pisze o nim Oskar Kolberg — była jego mową do ludu, fortepian jego trybuną; rzucał z niej myśli, które w nim tkwiły. Język kłamie myśli, instrument kłamie melodyi, która tkwi w duchu, a Chopin chciał przemawiać wprost z serca do serca. Dlatego może nie chciał napisać opery. Mówią, że mozoł pracy, zabiegi konieczne, materyalne przeszkody, wstrzymywały go od tego; nie dajemy temu wiary. Opera jest w istocie zebraniem wszystkich środków, najzupełniejszem wyrobieniem artyzmu, ale we wrażeniu przez siebie wywołanem może nie jest najwyższym wyrazem sztuki. Chopin nie chciał zależeć od tysiąca drobnych zawad, sądził, że muzyka sama w sobie ma dość piękności, by się obejść bez draperyi kulis i maszyn; pojmował ją w jej zupełnej, najszczytniejszej prostocie, jako nieopisane tchnienie ducha w niebo i tak ją opowiadał drugim«. Zbyt indywidualny, zbyt ograniczony do wypowiadania swych osobistych uczuć i nastrojów, którym w muzyce dawał tak podniosły poetyczny wyraz, Chopin nie miał danych po temu, by stworzyć wybitne dzieło operowe, wymagające przedmiotowego traktowania

[1]) To ograniczenie się Chopina do fortepianu jedynie, który mu pozwalał się wypowiedzieć aż do dna duszy, pięknie tłomaczy Przybyszewski w swym odczycie *Szopen a Naród*. Oto zasadniczy ustęp w danej kwestyi: »Fortepian Szopena jest całkiem czemś innem, aniżeli Bacha lub Beethovena. Jego fortepian, to nie gotowy jakiś instrument, ale najgłębsza, niesłychanie skończona i niepojęta w swej bezskończoności projekcya duszy Szopena, tej tajemniczej syntezy najistotniejszego bytu Narodu w tonie. Szopen w swoim fortepianie zdołał wyłonić z siebie całą swoją duszę, najdelikatniejsze jej fibry rozciągnął na struny, dał im taką moc i pojemność, że zastąpiły mu całą orkiestrę, dał im tak olbrzymią rozciągłość, że w objętości ich brzmienia pomieścić się mogły nawet najskrytsze, dla słowa nieujęte, dla mózgu niepochwytne rzeczy. Tem się tłumaczy, że Szopen nie potrzebował pisać na orkiestrę. Fortepian jego jest sam w sobie orkiestrą. I teraz dopiero na tym instrumencie, który sam sobie stworzył, wygrał, wyśpiewał i wykrzyczał bóle i cierpienia, tęsknoty i wesela całego Narodu«.

Trafnie i pięknie w tej kwestyi pisze także Rudolf Breithaupt: »Chopin hat sich nur mit der Klavierkomposition befasst, ein Zeichen weiser Beschränkung und echter Selbstkritik. Er hat just seine Weise erkannt und diese seine Wesenheit im Klavierton vollendet verkörpert. Aus dem kleinen glühenden Kerne seiner sich selbst verzehrenden Leidenschaft, aus der dunklen Blüte seiner Melancholie entsprossen die wundersamsten Knospen und Früchte, Früchte von einer Schwere, Saftigkeit und Süsse, wie sie nur edelste Abstammung und Aufzüchtung ermöglichen. Er gehört nicht zu den grossen »Kalibern«, zu den robusten Giganten mit starker Brust- und Lungenkraft, zu den grossen Ausholern mit wallendem, wehenden Atem, mit weltumspraunenden Plänen und Ideen. Er was gross im Kleinen, einer exotischen Orchidee vergleichbar, die nur in bestimmten Klimaten die Pracht ihrer dunklen Blütenfülle offenbart, und die um so kostbarer, je seltener ihre Art. Die orchestrale Technik ging ihm gänzlich ab.

różnych uczuć i charakterów; a że sobie zdawał sprawę z tego, że miał świadomość swej bezsilności w tym kierunku, więc nigdy nie czuł rzetelnego pociągu do napisania opery, choćby narodowej. To nie była jego właściwa dziedzina.

Ale i na sam fortepian wyłącznie, choć na tem polu czuł się mistrzem i panem środków, pisał z niemałym trudem i wysiłkiem. »Kiedy komponował, nie mógł nigdy zdecydować się na ostateczną formę, jaką miał dać swojej myśli. Było ich zawsze wiele do wyboru, a sam wahał się i nie mógł tego wyboru zrobić. Wtedy wołał którego z przyjaciół, a co jeszcze wolał, jakie dziecko — choć najczęściej panią Sand — przegrywał mu wszystkie frazy, z których jedna miała być wybraną, zdawał się na jego instynkt, i podawał do druku tę, którą wezwane dziecko uznało za najładniejszą« [1]). Pani Sand, która go najwięcej mogła obserwować podczas jego pracy kompozytorskiej, tak pisze w tej kwestyi: »Twórczość i płodność jego była, że tak powiem, cudowną i doraźną. Wynajdywał swe tematy, nie szukając ich, bez trudu i mozołu. Natchnienie zstępowało nań przy fortepianie, nagłe, wzniosłe i zupełne, albo też wyśpiewywało się w głowie jego podczas przechadzki, i wtedy wracał spiesznie do domu, by myśli swe wygrać i zanotować. Ale z tą chwilą zaczynała się praca najmozolniejsza, jaką kiedykolwiek widzieć mi się zdarzyło. Był to szereg wysileń, wątpliwości i zżymań, by pochwycić na nowo, przypomnieć sobie jakiś szczegół wynalezionego motywu. To, co odrazu złożył, potem przy pisaniu zbyt drobnostkowo analizował, a niemożność przypomnienia sobie swego pomysłu w kształcie pierwotnym niejednokrotnie o rozpacz go wprost przyprawiała. Wtedy zamykał się w swym pokoju na dzień cały, chodził, płakał, miął pióro, powtarzał i zmieniał jeden tekst po sto razy, przepisywał i kreślił, by nazajutrz to samo czynić z wytrwałością rozpaczliwie drobiazgową... Niekiedy kazałam zaprządz, zabierałam całą dzieciarnię, mimo jego woli wyrywałam go ze stanu odrętwienia, wiozłam go nad brzegi Creuse'y i przez kilka dni wystawieni na skwar słoneczny i ulewy po drogach najniegodziwszych, przybywaliśmy zgłodniali wśród śmiechów serdecznych do przepysznej jakiej okolicy, gdzie się zdawał jakby odradzać. Ruch ten nużył go pierwszego dnia: był jak z krzyża zdjęty, ale za to spał spokojnie w nocy. Ostatniego dnia całkiem już odmłodzony wracał do Nohant, a praca potem szła mu jak z płatka. Ale nie zawsze można było wymódz na nim, by wstał od fortepianu, który częstokroć był dlań raczej źródłem utrapień, niż rozkoszy«. W ten sposób, po takich trudach porodu, napisane kompozycye, często pełne omyłek, opuszczeń, złych oznaczeń, fałszywej numeracyi, chował następnie na dłuższy przeciąg czasu do szuflady, ażeby się tam odleżały do chwili, w której by już z zupełnym objektywi-

[1]) Tarnowski, *Chopin i Grottger*.

zmem mógł powrócić do nich. Wtedy je wygładzał ostatecznie, przepisywał na czysto, poczem je dawał do przepisania raz jeszcze swym przyjaciołom lub uczniom, Fontanie, Wolffowi, Teleffsenowi, Mikulemu i innym, i dopiero te ich kopie, przejrzane i poprawione, posyłał do druku.

Gdy już zostały wydane, przestawał troszczyć się o nie, a choć wiedział, że »nie sprzedają się« tak, jak mnóstwo banalnych kompozycyi jego współzawodników w sztuce, to jednak nie robił nic ze swej strony, by je spopularyzować. Reklamą, w jakiejkolwiek by to było postaci, gardził, a czynił to, jak mówił, w tem przeświadczeniu, że własna ich wewnętrzna wartość dostatecznem dla nich jest zaleceniem, mniejsza zaś o to, czy je uznanie dziś czy jutro spotka. Krytyki się nie lękał, bo tarczą przeciwko niej była nadzwyczajna troskliwość i staranność, z jaką pracował nad wykończeniem każdej ze swych kompozycyi. Bardzo wymagający i surowy względem samego siebie, tylko takie dzieła sprzedawał wydawcom, które sam osądził, jako dobre. Dlatego wiedział z góry, że żaden krytyk nie zdoła mu wytknąć jakichś błędów lub niedostatków, wynikających z lenistwa lub opieszałości. Mając wstręt do reklamy, jak nie dbał, by rozpisywano się o jego kompozycyach, by im poświęcano obszerne artykuły i recenzye, tak i przed koncertami nie ubiegał o względy prasy, mało się troszcząc o to, czy o nich napiszą co, lub nie, czy je pochwalą czy zganią. Obojętny na krytykę, nic sobie tem samem nie robił z krytyków i recenzentów muzycznych, którym też, o ile to nie byli jego osobiści przyjaciele lub znajomi, nigdy nie posyłał gratisowych biletów, co mu oczywiście wielu miało za złe.

Niewiele więcej robił sobie z muzyków, od których wogóle starał się trzymać zdaleka, możliwie unikając spotkania z nimi, nawet z najznakomitszymi. Il fuyait les artistes — pisał o nim Fétis — les plus grands talents, les célébrites mêmе ne lui étaient pas sympathiques. Nie była to reguła bez wyjątków, do których w pierwszym rzędzie należeli Franchomme i Alkan, oraz Fontana. Ale naogół trzymał się zdala od muzyków, utrudniał im dostęp do siebie, albowiem nie chciał, by z nim poufalili się zbytnio, by go temsamem traktowali na równi z sobą. Krótko mówiąc, nie chciał się pospolitować w świecie muzyków, wolał, żeby między nimi a nim istniała pewna odległość moralna, nie łatwa do przebycia... dla nich. W początkach wprawdzie trzymał się innej metody, lecz z biegiem lat, stopniowo, wycofywał się ze stosunków z muzykami, ile że coraz mniej miał sobie z nimi do powiedzenia. Dawne przyjaźni, jak z Berliozem np. zaczęły ulegać przedawnieniu, a że jemu nie zależało na podtrzymaniu takowych, więc wygasały jedna po drugiej. A stosowało się to nietylko do muzyków-cudzoziemców, ale i do muzyków-ziomków. Z wyjątkiem Fontany, w którym widział nietyle muzyka, ile raczej kolegę i przyjaciela ze szkolnej ławy, z żadnym nie poufalił się zbytnio, nawet z Edwardem Wolffem, którego zresztą darzył sympatyą. Inni, jak Napoleon Orda, byli mu obojętni, jeszcze inni, jak Albert Sowiński, działali mu na nerwy, a jeszcze innych, jak np. Kątskich, nie znosił. Podobnie miała się rzecz z kompozycyami innych muzyków. Lekceważył je sobie poprostu. Nawet tych, z którymi żył w przyjaźni, nigdy nie zapytał o ich dzieła, całkiem nie poruszając tego tematu. A choć mu niekiedy ofiarowywali i dedykowali swe kompozycye, nie był ciekawy ich poznania. Nie zawsze też myślał o tem, by za dedykacyę odwzajemniać się dedykacyą. Tak np. w r. 1841 przypisał mu Edward Wolff, jako *à son ami Chopin,* swoje *Grand Allegro de Concert pour piano seul Op. 59,* ale Chopinowi nie przyszło na myśl, by coś zadedykować Wolffowi. Wogóle jak w życiu stronił od muzyków, tak w sztuce było mu obojętnem, co komponowali. Naturalnie, że nie względem wszystkich bez wyjątku zachowywał się z podobnym indyferentyzmem [1]).

Gdy chodziło o kompozycye cudze, uznawał przedewszystkiem te, które odpowiadały jego naturze i wymaganiom, tak dalece, że nawet w ocenianiu utworów największych mistrzów, nie kierował się żadną teoryą, ani powtarzał utartych frazesów, uświęconych zwyczajem lub opinią powszechną. Pod tym względem był bezwzględnie szczery w wypowiadaniu swych sądów. Podobało mu się, co licowało z jego pojęciami o sztuce; odrzucał wręcz, co mu było wstrętnem lub przeciwnem. Stanowczość i nieugiętość, z jaką wypowiadał swe zdanie, świadczyły o głębokości przekonania. Mało go obchodziło, czy odrębność jego sądu raziła powszechność i była

[1]) Juliusz Schulhoff, przybywszy w r. 1844 jako młody i zupełnie nieznany artysta do Paryża, dowiedział się, że cierpiący już podówczas i nie łatwo z tego powodu przystępny Chopin miał któregoś dnia zwiedzać fabrykę fortepianów Merciera, dla przekonania się o wartości nowego wynalazku w celach transpozycyi dokonanego. Schulhoff postanowił skorzystać z tej okazyj dla osobistego poznania sławnego mistrza i niebawem znalazł się pomiędzy kilku osobami oczekującemi na jego przybycie. Jakoż Chopin zjawił się wkrótce w towarzystwie jednego ze swoich współziomków. W stosownej chwili jedna z obecnych dam przedstawiła mu Schulhoffa. Kiedy tenże zapytał Chopina, czy może przed nim coś zagrać, nudzony i zmuszany przez dyletantów wszelkiego rodzaju, tudzież kandydatów na artystów różnego wieku, do słuchania podobnych popisów, Chopin skinął niechętnie głową na znak przyzwolenia. Schulhoff zasiadł do instrumentu, o który Chopin oparł się niedbale plecami. Ale podczas pierwszego zaraz preludyowania odwrócił się twarzą do grającego. Schulhoff skomponował był właśnie swoje *Allegro brillant en forme de Sonate Op. 1,* i takowe grać począł. Chopin, na którego obliczu wystąpił pewien rodzaj zdziwienia, coraz więcej przysuwał się do klawiatury, śledząc z zajęciem wykończoną i poetyczną grę młodego Czecha, nie szczędząc mu oznak zadowolenia. Skoro Schulhoff skończył granie, Chopin podał mu rękę do uścisku, mówiąc: Vous êtez un vrai artiste, un collègue. W dniu następnym, gdy Schulhoff, składając wizytę mistrzowi, prosił go o pozwolenie dedykowania sobie granego wczoraj utworu, tenże, rozczulony takim dowodem uwielbienia i szacunku, w przytomności kilku dam wyrzekł: Je suis très flatté de l'honneur que vous me faites.

w sprzeczności z przyjętemi i uznanemi przez ogół aksyomatami. I najwyższe piękno, i największa zasługa, mało ważyły w jego oczach, skoro się sprzeciwiały jego poetyckiemu pojęciu [1]). »Jednocześnie — słowa są o nim Liszta — łącząc w sobie zwykłe przymioty namiętności i wdzięku, już tem samem posiadał wielką sądu pewność, która go od tuzinkowej stronności strzedz była powinna; a przecież, bywało, milczeniem zbył nieraz najcelniejsze piękno, równie, jak i najniewątpliwszą zasługę, jeśli tylko którąkolwiek poetycznej twórczości jego stronę urażały«.

Kompozytorem, dla którego żywił głęboki kult bez żadnych zastrzeżeń, był Jan Sebastian Bach, którego dzieła, naturalnie fortepianowe głównie, pilnie studyował przez całe życie. Jego *Preludia i Fugi* wszystkie umiał grać z pamięci. C e l a n e s ' o u b l i e j a m a i s, wyraził się do jednej ze swych uczennic. Nietylko, że sam przy każdej okazyi dużo grywał Bacha, ale i innym, jako najlepszy sposób robienia postępów w muzyce, zalecał d e t o u j o u r s t r a v a i l l e r B a c h. Granie Bacha, według jego zdania, najpewniej kształciło i wyrabiało grę. Wogóle w Bachu, w jego *Suitach*, a zwłaszcza w jego *Wohltemperiertes Klavier*, widział niewyczerpane źródło najgłębszych kombinacyi, to też go uważał za najgodniejszego studyów, za surowego stróża wykończenia artystycznego.

Niemniej fanatycznym był wielbicielem Mozarta, z którego partyturami *Don Juana* i *Requiem* — obok dzieł Bacha — nie rozstawał się nawet w podróży. Był to, w jego rozumieniu, najidealniejszy typ muzyka-poety, tem przedewszystkiem górujący nad innymi, że dostojeństwa sztuki nigdy nie zniżał do upodobania tłumów. Najharmonijniejszy ze wszystkich geniuszów muzycznych, najpogodniejszy, najbardziej zrównoważony, najwięcej umiejący, najwykwintniejszy w sposobach wypowiadania, Mozart, jego zdaniem, stworzył i tworzył »prawdziwą muzykę«, *de la vraie musique*, wszystko zaś, co się oddalało od Mozarta, od jego pojęć muzycznych, uważał za ekscentryczność, za oddalanie się od ideału. A jednak i na tem słońcu dostrzegał plamy. »Wyszukanym sybarytyzmem nad miarę może grzesząc — słowa są Liszta — w *Don Juanie* nawet, w tem nieśmiertelnem arcydziele, wytykał jeszcze miejsca, które na własne uszy słyszałem, jak ganił. Nie powiem, żeby przez to Mozartowi czci chciał umniejszać; poprostu tylko w razach podobnych, z jego powodu, niby zmartwienia doznawał. Umiał bowiem zapomnieć o tem, co go raziło, ale pogodzić się z tem żadną miarą nie mógł«.

Pełen czci dla geniuszu Beethovena, z którego dzieł może najwyżej cenił *Fidelia*, nie należał do jego zdecydowanych wielbicieli, a nawet nie miał gruntownej znajomości wszystkich dzieł tego muzycznego tytana. Przetrawił jego sonaty fortepianowe, z których *Appassionatę* cenił najwyżej,

[1]) M. A. Szulc, *Fryd. Chopin.*

choć lubił i inne, jak księżycową lub z marszem pogrzebowym, a sam chętnie grywał *Waryacye* fortepianowe, które jednak, w jego interpretacyi, mimo ślicznego tonu i wdzięku, wychodziły zbyt mięko i niewieściо, bez należytej siły [1]). Według Liszta, »jakbądź Chopin wogóle wielkie miał dla dzieł Beethovena poważanie, niemniej tu i owdzie coś mu się zanadto z gruba ciosanem wydawało; budowę też ich nieraz nadto atletyczną znajdował, uniesienia zbyt rozpasanemi, namiętności kataklizmu już bliskiemi; ten, że tak powiem, lwi szpik, który tam każde myśli wyrażenie przenika, dla niego zbyt pożywną był strawą; seraficzne zaś w Rafaelowskim stylu profile, wynurzające się z pośród przepotężnych geniuszu tego pomysłów, chwilami swem przeciwieństwem krzyczącem niemal, rzec można, przykre mu były«.

Podobnie miała się rzecz z Schubertem. Pełen zachwytu dla jego pieśni, choć nie wszystkich, i dla niektórych dzieł fortepianowych, jak *Divertissement hongrois*, *Marsze* i *Polonezy* na 4 ręce, które często grywał ze swymi uczniami, co do innych, jak *Sonaty*, *Impromptus*, *Moments musicales*, etc. znowu miał niemało zastrzeżeń, jakkolwiek podziwiał ich melodyjność i bogactwo inwencyi. »Pomimo wdzięku — pisze w tej kwestyi Liszt — który pewnym Schuberta melodyom przyznawał, niezbyt chętnie słuchał znowu takich, których zarysy dla jego ucha nazbyt były ostre, w których uczucie jakby obnażone wygląda, w których czuje się niejako drganie i trzeszczenie kości pod naciskiem bólu. Raziła go też artystyczna nierówność tych dzieł. Cóż po szczytności — wyraził się raz z powodu dzieł Schuberta — jeśli zaraz po niej oklepanka lub tuzinkowość idzie.

Dla Webera był pełen uznania. Przedewszystkiem zachwycał się *Freischützem*, a wysoko cenił niektóre z pomiędzy jego utworów fortepianowych, jak *Concertstück*, *Sonaty* E-moll, As-dur i C-dur, choć im zarzucał »niefortepianowość«. O *Polonezach* nie mówił nic, co się pozwala domyślać, że ich nie sądził zbyt pochlebnie. Co charakterystyczne, że Chopin przez długi czas wcale nie znał fortepianowych dzieł Webera, przekonany, że twórca *Oberona* tworzył tylko opery.

Z pomiędzy współczesnych kompozytorów, należących do starszej szkoły, najwyżej cenił Chopin trzech: Hummla, Fielda i Moschelesa. Najbardziej zadawalniał go pierwszy z nich, jako pełen mozartowskiej pogody, bo też był to jeden z tych niewielu kompozytorów, którzy na młodociane utwory Chopina, aż do jego obu koncertów włącznie, wywarł niewątpliwy wpływ. Ale i później, choć już o jakimkolwiek wpływie nie mogło być mowy, zawsze był Hummel, jako autor utworów fortepianowych, ulubio-

[1]) Gdy mu na to raz Lenz zwrócił uwagę, odrzekł Chopin, że on niejako markuje tylko intencye autora, podczas gdy słuchacz sam sobie musi dopełnić całość obrazu.

nym kompozytorem Chopina. *Fantazya, Septet, Duety* i *Koncerty,* obok całego szeregu innych kompozycyi Hummla, to były dzieła, które Chopin przez całe życie grywał chętnie i z predylekcyą. Jakoż trafnie powiedziano o Hummlu w stosunku do Chopina, że o ile Bach i Mozart byli jego bogami, o tyle Hummla uważał jak swego przyjaciela. To samo poniekąd mógł powiedzieć i o Fieldzie, w którym wysoko cenił nietylko twórcę smętnych *Nokturnów,* ale i autora fortepianowych *Koncertów,* zwłaszcza *Koncertu* As-dur, który bardzo zalecał do grania. Jak Hummel, tak i Field, w pierwszych większych kompozycyach z epoki warszawskiej, w *Krakowiaku,* w *Fantazyi polskiej,* a nawet w *Koncertach,* nie pozostawał bez wpływu na Chopina, który w zakresie techniki, w szeroko rozłożonych akordach, w śmiałych skokach i ornamentacyach, widocznie wzorował się na Fieldzie, na jego *Koncertach* mianowicie. A *Nokturny* lubił do tego stopnia, że z nich niekiedy czerpał motywy do improwizacyi i waryacyi. W niemniejszym stopniu był zwolennikiem Moschelesa, którego bardzo wysoko cenił jako kompozytora, szczególną predylekcyę mając do jego *Etiud* i *Duetów* na dwa fortepiany, oraz do jego *Sonaty* Es-dur na 4 ręce, którą nieraz grywał publicznie, z Lisztem, z Osbornem i z innymi, w tej liczbie i z jej autorem. Wogóle z wielkiem zainteresowaniem śledził za twórczością Moschelesa, znając wszystko mniej więcej, co tenże skomponował w zakresie muzyki fortepianowej.

Jeżeli chodzi o kompozytorów starej szkoły, o takich, dla których Chopin był z najwyższem uznaniem, to należy wymienić jeszcze dwóch z pomiędzy jego współczesnych: Cherubiniego i Spohra, zwłaszcza tego ostatniego, którego elegijna *morbidezza* wielce mu przypadała do smaku.

Przeciwnie Meyerbeer: ten w nim, jako kompozytor operowy, nie budził wielkiego zachwytu, jako autor *Roberta Dyabła. Hugonotów* nie znosił wprost. A *Proroka* ledwo mógł wysłuchać do końca. Nie tak surowo sądził Halevego, jako autora popularnej *Żydówki,* ale bynajmniej nie należał do jego zwolenników, co zresztą dało się zastosować i do Aubera. Za to Rossini i Bellini mogli się pochlubić jego wyjąkowymi względami. Wysoko ceniąc twórcę *Cyrulika Sewilskiego,* pełen uznania i dla jego kompozycyi fortepianowych, miał szczere uczucie podziwu i uwielbienia dla autora *Normy* i *Puritanów.* Gdy słuchał *Normy,* oczy mu zachodziły łzami, tak był wzruszony pięknością niektórych aryi. »Tłomaczy się to — zdaniem Żeleńskiego — poniekąd smakiem, panującym podówczas, a także powinowactwem duchowem, łączącem Włochów z Polakami. Mimo widocznych różnic, dzielących ich pojęcia i style, między Bellinim a Chopinem zachodziły pewne wspólności. Wpływ zapewne był obustronnnym, ale w bardzo ograniczonej mierze. Sympatya Chopina tłomaczy się dostatecznie osobistością Belliniego, który pod każdym względem uosabiał wcielone piękno, rozum, zacność, sztukę; w muzyce szukał tylko duszy i duszę chciał oddać« [1]).

Całkiem odmienne uczucia budził w nim Berlioz swoją muzyką. Przez kilka lat, pod wpływem Liszta i Hillera, a także pod wpływem osobistej przyjaźni z Berliozem, był Chopin, a przynajmniej głosił się jego zwolennikiem. Gdy jednak po r. 1846 ustały ich stosunki osobiste, a ustały tak dalece, że choć mieszkali w jednem mieście, całkiem nie widywali się z sobą, jakby się nie znali zupełnie, ile że obracali się w innych kołach, Chopin zaczął się nie krępować w wypowiadaniu swych sądów o Berliozie, a te sądy brzmiały wysoce niepochlebnie. Co Chopin sądził o muzyce Berlioza, tego raz dowiódł w rozmowie z Gutmannem, kiedy zagiąwszy jeden koniec stalówki, puścił go nagle, tak, że bryznąwszy atramentem, nakropiło cały arkusz papieru nutowego. »To jest sposób, rzekł, w jaki Berlioz komponuje: bryzga kleksami atramentu, poczem te przypadkowe kleksy przerabia na nuty«. Świadczy to, że rozczochrana muzyka Berlioza, całkiem nieutemperowana, pełna efektów jaskrawych i nie zespolonych w harmonijną całość, w najwyższym stopniu nie zadawalniała Chopina, drażniła go niemile. Jakoż nie uznawał jej poprostu, ślepy czy zaślepiony na to wszystko, co w niej było nowem, co w sobie niosło posiew późniejszej muzyki Wagnera [2]). Pod tym względem różnił się z Lisztem, który do końca życia pozostał fanatycznym wielbicielem Berlioza, jako jednego z największych reformatorów muzyki nowoczesnej, jako tego, który dla orkiestry zdziałał to samo, co Chopin dla fortepianu.

Z tego Chopin nie zdawał sobie sprawy, a gdy chodziło o Liszta, który również, jako symfonista, musi być uważany za jednego z prekurso-

---

[1]) O wpływie tym, w którym obok włoskich nie brakło i pierwiastków mozartowskich, tak pisze Rudolf Breithaupt: »Man übersieht meist eins: den deutsch-italienischen Einfluss: Mozart und die italienische Oper. Die ganze Art der Auszierung, die Formen der figurierten Kantilene, der Koloraturkadenzen, der Terzen- und Sextengänge weisen auf unbewusste Apperzeption italienischer Stilfloskeln hin«. Jean Chantavoine, w swem przenikliwem studyum p. t. *L'italianisme de Chopin,* dochodzi do następującego wniosku: »L'amour de Chopin pour la musique italienne, en particulier pour celle de Rosini et de Bellini, était donc chez lui affaire de race, affaire d'époque, affaire de circonstances, affaire de mode, mais surtout affaire de goût et, en ce qui regarde Bellini, presque affaire de coeur... Sur Fred. Chopin, l'action de la musique italienne n'est donc pas seulement très forte: elle est prépondéranté«.

[2]) Trafnie w tej kwestyi pisze Opieński: »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 symfonii* 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 po za granice, jej świat obejmujące, wychodzić zupełnie nie chciał, a może i nie mógł«.

rów Wagnera, to miał najzupełniejsze lekceważenie dla jego kompozytorskiego talentu. Cenił jego niektóre transkrypcye, np. *Tarantelli* Rossiniego, lub *Septet* z Lucyi, lecz niewiele trzymał o jego utworach oryginalnych, które uważał za puste i czcze, pełne hałasu o nic, a w gruncie rzeczy pozbawione głębszej treści i inwencyi. Oburzał się np. na jego transkrypcyę *Adelaidy* Beethovena. Ce genre de musique ne lui allait pas. Za to był z całem uznaniem dla Liszta, jako niezrównanego wirtuoza. Bardzo lubił, gdy Liszt grał jego utwory, zwłaszcza, gdy je grał z należytem skupieniem, bez żadnych improwizowanych dodatków, czego nie znosił. Lubił słuchać swych świeżo napisanych kompozycyi, gdy je Liszt grał. Nous avions été — opowiada Liszt — le fréquent interprète de ses inspirations et nous oserions le dire, un interprète aimé et choisi par lui[1]). Zwłaszcza gdy sam był coraz słabszym fizycznie, lubił mu powierzać wykonanie swych większych i trudniejszych utworów. Mimo to miał cały szereg poważnych zastrzeżeń co do gry Liszta, która mu często nie trafiała do przekonania, zwłaszcza, gdy, obliczona na tani efekt, stawała się ogłuszającą i brutalną, oraz pełną blagi i szarlatanizmu.

O tem, co Chopin sądził o Thalbergu, jako kompozytorze, tak pisze Mathias: »Thalberg był przeciwieństwem Chopina. Thalberg grywał kawałki, w których brakło uczucia, a ułożone po to jedynie, by mógł w nich wykazać swą zdumiewającą technikę. Wiedział dobrze o lekceważeniu, jakiem Chopin darzył te utwory, przeznaczone wyłącznie do popisów salonowych. Nie chciał się narażać na sąd muzyka większego od siebie, a w którym pod osłoną grzeczności towarzyskiej odgadywał lekceważenie. Radby był wstać, odejść od fortepniu... Przykuwał go jednak do niego punkt honoru. Trzeba było grać! W grę swą włożył nieco zalotności, wykonał swą fantazyę z *Don Juana* z czystością, z zacięciem nieporównanem. Chopin słuchał go, oparty o kominek. Gdy skończył, wśród burzy oklasków, Chopin zbliżył się do tryumfującego i wypowiedział kilka słów pochlebnych. Thalberg ujął jego dłoń, ścisnął ją, spoważniał, spuścił oczy i skłonił się, nie wyrzekłszy ani słowa. Zrozumiałem to milczenie i myśli Thalberga. Chciał zapewne powiedzieć: Wstyd mi, że oklaskują mnie, który jestem tylko wirtuozem, wobec ciebie, który jesteś artystą genialnym!«

[1]) Za to Liszt bardzo wysoko cenił jego kompozycye, które studyował tak sumienne, że często na ich podstawie tworzył nowe własne utwory, jak *Polonez* lub *Berceuse* i niektóre *Etiudy*. Wogóle dla Liszta istnieli tylko dwaj kompozytorzy fortepianowi, których cenił wysoko, to Chopin i Schumann. Oto, co raz w tej kwestyi pisał w r. 1838 do Schumanna: »Pour parler franc et net; il n'y a absolument que les composition de Chopin et les vôtres qui soient d'un puissant intérêt pour moi. Le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé... à peu d'exceptions près du moins«. Do tych wyjątków chyba należało zaliczyć Mendelssohna!

Co do dwóch wielkich romantyków niemieckich, Mendelssohna i Schumanna, to sądził ich Chopin całkiem odrębnie. O ile Mendelssohn był pełen podziwu dla Chopina, o tyle Chopin bez najmniejszego zapału wyrażał się o muzyce Mendelssohna. Cenił jego *Koncert G-moll* i niektóre — nie wszystkie jednak — *Pieśni bez słów*, zwłaszcza pierwszą, którą uważał za najlepsze dzieło Mendelssohna wogóle, ale za to nie brakło i takich kompozycyi, których nienawidził poprostu, jak np. jego *Trio D-moll*. Wogóle niewiele sobie robił z Mendelssohna, jako kompozytora, nie znajdując upodobania w jego muzyce, grzeszącej, według niego, przestarzałemi modłami, banalnością, a co gorsza, często i trywialnością. Ale był to jeszcze sąd pobłażliwy w porównaniu z tem, co Chopin sądził o Schumannie. Tego bowiem, przynajmniej jako kompozytora fortepianowego, nie uznawał poprostu. Nawet dedykowane mu przez Schumanna *Kreisleriana*, nie cieszyły się jego najmniejszem uznaniem, a o *Karnawale*, w którym mu podobała się tylko kolorowa okładka, wyraził się przy sposobności: »Ce n'est pas de la musique.

Ale taką już była jego natura: w tem, co tworzyli inni, szukał tego jedynie, co odpowiadało jego własnym upodobaniom. Podobało mu się to tylko, co mu było pokrewnem i blizkiem; reszcie zaledwie potrafił oddać sprawiedliwość, a i to niezawsze.

Bądź co bądź, w kwestyach muzycznych zasadniczych, gdy chodziło o oświadczenie się za którymkolwiek z kierunków artystycznych, miał zdanie ustalone, niezachwiane. Choć zdecydowany wielbiciel Rossiniego i Belliniego, jednak twierdził zawsze, że jeśli o szkołę chodzi, to jest jedna tylko, mianowicie niemiecka[1]). Nie znaczy to jednak, by doń najsilniej przemawiał duch muzyki niemieckiej. Tak nie było bynajmniej. »Równie mało — pisze o nim Liszt — cenił to, co w muzyce włoskiej swobodnem jest, światłem, od pedanteryi wolnem, jak i to, co w niemieckiej znowu prostactwem energicznem, jakbądź potęgi pełnem bywa«. Jednocześnie nikt nie był tak skorym, jak on, do wytykania zboczeń w nowszej muzyce włoskiej, w dramatycznej zwłaszcza. Nikt też więcej od niego nie ubolewał nad brakiem wyrazu i prawdy, nad czczą i bezduszną patetycznością, nad niedostatkiem opracowania, nad nagim naturalizmem, nad płytkością harmonii, nad jałowością melodyi, obliczoną tylko na łaskotanie ucha, słowem, nad temi wszystkiemi wadami, które tak obniżyły artystyczny poziom ówczesnych oper włoskich.

A tak samo, jak w stosunku do szkół niemieckiej i włoskiej, i w stosunku do szkoły romantycznej, której był najgenialniejszym przedstawicielem, odnosił się nie bezkrytycznie, lecz z całym należnym krytycyzmem. Zwolennik miary, a przeciwnik wszelkiej przesady i krańcowości, o ile uwa-

[1]) »Es giebt nur eine Schule, die Deutsche«, mówił nieraz do Lenza.

żał, że t. z. klasycyzm w sztuce »nazbyt twarde geniuszowi narzucał ograniczenia«, o tyle nie przesadzał w swem solidaryzowaniu się z bojownikami romantycznego kierunku. W początkach, w latach 1832—1835, gdy walka była najzaciętsza, odważnie stanął przy Berliozie i Liszcie, a jako najzdolniejszy z pośród walczących przeciwko jarzmu form przestarzałych, odegrał bardzo wybitną rolę w tych zapasach, choćby dlatego tylko, że on jeden »zasługę dzieł niepoślednich wyliczyć głośno był w możności«, t. j. że jako niezbity argument dla poparcia teoryi romantyczno-rewolucyjnych, przedstawiał cały szereg arcydzieł, świadczących nietylko o jego geniuszu twórczym, ale i o głębokiej wiedzy muzycznej. Tym argumentem rozbrajał wszystkich przeciwników, tak, że nawet wśród nich liczył szczerych wielbicieli. »W tym względzie — piszą o nim uczestniczący również w walkach tych Liszt — śmiałość swoją takiem łagodzić umiał pomiarkowaniem, tak głęboką usprawiedliwiać wiedzą, tak wykwintnym upiększać wdziękiem, że co prędzej szczeremi objawami podziwu spieszono mu przebaczyć to jego wyłączne w samym sobie zaufanie. Gruntowne studya, z lat wczesnych nawyknienie do rozmysłu i wreszcie dla klasycznego piękna cześć głęboka, ustrzegły go od macania w ciemności, a zwłaszcza od tych półpowodzeń, których nie łatwo uniknąć niejednemu stronnikowi pojęć całkiem nowych. Pilna cierpliwość w wygładzaniu i wykończaniu swoich utworów, była mu puklerzem od napaści tuzinkowej krytyki, nawykłej wojować i podbijać niby w sposób nietrudny wytykaniem omyłek lub mimowolnego tu i owdzie zaniedbania. Wcześnie włożony do wymagań ścisłych, sam nawet wytworzywszy dzieła, w których się im poddał, formy dawne jedynie po głębokim odrzucił rozmyśle. Zawsze naprzód szedł, i to w imię własnego przekonania, ani się unieść dając przesadzie, ani się do układów skusić; teoryi nawet rozbiór na bok odkładając, byle zapewnił zwycięstwo jej wynikom. Nie tyle dbając o utarczki po szkołach, ile o ostatnie ich słowo, od którego dzieł jedynie, i to dzieł bez zarzutu wymagał, tym sposobem i zawiści osobistych uniknął, i upokarzającego ustępowania z drogi mniej godnym«. Jakoż niebawem miał dosyć tej walki, zwłaszcza, gdy się przekonał, że nie wszystkim, którzy w niej brali udział, chodziło tylko o idealne cele. Spostrzegłszy, że »dawnych nadużyć królowanie tylko by nowym ustąpiło miejsca«, zraził się do wielu bojowników w imię haseł romantycznych, co wystarczało w zupełności, ażeby się zaczął wycofywać ze szranków. Skończyło się na tem, że choć myślał i tworzył w duchu romantycznym, to jednak stylowo wypowiadał się w formie klasycznej, wzorując się nie na Berliozie i Liszcie, ale na Mozarcie i Bachu. Jednem słowem, szedł swoją własną drogą, na innych się nie oglądając, ani na romantyków, ani na klasyków. »Stworzył sobie świat nowy«.

III.

Głównym środkiem utrzymania Chopina w Paryżu było udzielanie lekcyi gry na fortepianie, których w normalnych warunkach dawał 5—6 dziennie po 20 franków za godzinę. To była jego zwykła cena, choć miewał i lekcye droższe, podobnie, jak miewał i takie, za które mu płacono mniej, lub których wogóle udzielał bezinteresownie, choć z tego ostatniego przywileju pozwalał korzystać jedynie swym niezamożnym ziomkom [1]). Zajęcia tego wcale nie uważał za nieznośny ciężar, dźwigany z musu i z przykrością, ale w niem przeciwnie znajdował pewne upodobanie, z którem się wcale nie taił, byle-by tylko miał do czynienia z uczniem pojętnym i chętnym.



Profil Chopina.
według akwareli T. Kwiatkowskiego ze zbiorów Antoniego Jędrzejewicza.

Jako człowiek wykwintnych manier, graniczących aż z nieco afektowaną elegancyą, był Chopin, ze swą wrodzoną dystynkcyą, ze swem wychowaniem salonowem, jakby stworzonym na nauczyciela w wielkim świecie fashionu. Jakoż stał się nim rzeczywiście, i to niemal wyłącznie, zwłaszcza, gdy chodziło o uczennice, między któremi prawie wszystkie, z bardzo nielicznymi wyjątkami, rekrutowały się z najwyższych sfer towarzyskich. Inaczej było z uczniami, między którymi przeważała młodzież z talentem, kształcąca się na fachowych pianistów. Bo jak w eleganckim świecie paryskim stało się modą, by każda jako tako muzykalna dama lub panna mogła się nazywać uczennicą Chopina, podobnie w sferach muzycznych, i to nietylko w Paryżu, ale w całej Europie, od Moskwy do Madrytu, jeśli się chciało uchodzić za skończonego pianistę, należało, w celu ostatecznego wysubtelnienia swego wirtuozowskiego kunsztu, wziąć szereg lekcyi u Chopina. Dzięki podobnej sławie, promieniejącej na cały kontynent łącznie z Anglią, Szkocyą i Irlandyą, nie potrzebował Chopin nigdy, w ciągu swej 18-letniej karyery pedagogicznej, uskarżać się na brak lekcyi,

[1]) Dla młodych artystów z Polski przybyłych, zawsze był Chopin niezmiernie uprzejmy i gotowy do wielkich dla nich przysług. To nawet stało się powodem, że wielu z nich, bawiąc tylko czas jakiś w Paryżu, chcąc nadać sobie większą powagę i wziętość, mieniło się być jego uczniami, choć nimi często byli i tacy, co go ani słyszeli, ani widzieli. Gdy jednak zapytywano się Chopina, czy ten lub ów istotnie był jego uczniem, odpowiadał najczęściej: »Nie znam go, ani mu dawałem lekcyi, lecz skoro biedakowi potrzeba uchodzić za mojego ucznia, dajcie mu pokój, niech nim będzie sobie«.

choć często musiał się uskarżać na ich nadmiar, a uczniowie i uczennice, którzy mieli to szczęście, że mogli korzystać z jego nauki, reprezentowali wszystkie cywilizowane narodowości europejskie, a choć przewaga była po stronie Francuzów, to jednak Polacy, Rosyanie, Niemcy, Anglicy, Włosi, Hiszpanie, Węgrzy, nie wyłączając Norwegczyków, zawsze u niego mieli pokaźny zastęp przedstawicieli i przedstawicielek. Wszystko to, w rozmowie z mistrzem, posługiwało się językiem francuskim, Chopin bowiem, z ziomkami zawsze rozmawiający po polsku, z uczniami-cudzoziemcami stale mówił po francusku.

Przeciążony lekcyami, Chopin wcale nie był łatwym w przyjmowaniu uczniów, a nawet z zasady bardzo o nie zawsze dawał się prosić. To też wielu naprzykrzających się o lekcye, zwłaszcza, gdy za nimi nie przemawiały wybitniejsze zdolności, odprawiał z niczem. Natomiast nie opierał się długo, gdy w czyjejś grze dopatrzył się rzetelnej muzykalności i talentu. Choć i wtedy jeszcze, przez jakąś kokieteryjną przekorność, która mu zresztą była właściwą nietylko w takich wypadkach, lubił się droczyć dość długo, zanim w końcu oświadczył dobrotliwie, że godzi się na udzielanie tak upragnionych lekcyi [1]).

[1]) Można powiedzieć nawet, że w podobnych wypadkach Chopin miał pewną manierę, zanim komuś oświadczył ostatecznie, że go wpisze na listę swych uczniów. Do takiego wniosku przynajmniej upoważniają relacye niektórych osób, które pobierały lekcye u Chopina, a nawet cieszyły się jego wyjątkowymi względami.

Oto np. relacya Lenza, który, nim został uczniem Chopina, najprzód z nim miał taką scenę: »Przystęp do Chopina był niełatwy, zwłaszcza dla cudzoziemców. Pałając chęcią poznania wielkiego artysty i kształcenia się pod jego kierunkiem w grze fortepianowej, udałem się z prośbą do Liszta, by mi wstęp do niego swem poleceniem ułatwić zechciał. Liszt tedy dał mi swą kartę wizytową, na której te tylko słowa nakreślił: *laissez passer*. »To pan oddasz Chopinowi — rzecze — bo inaczej go nie zobaczysz. Udaj się o godzinie 2-giej do Cité d'Orléans. Tam mieszka p. George Sand, pani Viardot. Wieczorem schodzą się u jakiejś hrabiny hiszpańskiej (pani Marliani). Może Cię kiedy Chopin do niej ze sobą zabierze. Ale nie proś go o to, bo jest podejrzliwy. Z kartą Liszta w ręku, w oznaczonym czasie, wyszedł Chopin na moje spotkanie, lubo jego służący mnie zapewnił, że pana niema jakby przed monarchą jakim«. »Czegoż Pan sobie życzysz? — wyszeptał — jesteś uczniem Liszta. »Przyjacielem, ale nie artystą — odparłem. — Pragnąłbym gorąco poznać pańskie mazury. Kilka z nich z Lisztem... (Tu uczułem, żem się dopuścił wielkiej nieoględności, ale czułem, że już było po niewczasie). W krytycznem ujrzałem się położeniu. Ale trudna rada. Po wystąpieniu wobec Liszta wszelka obawa byłaby niewczesną. Sam otworzyłem instrument. Pochodził on z fabryki Pleyela. Jednem tylko uderzeniem chciałem się zapewnić o jego dotknięciu. Chopin się uśmiechnął, oparł jakby znużony o krawędź fortepianu i utkwił we mnie wzrok badawczy. Nie ważyłem się nań spojrzeć; mimo to śmiało rozpocząłem typiczny *Mazur B-dur* (Op. 7), do którego Liszt podał mi swe waryanty. (Changements). Nie źle mi się powiodło. Chopin uprzejmie napomknął: »Ten szczegół nie

W salonie, w którym Chopin udzielał lekcyi, zawsze stały dwa instrumenty pleyelowskie: piękny fortepian koncertowy, przeznaczony dla uczących się (którzy wogóle mieli nakazane, by grywali tylko na najlepszych instrumentach) oraz pianino, ustawione tuż obok, przy którem on sam zajmował miejsce. Na fortepianie nieodłącznie stał metronom, którego Chopin zawsze

jest Twoim, przyznaj Pan. Wszakże to *on* Panu go nasunął. On do wszystkiego coś swego przypiąć musi. On gra wobec tysiąców, ja rzadko wobec dwóch słuchaczy. No, nie źle, będę Panu dawał lekcye dwa razy na tydzień; więcej nie daję. Gdybyś Pan wiedział, jak mi trudno przychodzi znaleźć trzy kwandranse«.

O tem, w jaki sposób została uczennicą Chopina, tak opowiada pani Fryderyka Streicher, z domu Müller: »Am 30 October 1839 begaben wir uns, meine engelsgute Tante und ich, zu ihm. Rue Tronchet Nr. 5 wohnte er damals. Bangen Herzens überreichte ich ihm meine Empfehlungsbriefe aus Wien, und sprach meine bitte aus, mich als Schülerin übernehmen zu wollen. Sehr höflich aber sehr gemessen sprach er: »Sie haben in einer Matinée bei der Cräfin Apponi, der Gemahlin des österreichischen Gesandten gespielt, und werden meines Unterrichtes kaum mehr bedürfen«. Mir wurde bange, denn so klug war ich doch, um gleich zu verstehen, er habe gar keine Lust, mich als Schülerin anzunehmen. Lebhaft betheuerte ich, sehr wohl zu wissen, dass ich noch sehr, sehr viel zu lernen habe. Und, setzte ich schüchtern hinzu, seine wunderschönen Compositionen möchte ich gut spielen können. »Oh« rief er »das wäre traurig, wenn man nicht im stande wäre, sie ohne meinen Unterricht gut zu spielen!« »Ich gewiss nicht« entgegnete ich ängstlich. Nun so spielen Sie mir etwas« rief er, und in dem Augenblicke war seine Zurückhaltung verschwunden. Gütig und nachsichtsvoll half er mir meine Schüchternheit überwinden, rückte das Piano, fragte, ob ich gut sitze, liess mich so lange spielen, bis ich ruhig geworden, tadelte dann milde mein steifes Handgelenk, lobte meine richtige Auffasung und nahm mich als Schülerin an. Er setzte wöchentlich zwei Unterrsichtsstunden fest, wandte sich dann in liebenswürdigster Weise an meine Tante, sich in vorhinein entschuldigend, wenn er Tag und Stunde der Lection, seiner Kränklichkeit halber, werde oft abändern müssen. Sein Diener würde uns stets davon benachrichtigen«.

Oto zaś, w jaki sposób Adolf Gutmann został uczniem Chopina: »Było to w lutym 1834 r. Ponury, szkaradny dzień rozpoczynał się właśnie, kiedy do Paryża przybyło dwóch podróżnych i poczęło się wywiadywać o mieszkanie słynnego kompozytora i wirtuoza na fortepianie, Fryderyka Chopina. Jeden z nich był w starszych już latach poważnym mężczyzną, o arystokratycznej powierzchowności; drugi piętnastoletnim, wysmukłym młodzieńcem, śmiało i wesoło w świat patrzącym. Nietrudno przychodziło po pewnych rysach poznać w nich ojca i syna. Był-to w istocie Jan Jerzy Gutmann, z synem swoim Adolfem

d'Antin, gdzie Chopin mieszkał, niedaleko bulwarów włoskich. Miła to była siedziba, z pięknym widokiem na przepyszne ogrody pałaców margrabiego d'Osmont i bankiera Malleta, które dzisiaj już nie istnieją, gdyż ustąpić musiały miejsca Wielkiej Operze, wraz z domem, w którym mieszkał Chopin. Maestro, wskutek listu polecającego, nader uprzejmie przyjął Heidelberczyków; zaledwie atoli stary Gutmann przedstawił mistrzowi cel swego przybycia, zachmurzyła się twarz gospodarza i odpowiedział zwolna: »Panie Gutmann, kształcić kogoś, to rzecz ważna, rzecz potrzebująca dużo cierpliwości i czasu, a tego ostatniego mianowicie mam teraz bardzo mało. Żałuję więc bardzo, ale syna pańskiego za ucznia przyjąć nie mogę«. Strapiony stary odezwał się wtedy: »Może pozwolisz pan za-

był ogromym zwolennikiem, stale go używając na lekcyach, co niekiedy do rozpaczy doprowadzało niektóre uczennice, skłonniejsze do niezbyt skrupulatnego liczenia się z taktem [1]).

Bardzo punktualny z natury, o ile był zdrów, nie był Chopin nigdy skłonnym do opuszczania lekcyi. Jakoż opuszczał je niezmiernie rzadko, w wyjątkowych razach jedynie. Najwięcej lekcyi zawsze udzielał u siebie, w swem mieszkaniu. Na lekcye, które dawał poza domem, jeździł najętym powozem, który nań czekał przed bramą; później, gdy zdrowie mu nie dopisywało coraz bardziej, z czem w parze szły zmniejszone dochody, zaniechał tego zbytku, godząc się, by po niego przysyłano powozy. Z czasem jednak, gdy coraz bardziej musiał liczyć się z siłami, całkiem zaniechał dawania lekcyi na mieście, lecz ich udzielał wyłącznie w swem mieszkaniu. Wreszcie, gdy już miewał takie okresy osłabienia, że siedzieć mógł z trudnością, w ten sposób udzielał nauki, że podczas lekcyi leżał na szezlągu, tuż przy fortepianie, uczeń zaś, przy drugim instrumencie opodal, grał, co należało. Skoro coś było zagrane źle lub nie po jego myśli, mistrz unosił się na kanapie, pokazywał, jak dane miejsce winno być zagranem, poczem znów kładł się napowrót. Raz po raz niedysponowany, blady, osłabiony, kaszlący, często sobie dla orzeźwienia, skronie nacierał wodą kolońską, zażywał opium na cukrze, lub popijał *eau de gomme*. Mimo to wszystko, o ile nie był rozdrażniony czemkolwiek, niczem nie dawał poznać po sobie, że się czuł niedobrze, a jeśli uczeń lub uczennica nie dawali powodu do irytacyi, potrafił być niesłychanie miłym i ujmującym, skorym do rozmowy, do pogawędki.

W jakim rodzaju były te rozmowy, o tem doskonale informują wspomnienia pani Streicher, która, jako Fryderyka Müller i... najmuzykalniejsza ze wszystkich uczennic Chopina, ciesząc się wielką sympatyą mistrza, zapisała niektóre rozmowy, jakie z nim prowadziła podczas lekcyi. Gdy raz, w kwietniu 1840 r. przyszła na lekcyę, nazajutrz po koncercie Liszta w sali Erarda, na którym Chopin z powodu złego stanu zdrowia nie mógł być obecnym, i gdy mu opowiadała o świetnej grze Liszta, o niesłychanej łatwości i spokoju, z jakiemi pokonywał największe trudności techniczne, rzekł Chopin: »Ainsi il parait que mon avis est juste. La dernière chose c'est la simplicité. Après avoir épuisé toutes les difficultés, aprés avoir jouer une immense quantité de notes, et de notes, c'est la simplicité qui sort

grać mu przynajmniej przy sobie?« Chopin zezwolił. Ale gra chłopca, lubo piękna, nie zmieniła postanowienia mistrza. »On umie i improwizować — rzekł wkońcu ojciec«. »Ha to posłuchajmy! odparł Chopin«. I młody chłopiec zaczął śmiało improwizować. Po kilku zaledwie minutach, Chopin zwrócił się do ojca Gutmanna, a klepiąc młodzieńca po ramieniu, zawołał: »Ależ to geniusz!... Cofam moje słowo. Syn pański będzie moim uczniem«.

[1]) Metronom ten znajduje się dziś w posiadaniu pana Antoniego Jędrzejewicza w Warszawie.

avec tout son charme comme le dernier sceau de l'art. Quiconque veut arriver de suite à cela n'y parviendra jamais, on ne peut commencer par la fin. Il faut avoir étudier beaucoup, même immensement pour atteindre ce but, ce n'est pas une chose facile. Il m'était impossible assister à sa matinée. Avec ma santé on ne peut rien faire. Je suis toujours embrouillé avec mes affaires, de manière que je n'ai pas un moment libre. Que j'envie les gens forts qui sont d'une santé robuste et qui n'ont rien à faire! Je suis bien fâché, je n'ai pas le temps d'être malade«. Z powodu tej fizycznej siły, której tak zazdrościł innym, tak raz Chopin opowiadał pannie Müller: »W 1834 r. zrobiłem z Hillerem i Mendelssohnem wycieczkę do Aquisgranu. Bardzo serdecznie powitany, gdy mię przedstawiono, zapytał mię ktoś: Zapewne brat pianisty? Potwierdziłem to przypuszczenie, dla żartu, i gdy mię zaczęto wypytywać o mego brata-pianistę, opisałem go, jako rosłego i tęgiego mężczyznę, który, oprócz czarnych włosów, ma ogromną rękę«. Albowiem nie brakło takich, co sobie wyobrażali, że sam Chopin musi mieć bardzo wielką rękę, skoro tak trudne rzeczy pisze na fortepian. To też, ażeby ocenić wartość tego dowcipu, należało spojrzeć na drobną postać Chopina, zwłaszcza na jego szczupłą, drobną rękę. Tylko że ją miał bardzo wyrobioną, tym zaś, co tego nie mogli powiedzieć o sobie, zalecał grać swoją *Etiudę C-dur*, którą radził grać bardzo wolno, w celu możliwego rozciągania ręki. »Cette etude vous fera du bien, mówił raz Fryderyce Müller. Si vous l'étudiez comme je l'entends, cela élargit la main, et cela vous donne des gammes d'accords, comme les coups d'archet. Mais souvent malheureusement au lieu d'apprendre tout cela elle fait désapprendre«. Na jednej lekcyi, gdy z panną Müller pracował nad fortepianową partyą swego *Tria*, gdy grała niektóre miejsca, które mu się niepodobały obecnie, które dziś z pewnością napisał-by inaczej, rzekł Chopin: »Jak żywo stają mi w pamięci te czasy, gdym komponował to *Trio*. Było to w poznańskiem, w zamku księcia Radziwiłła. Zebrało się tam małe, ale doborowe towarzystwo. Rano polowano, wieczory schodziły na muzyce. A dziś? I książe sam, i jego żona, i syn, i córka, wszystko to już w grobie!«

Ale nie wszystkie lekcye odznaczały się taką idealną harmonią. Tak zwane *leçons orageuses* wcale nie należały do rzadkich wyjątków; owszem, zdarzały się bardzo często. Bo choć Chopin, jako nauczyciel, posiadał wielką dozę wyrozumiałości, to jednak nie potrzebował wiele, zwłaszcza w późniejszych czasach, gdy coraz mniej umiał panować nad swemi rozstrojonemi nerwami, by wypaść z równowagi, by wpaść w gniew i rozdrażnienie. A nic go nie irytowało w tym stopniu, jak niepojętność ze strony ucznia, lub zaniedbanie i opieszałość. Bardzo wymagający i sumienny, (tak, że po kilkadziesiąt razy kazał powtarzać tych samych kilka taktów, dopóki nie zostały zagrane należycie), tych samych cnót wymagał od swych uczniów i uczennic, a gdy w nich zauważył brak tej cnoty,

obok tępości i braku inteligencyi, wtedy zdarzało się niejednokrotnie, że w powietrzu latały kartki kajetów muzycznych, a o uszy ucznia czy uczennicy, choćby nią była najpiękniejsza hrabianka czy księżniczka, obijały się cierpkie słowa niezadowolenia i połajania. Wtedy ta ręka wątła, delikatna, kobieca, łamała ołówki (których zawsze po kilka musiało leżeć na fortepianie), a nawet krzesła, jak trzcinki [1]), a kończyło się na tem, że niejedna dystyngowana uczennica, najpiękniejszych nie wyłączając, zapłakana wychodziła z jego mieszkania. Na szczęście, Chopin nie potrafił gniewać się długo, a gdy ujrzał łzy w oczach uczennicy, natychmiast ostygał w gniewie, a wrodzona dobroć szukała sposobu, jakby wynagrodzić przykrość, którą wyrządził w przystępie uniesienia. Bo choć czasami unosił się gniewem, to jednak wogóle był raczej po ojcowsku usposobiony względem swych uczniów, pełen serdeczności i przyjaźni w stosunku do nich. Cieszył się, gdy robili postępy, zachęcał ich, by niezmordowanie dążyli do możliwej doskonałości, tym zaś, którzy, chwiejni z natury, miewali chwile zniechęcenia i zwątpienia, dodawał otuchy i odwagi. Jakoż był wogóle ubóstwiany przez swych uczniów, zarówno jak i przez uczennice, które niejednokrotnie kochały się w nim szalenie.

Zresztą wszystko zależało od chwilowego usposobienia i nastroju, od tego, czy Chopin był w dobrym czy w złym humorze. Od humoru też, to znaczy od stanu zdrowia, zależało najczęściej, czy podczas lekcyi poprzestawał na czynieniu ustnych uwag jedynie, czy też, gdy chodziło o pokazanie, jak dany utwór miał być zagrany, sam go wykonywał na fortepianie. Gdy się czuł niezdrów i osłabiony, wtedy nie był skorym do grania; gdy mu jednak nie dokuczało żadne cierpienie fizyczne ani moralne, słowem, gdy był dobrze usposobionym i przy swych zwykłych siłach, wtedy z wielką ochotą zasiadał do instrumentu, a gdy zasiadł już raz, to czasami grał cały szereg utworów, bądź swoich własnych, bądź cudzych, a grał z taką siłą tonu, z takiem natchnieniem i polotem, z taką brawurą i świetnością, że śmiało można twierdzić, iż tylko uczniowie Chopina, ci, którzy go słyszeli grającego podczas lekcyi, mieli należyte pojęcie o Chopinie, jako pianiście, o jego niezrównanej sztuce wirtuozowskiej, o której nawet jego koncerty nie dawały dostatecznego wyobrażenia. Tylko wtedy grał z całą swobodą, bez śladu zdenerwowania, co oczywiście miało olbrzymi wpływ na pewność i doskonałość interpretacyi. Nigdy też w takich razach nie czuł się zmęczonym, tak, że czasami grał po kilkanaście rzeczy jedną po drugiej, niektóre powtarzał po parę razy, dla tem dobitniejszego pokazania, jak powinny być modulowane, a wszystko grał z pamięci, nigdy nie zaglądając w nuty. Opowiada pani Streicher, że na jednej lekcyi zagrał czternaście *Preludyów* i *Fug* Bacha, a gdy ona podziwiała go, że je wszystkie tak

[1]) Tarnowski: *Chopin i Grottger.*

miał w pamięci, on odrzekł: »Cela ne s'oublie jamais«, poczem, uśmiechając się żałośnie, dodał: »Depuis un an je n'ai pas étudié un quart d'heure de suite, je n'ai pas de force, pas d'énergie, j'attends toujours un peu de santé pour reprendre tout cela, mais... j'attends encore«. Zdarzało się też, że niektórym uczniom lub uczennicom, zamiast zwykłych sakramentalnych trzech kwadransów, poświęcał po parę godzin nieraz, o ile nie miał już więcej lekcyi tego dnia, a w czasie lekcyi wytworzył się nastrój, wykluczający patrzenie na zegarek. W takich wypadkach muzykowano po parę godzin niekiedy, dopóki Chopin, wyczerpany ostatecznie, nie dał sygnału do rozejścia się i przerwania tej muzycznej biesiady. Niemniej rozmarzającemi i rozkosznemi były te lekcye, w których Chopin w zastępstwie orkiestry akompaniował na swem pianinie, co czynił wprost cudownie, *d'une façon prodigieuse.* Gdy np. grano który z koncertów Hummla lub koncert Beethovena, albo wreszcie gdy studyowano jego własne koncerty, on zawsze grał całą partyę orkiestrową, a grał z takim polotem, z taką poezyą, że żadna orkiestra nie zdobyłaby się na podobny akompaniament. Były to niezapomniane lekcye, których wspomnienie nigdy nie przestało rozmarzać ich szczęśliwych uczestników!

Za to pierwsze lekcye u Chopina, niezależnie od tego, czy ktoś był bardziej zaawansowany lub nie, najczęściej stawały się istną męczarnią dla uczniów i uczennic, mistrz bowiem, przeczulony nerwowo, nie znosił głośnego grania, a gdy chodziło o uderzanie w klawisze, dopuszczał siłę mniejszą nierównie, niż to było we zwyczaju u innych pianistów. Zanim się wyrównały te różnice pojęć, t. j. zanim uczeń całkowicie się nie przystosował do wymagań nauczyciela, ten ostatni nie przestawał być przykrym. Bo przedewszystkiem nie znosił szorstkiego, twardego uderzenia, a dbał o jego miękkość i aksamitność, o to, co po francusku zowie się *souplesse.* Jakoż drażniło go najwięcej, gdy go urażano zbyt »gburowatem« lub »sztywnem« uderzeniem. Przedewszystkiem gra musiała być łatwą i płynną. To też nieustannie w czasie lekcyi słyszało się z jego ust: »Facilement, facilement!« W grze wymagał lekkości, powiewności. Gra ciężka, a cóż dopiero brutalna, poprostu zdawała się przyprawiać go o ból fizyczny, tak dalece, że nawet w takich razach potrafił być mniej wykwintnym w dobieraniu wyrażeń na ujawnienie swego niezadowolenia. Opowiada jedna z jego uczennic (ś. p. Bohdanowa Zaleska), że gdy raz zaczęła grać pierwsze *Preludyum* Clementiego, rozpoczynające się od kilku akordów, które prawa ręka bierze w formie arpedżia, Chopin zaraz po tych kilku pierwszych taktach aż podskoczył na krześle, zapytując trochę niegrzecznie; »A to co? czy to pies zaszczekał? Qu'est-ce? Est-ce un chien qui vient d'aboyer?« Tak twardem wydało mu się uderzenie, które — jak twierdzi owa uczennica — z pewnością-by nie raziło $^{9}/_{10}$ dzisiejszych europejskich fortepianistów. Ale bo też o uderzenie, o jego wydoskonalenie,

chodziło Chopinowi najwięcej. Był to jakby punkt wyjścia, jakby kamień węgielny jego całej metody nauczania, dążącej do niesłychanego wykończenia gry, wykończenia w najdrobniejszych szczegółach technicznych. »Praca nad wyrobieniem pięknego uderzenia — opowiada Kleczyński — była jedną z najważniejszych podstaw szopenowskiej pedagogiki. Szczegół ten, stanowczo rzec można, wyróżnia już Chopina metodę i tradycyę gry od tylu innych. Wszyscy wprawdzie uznają potrzebę pięknego uderzenia i pracują nad niem, lecz nieraz silne i zbyt nadużywane studya techniczne odbierają grze śpiewność i poezyę, i niszczą lub psują ten ważny szczegół techniki: dotknięcie. Chopina cała istota przejętą była poczuciem najwyższej estetyczności formy: również i jego utwory bez niej obejść się nie mogą. Beethoven lub Liszt nawet, grany mniej wykształconem uderzeniem, może się podobać i nie stracić swego właściwego charakteru; gdy tymczasem Chopin, traktowany w podobny sposób, już niedalekim być może od karykatury. Dlatego, lubo szczególniej w ostatnich latach życia, Chopin wskutek choroby zbyt już stał się na każde mocniejsze uderzenie drażliwym, zaprzeczyć niepodobna, że ta drażliwość była tylko posuniętem do możliwych granic poczuciem ideału, i że myśl przeprowadzenia tego ideału przez całą naukę, była istotnie szlachetną i zwłaszcza w owym czasie nierównie rzadziej, niż dziś, spotykaną«.

Uważając, że palce powinny dotykać klawiszy nie samym swoim ostrym końcem, ale tą częścią miękką, która się znajduje wprost pod paznogciem, przestrzegał zasady, że ręka grającego, zamiast w pozie kulistej (praktykowanej przez pianistów niemieckich) powinna leżeć prawie płasko, z palcami wyciągniętymi na klawisze. W tym celu, gdy chodziło o układ ręki, układał ją na gamie H-dur, przy której palce same naturalnie przybierają bardziej horyzontalne położenie. Jakoż, on sam podobno trzymał się tej metody przy graniu *legato*[1]). Jako jedną z głównych podstaw ude-

[1]) Jan Kleczyński: *Szopen jako nauczyciel fortepianu, Bluszcz* 1869 r. Nadmienić wypada, że tej tradycyi, jakoby Chopin płasko trzymał ręce na fortepianie, przeczy pani Dubois, która, zapytana w tej kwestyi przez Niecksa, oświadczyła kategorycznie, że nigdy nie zauważyła takiego płaskiego trzymania rąk u Chopina. Nie może też pogodzić się z nią J. Kleczyński w swych odczytach *O wykonywaniu dzieł Chopina,* gdzie tak pisze w tej kwestyi: »Wszystkie te tradycye tak piękne, jasne i logiczne, trudno mi pogodzić z inną tradycyą, którą zaczerpnąłem również od niektórych uczennic Chopina, a mianowicie: że on sam przy graniu na fortepianie, nieraz trzymał rękę zupełnie płasko nad klawiszami, ale tak płasko, że prawie zrozumieć niepodobna, jak można grać biegle tym sposobem. Pokazywano mi ten sposób grania, słyszałem tak wykonaną przez jedną z jego uczennic *Etiudę As-dur* (Op. 25 Nr 1), oraz parę stronic *Sonaty B-moll;* mimo to jednak nie nabyłem przekonania, aby stosowanie tej metody na obszerniejszą skalę było praktyczne. Prawda, że tym sposobem otrzymuje się uderzenie nader delikatne, oraz nadzwyczajne legato; ale te przymioty dadzą się otrzymać i innym sposobem, nie podobna zaś przy takiem trzymaniu palców mieć dostatecznej siły i wprawy w trudnych ustępach. Skutkiem,

rzenia — pisze dobrze w tej kwestyi poinformowany Kleczyński — uważał Chopin i słusznie, wyborny układ ręki, który w nader rzadkich tylko wypadkach znajdował po swojej myśli. Mimo, że wówczas już istnieli znamienici wirtuozi, wszakże pedagogika muzyczna stała na nierównie niższym, niż dzisiaj stopniu, i można śmiało powiedzieć, że pod tym względem Chopin swoją metodą o wiele wyprzedzał późniejsze szkoły niemieckie. Z drobiazgową dokładnością przygotowywał on technicznie rękę, zanim jej powierzył poetyczne odtwarzanie myśli muzycznej. Dla nadania więc jej dobrego i wdzięcznego układu (a dwa te warunki znowu idą w parze), kazał z lekka rzucić rękę na klawisze, tak, aby ona oparła się kulisto np. na klawiszach *e, fis, gis, ais, h,* i tę pozycyę kazał uważać mniej więcej za normalną. Następnie, nie wychodząc z tej pozycyi, kazał czynić ćwiczenia zapewniające palcom niezależność, swobodę i równość.

Dla osiągnięcia delikatnego i miękkiego uderzenia posiadał Chopin własny system egzercytowania gam, począwszy od *piano* aż do *fortissimo,* od *legato* do *staccato* i to z akcentowaniem co drugi, trzeci, albo czwarty ton. Już to wogóle gamy kazał grać z całą siłą tonu, bardzo wolno, możliwie łącząc pojedyncze nuty, i tylko stopniowo przechodząc do coraz szybszego tempa. Najprzód musiano grać wszystkie gamy na mięszane klawisze z wielką ilością czarnych, jak *H-dur, Fis-dur, Des-dur,* aż dopiero na sam koniec, jako najtrudniejsza do zagrania, przychodziła gama *C-dur.* Oprócz tej zasady miał Chopin jeszcze i drugą, gdy chodziło o gamy i ćwiczenia. Mianowicie kładł wielki nacisk na to, żeby wszystkimi palcami grać niezależnie i bez żadnego wysilenia. Aby osiągnąć ten rezultat, zalecał grać gamy każdą ręką z osobna najprzód *staccato* (uważając, aby ręka przy swej osadzie swobodnie się poruszała, na co zwracał szczególną uwagę), potem *staccato-legato,* a nareszcie zupełnie *legato.* Ciągle zwracając uwagę na swobodę i niezależność palców, zalecał Chopin, zaraz od najpierwszych lekcyi, nadzwyczaj wolne i lekkie puszczanie palców, a w tym celu kazał rękę lekko trzymać w powietrzu, palce puszczać luźno i swobodnie, i nie biorąc zawcześnie szybkich temp, wykonywać wszystkie ćwiczenia i gamy niewymuszenie, dobrze podnosząc palce, poczem je musiano grać zarówno w największem

a właściwie podstawą takiego trzymania ręki, była ta zasada, że klawisze uderzane były wówczas nie końcem palca, ale miejscem miękkiem, które się znajduje wprost pod paznogciem. Do dziś dnia zresztą, o ile mi się zdaje, jest pewien rodzaj sporu między nauczycielami fortepianu, z których jedni każą trzymać rękę bardziej płasko i uderzać miękką częścią palca, inni przeciwnie, radzą zawsze zachowywać położenie bardziej prostopadłe, jako dające uderzeniu więcej pewności i siły. Obie te jednak metody nie są bynajmniej tak krańcowe, jak owa szopenowska, o której przypuszczam, że albo była czysto indywidualną tylko, i w rzadkich wypadkach stosowaną, albo cokolwiek przez jego uczni przesadzoną.

forte, jak i w najcichszem *piano,* od którego kazał zaczynać, uważał bowiem, że tym sposobem zdobyty mechanizm przychodzi stopniowo i niepostrzeżenie, ręka się nie męczy, a uderzenie jest zawsze szlachetne, wyraźne i miłe dla ucha. Owo częste uciekanie się do gry *piano,* dla uniknienia ciężkości ręki, stanowi — zdaniem fachowców — jedną z najcharakterystyczniejszych i najwyższych zalet chopinowskiej metody. »Takie ćwiczenia nad gamami — słowa są Kleczyńskiego — nader są użyteczne; są one prawdziwym kluczem do rozwiązania palców, do nadania im swobody, siły i równości, słowem, indywidualności jednakiej i samoistnej. Jakoż istotnie szopenowski ten tryb uczenia się gam stanowczo zaciera wszelką różnicę, jaka zwykle istnieje między czwartym palcem a wszystkimi innymi. Prostą tę zasadę połączywszy z trzecią i ostatnią, mianowicie, że ręka przy podkładaniu palców powinna zachować jednakowy poziom i układ (do czego Chopin również ogromną przywiązywał wagę), dochodzi się do tego, że można najtrudniejsze pasaże grać spokojnie i z cieniowaniem, bo będzie w nich równość, perełkowatość, a nie będzie niepotrzebnego wysilenia i następnie zmęczenia«.

Studya nad ręką zaczynał niekiedy, bo nie zawsze (stosownie do indywidualności ucznia) od *staccato.*

»Staccato — słowa są Kleczyńskiego — z wzorowem i wyraźnem poruszaniem ręką przy knykciu ma rzeczywiście tę wielką zaletę, że odrazu chroni rękę od ciężkości, gdyż takowa winna być przy uderzeniu każdego klawisza lekko i niewymuszenie zawieszoną w powietrzu (tak, aby podłożywszy pod nią swoją rękę, nauczyciel nie czuł prawie jej ciężaru). Przez takie ćwiczenia zresztą najłatwiej jest palcom nadać jednakową siłę uderzenia, i prędzej niżeli innym sposobem (o ile i własne mię doświadczenie trochę nauczyło) dojść można do zatarcia różnicy siły, jaka istnieje zwykle między 4 i 5 palcem, a trzema pierwszymi. Drugą seryę ćwiczeń stanowi staccato-legato, czyli staccato ciężkie, przy którem palec już dłużej zatrzymuje się na klawiszu. Potem przejście do legato właściwego jest już niedalekie. Najprzód zamieniamy staccato-legato na legato z akcentami, następnie na legato zupełne przy wysokiem podnoszeniu palców, wkońcu po dłuższej wprawie możemy już grać legato przy dowolnie małym lub wielkim ruchu palców, robić je forte lub piano, andante lub prestissimo. Oto pierwszy dział ćwiczeń; drugi polega na zachowaniu o ile możności jednakowego kształtu ręki, przy podkładaniu pierwszego palca, tak w gamach, jak w pasażach arpedżiowych. Tu dotykamy jednej z najważniejszych kwestyj, z którą teorya powszechniej przyjęta, może nie będzie zupełnie w zgodzie. Wiadomo, że w grze wszystkich dobrych artystów, łokieć pozostaje o ile możności spokojnie przy figurze,

zaś podkładanie wielkiego palca w gamach i pasażach odbywa się nieznacznie. Jednakże, o ile mi wiadomo, ćwiczenia zwykle w tym celu dokonywane, nie prowadzą tak bezpośrednio i logicznie do celu, jak u Chopina. Zwykle nieprawidłowe ruchy łokcia, lub nawet pewne wykręcanie palca, z początku są nieuniknione. Chopin przeciwnie kazał odrazu rękę trzymać ciągle równo, i wolał, aby przy początkowych ćwiczeniach łączność gry przy zmianie pierwszego palca była przerwana, byleby ręka zachowała zawsze swą równą pozycyę. Dlatego to i ćwiczenia do podkładania palca służące i gamy, kazał grać naprzód staccato i z początku wcale się podkładaniem nie zajmować. Wziąwszy więc za podstawę ten fakt, że każda gama ma dwie zasadnicze pozycye, mianowicie: a) przy 1, 2, 3, 4-ym palcu — i b) przy 1, 2, 3-cim palcu, zaczynało się gamy w prawej ręce od *H-dur,* w lewej od *Des-dur,* starając się zachować zupełnie prawidłową postać ręki przy dwóch z kolei zasadniczych pozycyach. Przez to staccato ręka oswajała się z pozycyą, poczem przez podobneż stopniowanie jak poprzednio, t. j. przez staccato-legato, legato ciężkie i t. d., dochodziło się do tego, że przy wysokiem podnoszeniu palców muskuły przez swą ruchliwość wybornie uskuteczniają podłożenie palca, przy zupełnie równym i spokojnym poziomie ręki; co gdy już ręka umie, z łatwością przejść może do innych gam trudniejszych, a później do pasażów arpedżiowych i innych, gdzie nawet na pozór wielkie odległości palec przebywa nieznacznie i stopniowo; nawet przy niezbyt wysokiem podnoszeniu palców to się da wykonać«.

Metoda ta, jak to się okazało z praktyki, miała nader dodatni wpływ na wyrobienie palców, bo im zapewniała ogromną swobodę i równość w dotykaniu czyli uderzaniu w klawisze.

Jak dalece Chopin uznawał ważność powyższych zasad, dowodził fakt, że ciągle myślał o ich streszczeniu w jedną teoretyczną całość, w ową *Methode des Methodes,* której nigdy nie napisał ostatecznie, choć ją zaczął pisać [1]). Oto niektóre wyjątki z tej niedokończonej pracy Chopina, w najściślejszym związku pozostające z jego metodą nauczania:

1) Na nic się nie zda zaczynać naukę gam od gamy *C-dur,* która wprawdzie najłatwiejszą jest do przeczytania, ale najtrudniejszą do zagrania, ile że pozbawioną jest oparcia, jakiego dostarczają czarne klawisze.

[1]) Wyjątki z tej *Methode des Methodes* w niemieckim przekładzie z francuskiego oryginału ogłosiła Natalia Janota przy niemieckim przekładzie pracy J. Kleczyńskiego *Chopin's Grössere Werke.*

Karol Breithkaupt, jeden z najznakomitszych badaczów i pionierów najnowszej fortepianowej pedagogii, powołuje się w swojej pracy, *Die natürliche Claviertechnik,* na szkice z *Metody Metod* Chopina i tak pisze między innemi: »Wie uralt die technischen Grundlagen in Praxis (bei den Genies) sind und wie wichtig sich ein feiner Fingerinstinkt zurecht gefunden... tego dowodzi fakt, że Chopin hat ohne Zweifel das besessen, was uns die mechanische Czerny-schule glücklich zertrommelt hat: Fühlungs-Nerv.

Najlepiej zaczynać od gamy *Ges-dur*, ta bowiem prowadzi rękę najprawidłowiej, jako, że w niej długie palce zużytkowane są dla czarnych klawiszy. Uczeń dochodzi w ten sposób stopniowo do gamy *C-dur*, w miarę, jak ciągle jednego palca mniej używa dla czarnych klawiszy.

2) Tryl powinien być grany trzema palcami, a nawet, jako ćwiczenie, czterema.

3) Gama chromatyczna powinna być grana wielkim, drugim i środkowym palcem, ale może być też grana małym, czwartym i trzecim.

4) Tercye, seksty i oktawy zawsze powinno się grać tymi samymi palcami.

5) Nikt nie zauważy nierówności tonu w bardzo szybko granej gamie, jeśli jest wykonana w równem tempie.

6) Zdaje mi się, że celem dobrze wyrobionego mechanizmu nie jest granie wszystkiego jednakową siłą tonu, lecz dobywanie z instrumentu dźwięków szlachetnego gatunku i piękne ich cieniowanie.

7) Przez długi czas działano przeciw naturze, starając się każdemu z palców nadać jednaką siłę; skoro jednak każdy palec inaczej jest zbudowany, powinno być wskazanem nie niweczyć, lecz przeciwnie rozwijać ten wdzięk uderzenia, który każdemu palcowi z osobna jest właściwy i przyrodzony. Każdy palec bowiem posiada siłę odpowiadającą jego budowie.

8) Wielki palec, jako najsilniejszy i najswobodniejszy, posiada najwięcej siły. Potem idzie palec mały, jako oparcie zewnętrznej strony ręki. Środkowy palec jest główną podporą dla ręki, o ile go jednocześnie wspomaga drugi palec. Nakoniec przychodzi palec czwarty, ze wszystkich najsłabszy. Tego siamskiego bliźniaka, związanego z palcem środkowym zapomocą tego samego muskułu, usiłuje się na wszelkie sposoby uczynić od trzeciego niezależnym, co jest rzeczą niemożliwą i dzięki Bogu niepotrzebną.

9) Poruszanie przegubem ręki podczas grania da się porównać pod niektórymi względami z oddychaniem przy śpiewie.

10) Istnieje tyle rozmaitych dźwięków, ile jest palcy. Zadanie polega na tem, ażeby używać dobrego palcowania[1]).

Na dobre palcowanie kładł Chopin wogóle nacisk olbrzymi, a jak we wszystkiem, tak i pod tym względem miał swoje oryginalne poglądy w tej kwestyi, poglądy, które w stosunku do utartych dotychczasowych, stoso-

[1]) Ciekawym był początek pierwszego rozdziału tej *Metody Metod*. Brzmi on, jak następuje: »Wyrażenie myśli zapomocą dźwięków, objawienie uczuć przez te dźwięki, i wreszcie sztuka wypowiadania się przez dźwięki, oto muzyka. Nieokreślony głos ludzki jest nieokreślonym dźwiękiem, nieokreślona mowa jest muzyką. Słowo powstało z dźwięku, dźwięk był przed słowem. Słowo jest poniekąd odmianą dźwięku. Dźwięków używa się dla tworzenia muzyki, podobnie, jak się używa słów dla tworzenia języka«.

wanych przez autorytety starej daty z Kalkbrennerem na czele, równały się zupełnej rewolucyi. Dlatego też na lekcyach bardzo był skrupulatnym w dokładnem oznaczaniu palców, przyczem nie cofał się przed takiem operowaniem nimi, że niektórym teoretykom aż ciemno robiło się w oczach, na samą myśl o podobnych herezyach. Bez najmniejszego skrupułu np. posługiwał się pierwszym palcem przy czarnych klawiszach, a podkładał go nawet pod piąty palec, o ile to ułatwiało grę, o ile jej mogło nadać więcej równości i spokoju. Naturalnie, że przytem nie dopuszczał do zmieniania pozycyi ręki w przegubie. Jednym i tym samym palcem kazał czasami brać dwa klawisze równocześnie, i to nietylko dwa białe, ale, o zgrozo! dwa czarne! Niedość tego, bo i środkowe długie palce nieraz kazał podkładać jedne pod drugie, wcale przytem nie posługując się pierwszym palcem, i to nietylko w miejscach, gdzie pierwszy palec, zatrzymany na jednym klawiszu, podobne podłożenie czynił nieuniknionem. A wszystko to w tym celu głównie, by przy spokojnej ręce, pomimo najszybszego tempa, pięknie i miękko grać legato. W tym celu nie cofał się nawet przed przekładaniem czwartego lub trzeciego palca przez piąty! co tak raziło współczesnych rutynistów.

Lecz dopuszczając tak niesłychaną swobodę, gdy chodziło o palcowanie, nie pozwalał na żadne ruchy ekscentryczne, na żadne dziwaczenia głową i ramionami, a tembardziej na żadne podrzucania rąk, które za przykładem Liszta były w modzie u wielu pianistów. Wszystko to w uczniach karcił bardzo surowo, nie znosząc takiego, jak się wyrażał »chwytania gołębi«, *aller à la chasse du pigeon*. Bo przedewszystkiem zalecał przyzwoitość i pełen powagi spokój podczas gry.

Przeciwnik bezmyślnego mechanizmu, niezmordowanie dowodził swym uczniom, zwłaszcza na pierwszych lekcyach, że sam mechanizm nie prowadzi do niczego, o ile nie idzie w parze z inteligencyą, o ile nie ma podkładu duchowego. To też nawet gdy chodziło o granie gam i pięciopalcówek, tłómaczył nieustannie, że i zwykłe ćwiczenia, służące do wzmocnienia i wyrównania siły palców, nie powinny być traktowane jedynie pod względem mechanicznym, ale muszą zaprzątać inteligencyę zarówno, jak i wolę grającego. Dlatego, choć był wielkim zwolennikiem pilności i pracowitości, nigdy nie pozwalał grać dłużej nad trzy godziny dziennie. Jednej z uczennic, gdy mu się przyznała któregoś dnia, że pracowała po sześć godzin z rzędu, nie wstając od fortepianu, wcale nie pochwalił tej nadmiernej gorliwości, zalecając, by tego nie czyniła nadal, albowiem w niczem to nie posunie jej nauki. Trzy godziny, według niego, było maksymalną dozą, jeżeli chodziło o egzercytowanie się. Bezmyślne granie ćwiczeń, automatycznie powtarzanych po kilkadziesiąt razy z rzędu, tak, jak to zalecał Kalkbrenner, który w tym samym czasie pozwalał słuchać czyjejś lektury, słowem, myśleć o czem innem, było potępiane przez Chopina,

uważał bowiem, że wszelkie ćwiczenia, jak gamy, etiudy, a nawet pięciopalcówki, służyły na to przedewszystkiem, by wyrobić uderzenie, uszlachetnić jego rodzaj, szczególniej, gdy chodziło o pełnię brzmienia w legato, gdy tymczasem wyłączne pokonywanie trudności mechanicznych, jak wogóle wyrabianie jedynie mechanizmu czysto zewnętrznego, psuje i znieprawia miękkość i czułość dotknięcia, co ma ten skutek, że takie wyłączne kładzenie nacisku na sprawność palcy, na ich czysto mechaniczną biegłość i siłę, psuje miękkość i czułość dotknięcia, gdy chodzi o subtelne cieniowanie i frazowanie w graniu melodyi[1]). Bo piękne i namiętne frazowanie przedewszystkiem mu leżało na sercu. O złem frazowaniu powtarzał on często uczniom swym trafną uwagę, że ma wrażenie, jakoby ktoś w języku sobie niezrozumiałym recytował z trudem na pamięć wyuczoną mowę, przyczem nietylko nie przestrzegał naturalnej ilości zgłosek, ale raz po raz przerywał jeszcze... w połowie wyrazu. Źle frazujacy pseudomuzyk w podobny sposób daje do poznania, że muzyka nie jest jego językiem macierzystym, ale czemś obcem i niezrozumiałem; musi też, podobnie jak ów deklamator, zrezygnować zupełnie, by na słuchaczu przemową swą jakiekolwiek uczynić wrażenie. Gdy chodziło o cieniowanie, zalecał stopniowe wzmacnianie i osłabianie siły tonu, a nie znosił przesady w akcentowaniu, uważał bowiem, całkiem słusznie zresztą, że zbyt dobitne akcentowanie pozbawiało grę poezyi, a natomiast nadawało jej rodzaj dydaktycznej pedanteryi.

[1]) Oto, co w tej kwestyi pisze Karol Mikuli w swej cennej przedmowie do kompletnego wydania dzieł Chopina: »Unermüdlich lehrte er, dass die bezüglichen Uebungen keine blos mechanischen seien, sondern die Intelligenz und den ganzen Willen des Schülers in Anspruch nehmen, dacher ein zwanzig- und vierzigmaliges gedankenloses Wiederholen (bis zur Stunde noch das gepriesene Arcanum so vieler Schulen) gar nicht fördere, geschweige denn ein Ueben während dessen man nach Kalkbrenner's Rath sich gleichzeitig mit irgend einer Lectüre beschäftigen könne. Sehr eingehend behandelte er die verschiedenen Anschlagsarten, besonders das tonvolle Legato. Als gymnastische Hilfsmittel empfahl er das Ein- und Auswärtsbiegen des Handgelenks, den wiederholten Handgelenksanschlag, das Spannen der Finger, alles Das jedoch mit der ernsten Warnung vor Ermüdung. Die Tonleitern liess er mit grossem Ton, möglichst gebunden, sehr langsam und nur stufenweise zum schnelleren Tempo fortschreitend, mit metronomischer Gleichheit spielen. Das Untersetzen des Daumens und das Uebersetzen über denselben sollte ein entsprechendes Einwärtshalten der Hand erleichtern. Die Tonleitern mit vielen schwarzen Tasten *(H-dur, Fis-dur, Des-dur)* kamen zuerst zum Studium, und zuletzt als die schwerste *C-dur*. In derselben Reihenfolge nahm er Clementi's Préludes und Exercices vor, ein Werk, welches er wegen seiner Nützlichkeit sehr hoch schätzte. Nach Chopin beruhte die Gleichheit der Tonleitern (auch der Arpeggien) nich allein auf der durch Fünffinger-Übungen zu erzielenden möglichst gleichen Kräftigung aller Finger und einem beim Übersetzen und Untersetzen ganz ungehinderten Daumen, als vielmehr auf einer, bei vollkommen und immer frei herabhängendem Ellbogen, nicht schrittweise, sondern stetig gleichmässig fliessenden Seitwärtsbewegung der Hand, welche er durch das Glissando über die Tastatur anschaulich zu machen suchte«.

Urozmaicenie uderzenia, *une grunde variété dans l'attaque de la touche,* było głównem dążeniem Chopina, bo przez nie gra zyskiwała na wielostronnej barwności, o co mu chodziło w pierwszym rzędzie. Spokojna, wiązana gra, w duchu szkoły legata, reprezentowanej przez Clementiego i Cramera, była jego ideałem. Podobne rozwijanie gatunku tonu na wszystkie sposoby było główną przyczyną tej cudownej łączności, jaką podziwiano w grze Chopina; tony pełne i dźwięczne zlewały się tem łatwiej. Na umiejętność zlewania tonów, na wynikające stąd efekty, kładł Chopin w swych lekcyach ogromny nacisk.

Rozumie się, że niezmiernie ważną w tem rolę grało umiejętne użycie pedału, którego tajemnicę zbadał Chopin najlepiej ze wszystkich mistrzów. Jakoż w tradycyi uczniów jego zachowało się wiele sposobów użycia pedału, później znacznie dopiero w systemat nauki ujętych. Celując w artystycznem łączeniu obu pedałów, używał Chopin często, szczególniej przy modulacyach enharmonicznych przejścia nagłego z pedału forte do piano, które na fortepianach Pleyela miało swój wdzięk odrębny, trudny do naśladowania wówczas na innych instrumentach. Swoją drogą, niezależnie od mnóstwa efektów, wywoływanych w jego dziełach przez pedał piano, nie pozwalał go nadużywać. Wogóle w używaniu pedału zalecał ostrożność i umiarkowanie, a choć nieustannie dopominał się o łączenie tonów, to jednak nie życzył sobie, by to osiągano zapomocą pedału. Il ne sait pas lier deux notes, była to bodaj czy nie największa nagana w ustach Chopina. Jakoż w stosunku do swych uczniów, niezmiernie dbał o to, by nie zasługiwali na podobny zarzut.

Teorya stylu, którą Chopin wykładał swoim uczniom, opierała się na analogii z mową ludzką, z deklamacyą, a więc polegała na właściwem rozdzielaniu zdań, na stosownem przecinkowaniu czyli zawieszaniu głosu, oraz na wzmacnianiu i zaciszaniu, przyspieszaniu i zwalnianiu, odpowiednio uczuciom, poruszającym twórcę wykonywanego dzieła. Oto np. jedno z główniejszych prawideł przecinkowania i deklamacyi muzycznej, których umiejętność Chopin tak starał się wpoić swoim uczniom: Jeżeli okres muzyczny mniej więcej z ośmiu taktów składać się powinien, tedy po ośmiu taktach nastąpi prawie zawsze owo zakończenie myśli, bardziej stanowczo oznaczone w pisaniu przez kropkę, a które w sztuce muzycznej również wymaga pewnego przestanku dłuższego, i zawieszenia lub też zciszenia głosu. Drobniejsze podziały takiego ośmio-taktowego okresu, przypadające np. co cztery lub dwa takty, wymagać będą krótszych zawieszeń głosu, odpowiednich średniówce w wierszu, średnikowi lub przecinkowi: przestanki te jednak będą bardzo ważne, bez nich bowiem muzyka staje się tylko szeregiem nut bez związku i logiki, chaosem niezrozumiałym, jakimby była mowa, wypowiedziana bez odpowiednich odcieni i zawieszeń głosu. Z tych prawideł ogólnych, które radził opierać na prawach śpiewu, wyprowadzał

Chopin zasadę, którą najmocniej zalecał uczniom swoim, a mianowicie: aby nie grali małymi frazesami, t. j. nie zawieszali głosu na zbyt drobnych cząstkach myśli, lub też nie rozciągali zbytecznie tejże myśli przez zwalnianie tempa, które śledzenie za jej rozwojem utrudnia i uwagę słuchacza nuży. Frazes muzyczny wlecze się wtedy i trwa tak długo, jakby się nie miał skończyć. To też na łuki bardzo kazał uważać na lekcyach (pomimo, że w swych dziełach niezawsze myślał o starannem łukowaniu). Prócz tego, w cieniowaniu myśli, zwracał Chopin ogromną uwagę na niektóre szczegóły, których racyonalność aż nadto była usprawiedliwioną przez ich praktyczne zastosowanie. Oto np. co często powtarzał uczniom swoim, gdy chodziło o ekspresze gry: nuta długa jest mocniejszą, podobnież nuta wysoka. Dysonans także jest mocny, jak również i synkopa. Zakończenie frazesu przed przecinkiem lub kropką, zwykle jest słabe. Gdy melodya idzie do góry, robi się crescendo, gdy na dół, decrescendo. Oprócz tego należy zważać na akcenty naturalne t. zw. temps forts, t. j. że w takcie na 2, pierwsza nuta musi być zagraną mocniej, druga słabiej; w takcie na 3, pierwsza mocniej, dwie drugie słabiej. Toż samo wypada stosować i do drobniejszych części taktu. To są zasadnicze reguły. Wyjątki od nich zazwyczaj są wskazywane przez autorów. Akordy i oktawy winny być grane odrazu, bez łamania, które jedynie wtedy jest dopuszczalnem, gdy zostało wyraźnie zaznaczone w nutach. Oktawy muszą być grane z całą siłą tonu. Tylko w wyjątkowych razach mogą być brane z przegubu. Na takie wyjątki jednak pozwalał Chopin bardzo rzadko. Tryle kazał zaczynać od górnej nuty pomocniczej; nie wymagał, żeby były brane z nadmierną szybkością, ale żądał, żeby je grać bardzo równo, a kończyć spokojnie. Gdy chodziło o t. zw. grupetta i appoggiatury, radził słuchać wielkich śpiewaków włoskich.

Wogóle, gdy chodziło o śpiewaków włoskich, pod wieloma względami stawiał ich, jako wzór do naśladowania. Zwłaszcza, gdy chodziło o styl i uczucie. Ich styl prosty i szeroki, łatwość wydobycia i użycia głosu, naturalność w prowadzeniu śpiewu, to były zalety, które starał się wyrobić w swych uczniach, tłómacząc im nieustannie, że myśli muzykalnej nie powinno się dzielić na małe i krótkie części, ale śpiewać ile możności długimi frazesami. Uważając, że prawda i prostota powinny być najpierwszą zasadą w muzyce, wciąż powtarzał swym uczniom i uczennicom: graj, jak czujesz. »Mettez-y donc toute votre âme!« mawiał tym, którzy grali tylko z mechaniczną biegłością, ale bez uczucia. Kto czuje prawdziwie, ten powinien też i ufać swemu uczuciu. Sam wybornie pojmując tę zasadę, nawet własne utwory pozwalał Chopin uczniom swym grać odmiennie, jeśli tylko widział, że są grane z głębokiem poczuciem. Jakoż i on sam w rozmaity sposób wykonywał swoje kompozycye, stosownie do nastroju, w jakim się znajdował w danej chwili. Chodziło mu o to tylko, żeby uczeń odczuwał i rozumiał ducha wykonywanego utworu, żeby z niego

wyczuł to, co było jego duszą, a czego nie da się wyrazić zapomocą zwykłych znaków muzycznych [1]). Tem czemś nieuchwytnem, czem tchnęły jego kompozycye, a co potrafiło oddać tylko niewielu, był polski rodzimy duch przenikający te utwory, pierwiastek, który cechuje nietylko mazurki i polonezy Chopina, ale w równym stopniu i jego nokturny, ballady, etiudy i koncerty. Z tym pierwiastkiem polskim, z tą słowiańską tęsknotą i smętkiem, z tem czemś, co tylko Polak umie odczuć w dziełach Chopina, nie mogli sobie dać rady często i jego najlepsi uczniowie-cudzoziemcy. To też nieraz zarzucał swym uczniom, gdy ich obsypywano pochwałami za świetną interpretacyę dzieł mistrza, że w nich oddali wszystko, prócz tego pierwiastku polskiego, jakim były nasiąknięte, a którego cudzoziemiec nie może podchwycić, bo go nie odczuwa zupełnie. Na to nie widział sposobu, a choć nieraz bolał nad tem, to jednak miał świadomość, że kto tego pierwiastku nie miał we krwi, ten nigdy jego dzieł nie będzie grał w duchu, w jakim zostały napisane. Dlatego najwięcej spodziewał się po tych swoich uczniach i uczennicach, w których żyłach płynęła krew polska, bo oni jedni mieli przyrodzone warunki, by dobrze grać jego utwory.

Co innego, gdy chodziło o kulturę muzyczną ogólną. Pod tym względem wszystkim bez różnicy narodowości dawał te same wskazówki. Jak wszystkim zalecał słuchanie śpiewaków włoskich, tak wszystkim niemniej gorąco doradzał uprawianie, prócz fortepianu, muzyki kameralnej, pod warunkiem wszakże, że cały emsemble będzie się składał z samych dobrych i wykształconych muzyków. W przeciwnych wypadkach radził poprzestawać na grze na cztery ręce, której też był wielkim zwolennikiem. Choć sam, jako kompozytor, ograniczył się do fortepianu wyłącznie, uczniom

---

[1]) Oto, co w tej kwestyi pisze J. Kleczyński w swej rozprawie *O wykonywaniu dzieł Chopina:* »Chopin nieraz słysząc bladą i bezbarwną grę młodych adeptów sztuki, wołał ze zgrozą: »włóż tu całą twą duszę! graj jak czujesz!« Ważna to wskazówka, lubo trochę na paradoks wygląda. Istotnie zasada: »graj jak czujesz«, stosowana fałszywie, doprowadza do wykoszlawienia myśli autorów, a w szczególności dużo złego robi samemu Chopinowi. Z drugiej strony jednak niezaprzeczoną jest rzeczą, że wiele osób przez to tylko nie gra dość dobrze, że nie zadaje sobie pracy, aby wejść głębiej we własnego ducha i odkryć własne swe siły. Takim to zapewne uczniom, widząc ich opieszałość, Chopin udzielał tę radę, aby nie krępowali polotów swobodnych własnej fantazyi, i nie lękali się uwierzyć w siebie i szukać prawdy estetycznej na dnie serc własnych. Prawdy tej estetycznej nie uważał on bowiem za martwą literę; nie stawiał nareszcie na wykonanie swych dzieł, takich surowych i ścisłych reguł, któreby określały dokładnie i bez możności zmiany, wszystkie a wszystkie drobiazgi; on starał się głównie o wytłómaczenie ducha. Był wprawdzie bardzo wymagującym czasem, gdy szło o jakiś ważny, zasadniczy szczegół: ale gdy widział, że duch ucznia rozbudzony tworzy sobie świat osobny, samodzielny, cenił tę samodzielność, i jak to słyszałem z własnych ust jednej z najznakomitszych jego uczennic, tak wówczas mawiał: »to nie jest tak jak ja gram, ale jest dobrze«. Co więcej, on sam nieraz rozmaicie grał swoje własne utwory, stosownie do chwilowego usposobienia, i słuchający go, jednakowo byli oczarowani«.

swym, gdy w nich widział prawdziwy zapał dla sztuki, doradzał najusilniej, by, poza literaturą fortepianową, pilnie obznajamiali się z literaturą symfoniczną i instrumentalną, a jak sam lubił uczęszczać na orkiestralne wieczory *Societé des Concerts* pod dyrekcyą Habenecka, zarówno jak i na wieczory kameralne, urządzane przez słynny kwartet Alard-Franchomme, tak i swych uczniów stale zachęcał do chodzenia na te koncerty, podnosząc ich wielce kształcący wpływ.

Lubił też, gdy uczniowie, poza lekcyami u niego, uprawiali jeszcze i teoretyczne studya myzyczne, tych zaś, co w tym kierunku chcieli pracować na seryo, odsyłał do swego osobistego przyjaciela i wielbiciela, Henryka Rebera, którego, i jako teoretyka, i jako kompozytora, cenił bardzo wysoko [1]).

Co się tycze studyów praktycznych, to przedwszystkiem każdy z jego uczniów, choćby był najbardziej zaawansowany technicznie, musiał zaczynać od drugiego kajetu *Préludes et Exercices* Clementiego, z których zaraz pierwsza *Etiuda As-dur* nastręczała niemałe trudności, wywołując cały szereg surowych uwag ze strony mistrza, bo już pierwsze arpeggio, które należało wziąć szybko, ze wzmocnieniem, a bez twardości, nigdy nie było zagrane, jak należy. Gdy to osiągnięto w końcu, rozpoczynały się dalsze studya nad tą nieszczęsną etiudą, która wogóle niemało łez kosztowała wiele uczennic. Dopieroż należało tę etiudę studyować na różne sposoby. Więc się ją grało i wolno, i forte, i staccato, i legato, i piano, i prędko, i śpiewnie, i z ekspresyą, aż dopóki uderzenie każdego palca nie było równe, pełne, szlachetne, śpiewne i swobodne. Niemniej sumiennie musiano studyować *Etiudy* Cramera, które Chopin bardzo wysoko cenił pod względem pedagogicznym. Po nich przychodziła kolej na *Gradus ad Parnasum* Clementiego, tudzież na *Wohltemperiertes Clavier* Bacha. O *Preludyach* i *Fugach* Bacha, gdy je dawał do grania, mawiał: Ce sera votre meilleur moyen de progresser. A że mu bardzo zależało na tem, by jego uczniowie istotnie robili postępy, więc też Bacha *Preludya, Fugi* i *Suity* musiały być przestudyowywane ze szczególnym pietyzmem. Gdy już Clementiego i Bacha miano za sobą, przyczem Clementiego *Koncerty* i *Sonaty* również były brane w rachubę, zabierano się do Hummla i Fielda. Będąc zdania, że wogóle zaczynać należy od Clementiego, Bacha i Fielda, o ile się ma do czynienia z debiutantami, twierdził Chopin nadto, że kluczem do gry fortepianowej, a zarazem nieodzownym wstępem do studyum nad jego własnymi utworami, były utwory fortepianowe Hummla, poprzedzone Clementim i Bachem. Bardzo rozmiłowany w Hummlu, dużo też dawał go

[1]) Reber należał do bałwochwalczych wielbicieli Chopina, pełen podziwu dla jego »genialnego samouctwa« w kompozycyi, której się uczył u Pana Boga, a która w przelewaniu swego natchnienia nie opierała się na żadnych wzorach, na żadnem doświadczeniu, na żadnej wskazówce przechowanej w pamięci.

do grania uczniom, począwszy od *Ronda* Op. 98, i *Sonaty Fis-moll* Op. 81, a skończywszy na obu *Koncertach A-moll* i *H-moll*, oraz na *Septecie*. Również i *La bella Capriciosa* cieszyła się jego wyjątkowymi względami. Obok Hummla dużo kazał grać Fielda, mianowicie dwa *Koncerty* i wszystkie *Nokturny*, Równocześnie z niemi dawał do grania i swoje *Nokturny*, które poniekąd traktował, jako rodzaj *Etiud* dla wprawy w legato, tudzież dla śpiewnego łączenia tonów w cantabile. Mozart, Händel, Scarlatti, Dussek, Ries, również należeli do jego nauczycielskiego programu. Należał i Beethoven oczywiście, choć może nie w tym stopniu, jakby tego spodziewać się można. *Koncerty, 24 Waryacye, Sonata Księżycowa, Appassionata*, oraz *Sonata* z marszem pogrzebowym, oto wszystko prawie, co u Chopina grywano na lekcyach. Nierównie więcej grywano Schuberta, który na tych lekcyach był reprezentowany przez swoje *Duety* fortepianowe, *Ländlery, Walce, Marsze, Polonezy* i świetne *Divertissement hongrois*, należące do ulubionych rzeczy Chopina. Równie wiele musiano grywać Webera, szczególniej jego dwie *Sonaty C-dur* i *As-dur*, które bardzo wysoko cenione przez Chopina, były studyowane ze specyalnym pietyzmem. W niemniejszych łaskach był Moscheles, którego grywano sporo, w pierwszym rzędzie *Etiudy*. Hiller i Mendelssohn również nie byli wyklęci, a *Koncert G-moll* Mendelssohna i jego *Lieder ohne Worte* często rozbrzmiewały podczas lekcyi. Z dzieł Liszta dopuszczone były tylko dwie z jego transkrypcyi: *La Tarantelle de Rossini* i *Septet z Lucyi*. Ponieważ ce genre de musique ne lui allai pas, więc go też Chopin mało zalecał swym uczniom. Gdy pewnego razu jeden z uczniów skarżył się przed nim, że jakiegoś utworu Liszta pokonać nie może, odrzekł mu na to Chopin: »Vous êtes trop bon musicien pour jamais jouer Liszt«. Autorem jednak, którego zalecał jeszcze mniej, bo go swym uczniom wcale nie dawał do grania, był Schumann.

Co było niezmiernie charakterystycznem dla Chopina, jako nauczyciela, że ostatnim autorem, którego dzieła dawał dopiero na samym końcu, gdy już wszystkich innych miano za sobą, był... on sam. Stąd ci rozmaici dyletanci, którzy do niego zapisywali się na lekcye, żeby przedewszystkiem grać jego własne utwory, doznawali niemiłego zawodu, albowiem nim doszli do tego, by zacząć studyować który z utworów uwielbianego mistrza, musieli przed dostaniem się do tego raju, przejść przez ciernisty czyściec Clementiego, Cramera, Scarlattiego, Dusseka, Webera i wielu innych, zanim w końcu dostali coś Chopina. A jeszcze i wtedy dostawali go w niewielkich dawkach, zawsze poprzedzanych Bachem i innymi klasykami. Tylko najbardziej zaawansowani i utalentowani dostawali jego *Etiudy* i trudniejsze kompozycye. Inni musieli poprzestawać na rzeczach łatwiejszych, bardziej salonowych. Dowodzi to, że Chopin odznaczał się wielkim objektywizmem, jako nauczyciel, że z uczniami dbał przedewszystkiem o ich

postęp, a nie o to, żeby mu robili reklamę, grywając jego kompozycye. Widocznie chodziło mu o to wyłącznie, by istotnie nauczyli się czegoś, a gdy spostrzegł, że już byli dostatecznie przygotowani, wtedy, ale dopiero wtedy, nie prędzej, dawał im do grania... Chopina! Trudno o większą bezstronność!

Już to samo może służyć za dowód, jaki z Chopina był znakomity i sumienny nauczyciel i pedagog. To też ma słuszność Kleczyński, gdy twierdzi, że Chopin, nietylko jako genialny kompozytor, ale i jako nauczyciel, »wywarł wpływ wielki na muzykę fortepianową i otworzył jej niejako nowe drogi« [1]).

[1]) Cała nauka — powiada Opieński — 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.

ROZDZIAŁ II.

Drugi okres twórczości (1832—1849).

»Mój zawód publiczny już skończony«. Słowa te, wyrzeczone przez Chopina w kwietniu 1848 r. przy pożegnaniu z jadącym do kraju Stanisławem Koźmianem, trafiały w sedno rzeczy, były jasnowidzeniem bez żadnych iluzyi, doskonale określały ten punkt zwrotny, do którego Chopin doszedł w danej chwili swego życia, swojej twórczości. Wszystko, co mu było sądzonem, ażeby zdziałał w sztuce, już miał za sobą, już zdążył dokonać. To, co mu jeszcze pozostawało do zdziałania, już nie ważyło na szali, już miało być bez znaczenia dla jego twórczości, dla roli, jaką odegrał w historyi muzyki. Nie ulega wątpliwości, że Chopin, jako geniusz muzyczny, jako »Kopernik fortepianu«, a Byron romantyzmu w muzyce, do kwietnia r. 1848 wypowiedział się zupełnie, całkowicie. Że sobie z tego jasno zdawał sprawę, dowodziło jego własne określenie sytuacyi: »Mój zawód publiczny już skończony«.

Drugi okres tego zawodu [1]), rozpoczynający się z chwilą przyjazdu Cho-

[1]) O tej różnicy między pierwszym a drugim okresem twórczości Chopina trafnie pisze A. Strzelecki: »Twórczość jego zależną była w wysokim stopniu od wpływów zewnętrznych, które oddziaływując na owe *forces motrices*, puszczały je w ruch... Wszystkie uczucia i wszystkie myśli, czysto subjektywne, przybierały u niego kształt melodyi. Stąd też coraz głębsza treść myślowa i uczuciowa jego twórczości. Podczas gdy w pierwszej epoce, w czasach warszawskich, jest ona jeszcze błahą i płytką, pogłębiając się z czasem pod działaniem młodzieńczego temperamentu, humoru, dowcipu, wesołości z jednej, rozmarzenia i nieokreślonej tęsknoty z drugiej strony, późniejsze wypadki, troski, smutki i katastrofy oddziaływają na nią z intenzywnością wielką, zmieniając gruntownie jej charakterystyczne cechy, a nowy punkt zwrotny w życiu, miłość, otwarcie nowych horyzontów życiowych, rozszerza skalę uczuć i myśli, pogłębia treść koncepcyi, podnosi ją wyżej i wyżej...«

pina do Paryża, nietylko tem się różnił od pierwszego, młodocianego bądź co bądź, że w nim geniusz artysty dojrzał i skrystalizował się ostatecznie, że się wzniósł na szczyty swej twórczości, że zdziałał to wszystko, do czego był uzdolniony na ogół, ale że świadomy swych właściwości, swych stron silnych i... słabych, zaniechał porywania się na rzeczy orkiestrowo-instrumentalne, a ograniczył się wyłącznie do kompozycyi czysto fortepianowych, dwa razy tylko przez cały czas robiąc wyjątek dla wiolonczeli.

I.

Zdaniem Rubinsteina, perłą twórczości Chopina w okresie paryskim są jego *24 Preludya*, pisane między r. 1831 a 1838 pod wpływem różnych przejść życiowych, a więc w nastrojach odmiennych, całkiem nie licujących ze sobą. Są to małe poemaciki, w których podobnie, jak w *Etiudach*, odbiła się poetyczna i marzycielska dusza »Ariela fortepianu«. Treścią ich: tęsknota, smutek, rozpacz, przygnębienie, niepokój, żałość, marzenia o lepszej przeszłości, rzadziej nadzieja, uśmiech wesoły, pogoda duchowa. Forma krótka, prosta, przejrzysta i urozmaicona. Jedne preludya są nokturnami, drugie brzmią jak pieśni, inne mają charakter etiud, a nie brak i takich, które są wyrazem grobowego nastroju; wszystkie zaś, niezależnie od swej treści, są perłami najszczytniejszych natchnień, obok zupełnej doskonałości formy [1]). Trafną jest uwaga Chlebowskiego, że »jak Kochanowski we *Fraszkach* i *Pieśniach* zostawił odbicie rozmaitych momentów uczuciowych swego życia, bez podania klucza do rozwikłania tajemnicą okrytych faktów, które wywołały te stany duszy, tak Chopin w swych *Etiudach* i *Preludyach* odtwarza przelotne porywy, wybuchy, wzruszenia, zadumy, cechujące jego życie duchowe«. Preludya te, według poetycznego określenia Liszta, to »rozliczne namiętności przejawy; czarodziejskie zalotności ogniki; nieświadome siebie przeczucia; kapryśne fantazye; zdmuchnięcia nagłe tych radości, co to już z zarodami śmierci na świat przyszły, podobne do róż wysilonych, których sam zapach zasmuca, bo wiemy, że je lada wiatru tchnienie korony pozbawi; płonne światełka kłamliwych próżnostek, przypominające próchna w ciemności błyszczenie; uciechy bez dnia wczorajszego i bez jutra przydybane w przypadkowych spotkaniach; złudzenia, niewytłómaczone pociągi niewiadomo czemu kuszące, jak te owoce na pół dojrzałe, które jesz z przyjemnością, choć ci od nich cierpną zęby; niewyraźne uczucia zachcianki, nieznające ani początku swego, ani końca, które szlachetność wrodzona, zamiłowanie piękna, wykwintne wychowanie poe-

[1]) Por. A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej*, treściwy, a pełen trafnych spostrzeżeń ustęp o Chopinie.

zyą powleka. Są to, według tegoż Liszta, wzory doskonałości muzycznej, formy, stworzonej przez mistrza, noszące, jak zresztą wszystkie inne dzieła Chopina, piętno poetycznego geniuszu« [1]). *Preludya*, zdaniem Opieńskiego, to najczystszej wody i w najszlachetniejszem pojęciu odczuty nowoczesny impressyonizm muzyczny. A przytem, mimo najczystszej najbłękitniejszej krwi chopinowskiej, są one, jak mało które z utworów Chopina, całkiem pozbawione charakteru narodowego, względnie ludowego: stąd szczególna sympatya zagranicy do tych właśnie »poematów w miniaturze«. Bo nawet dwa rewolucyjne preludya z r. 1831, *A-moll* i *D-moll*, choć poczęte pod wpływem tragicznych wieści z kraju, stały się tak nagłym wybuchem uczucia, zamienionego w tony, że o nadawaniu im jakiegoś specyalnego narodowego charakteru nie mogło być mowy. Mają one, zdaniem Opieńskiego, swój czysto specyficzny chopinowski charakter, czyli już przez to samo bardzo polski, ale nie mają nic wspólnego z innym typem jego utworów, wyraźnie na narodowych rytmach, lub z użyciem polskiej tanecznej formy pisanych.

Za skończone, za określone, aby coś zaczynać, aby być przegrywkami do czegoś innego, przygotowaniem, wprowadzeniem, bo same mają tematy własne, nastroje wyraźne, za wyraźne, są to kompozycye samodzielne, ułożone ściśle w porządku tonacyi majorowych i minorowych, a jako wyposażone w całą subtelną plastykę chopinowską, w zupełności zasługują na daną im przez Jabłczyńskiego nazwę »dwudziestu czterech pereł na jedną

[1]) Louis Ehlert tak charakteryzuje *Preludya* Chopina: »Die *Préludes* sind freie Schöpfungen in kleinen Rahmen, die den Musiker jedoch in seiner ganzen Vielseitigkeit zeigen. Kein Werk Chopins giebt ein so treues und vollständiges Bild seiner inneren Structur. Vieles darin ist embryonisch. Es ist, als blätterte er in seiner Phantasie, ohne eine Seite ganz zu Ende zu lesen. Aber man findet darin die wetterleuchtende Gewalt der Scherzi, die halb spöttische, halb kokette Eleganz der Mazurken, den südlichen, mit üppigen Duft geschwängerten Hauch der Notturni. Manchmal ist es, als währen es kleine Sternbilder, die sich im Niederfallen zu Tönen auflösten«. Herman Gehrmann w swym felietonie o Chopinie, drukowanym w lutym 1910 r. we *Frankfurter Zeitung*, tak pisze o *Preludyach*: »Das am feinsten Geschliffene in Chopin's meisterlicher Kleinkunst bergen die *24 Präludien*. Mit einem Hauche sagt er hier oft so viel, wie Andere in breit ausgeführten Kompositionem. Sie bieten jedes für sich ein selbstständiges Werk voll reichster Erfindung. Bald ist es ein Tanz, bald ein Klagegesang, ein Verzweiflungsausbruch, oder etwas Entzücktes, unfassbar schwebendes, für das mit Worten keine Erklärung zu geben ist«. Objaśnienie takie do każdego z *Preludyów* Chopina usiłował dorobić Dr. Juliusz Kapp (w chopinowskim zeszycie berlińskiej *Die Musik*), ale próby tej nie można nazwać udaną; raczej próba to niefortunna. Zdaniem Leichtentritta, preludya Chopina »an Manigfaltigkeit der Stimmungen, an Präzision des Ausdrucks, an Schärfe der Zeichnung bieten sie erstaunliches. Aber auch an musicalischem Reichtum, an Neuheit der Harmonik und Klangzauber geben sie Zeugniss von einer Schöpferischen Phantasie, einem Wissen um die Möglichkeiten des Klaviers, die in ihrer Art ganz einzig sind. Die feinsten Feinheiten des Klaviersatzes sind in ihnen offenbart«. Nicks nazywa *Preludya* »die fast unerschöpfliche Fülle von Schönheiten dieser Schatzkammer«.

nić nanizanych«. Jest to szereg utworów o bogatej skali nastrojów, form, treści, które ciągną się jeden za drugim, powiązane z sobą ściślej lub luźniej; rozpoczynając się od niepokojów, rozpaczy, przygnębienia, walki, przechodzą stopniowo przez obrazy łagodniejsze, melancholijne, a nawet jasne, aż wreszcie kończą się na zupełnie rozpogodzonych, pełnych wiary, siły. Ostatni jest apoteozą i zakończeniem. »Są one — jak słusznie mówi Jabłczyński — mikrokosmem twórczości Chopina. Spotykamy w nich esencyę, prawie wszystkie formy, które Szopen rozwijał w większych kompozycyach. Dlatego też w Anglii niektórzy nazywają go popularnie autorem Preludyów. Te krótkie utwory pełne są treści, może jak żadne z większych utworów Szopena — są to czyste pomysły jego wyobraźni, jego uczuć, nie rozwleczone formą — wszystko w nich powiedziane krótko, mocno, genialnie. Atmosfera ich jest dziwna — trudno ją określić; co jest tam głównem, jaki obraz pod nie podłożyć, gdzie się dzieją, pod wpływem jakich zdarzeń życiowych, osobistych czy też ogólnych, współczesnych. Czuć tylko, że mówi to człowiek, skarży się, pełen niepokoju, tęsknoty, to znowu wiary, — który ma przypływy nadzwyczajnej siły, energii i chwile przygnębienia, smutku, nawet nudy; że wyobraźnia jego roztwiera się i ukazuje niezmierzone obszary, to znowu ściska się, wydłuża, zwracając uwagę na jedno zdarzenie, jedną osobę, zasklepiając się w jednym obrazie, jednem uczuciu. Są to preludya — towarzyszenie muzyki czemuś — improwizowanie, podczas gdy w duszy tkwią jakieś obrazy, żyją przebyte lub oczekiwane cierpienia. Miłość, choroba, tragedya wypadków współczesnych? Wszystko razem napewno złożyło się tu, jak w innych jego utworach, na dziwną muzykę, która ma swój własny odrębny ton, nietylko w muzyce, ale w twórczości ogólnie«[1]). Pod tym względem, a zwłaszcza pod względem misterności artystycznego wykończenia, wszystkie te *24 Preludya*, od pierwszego do ostatniego, stoją na tej samej wyżynie »mistrzowskich brylantów pierwszej wody«, a więc na wyżynie skończonych arcydzieł.

Pierwsze, *C-dur*, w rodzaju etiudy, jest, jak powiada Leichtentritt, eine Arabeske von feinster Linienführung, ale arabeską pełną jakiegoś nerwowego niepokoju. Na tle szybkiego akompaniamentu — pisze Jabłczyński — odzywa się temat rwany, niby trudne odetchnienia, wznoszący się trzykrotnie, coraz szerszy, sięga coraz wyżej, do *e*, do *g*, wreszcie do wysokiego *d*. W końcu cichnie i zatrzymuje się na synkopach i fermacie. Jest to coś wyrzuconego z siebie pospiesznie, z brakiem tchu, z namiętnością tłumioną niepokojem. Co? Trudno określić i nie trzeba. Nie

[1]) W rozdziale tym, poświęconym rozbiorowi *Preludyów*, posiłkuję się głównie znakomitym »Komentarzem« do *Dwudziestu czterech Preludyów Chopina* pióra Feliksa Jabłczyńskiego, ogłoszonym w Ateneum (Cezarego Jelenty) z r. 1903. Z całej literatury o *Preludyach*, pomimo, że na nią składają się rozprawy Hunekera, Leichtentritta, Niecksa i in., to studyum Jabłczyńskiego najsubtelniej wnika w ducha tych poematów Chopina.

czuć tu pejzażu, obrazu, otoczenia: mówi tylko człowiek, a właściwie jakaś namiętność. Ostatni akord arpeggia, wraz z fermatą, wzięty pianissimo, zdaje się, że wisi w powietrzu, jest jakiemś oczekiwaniem z zaparciem się oddechu, pełnem niepokoju, przeczucia. Preludyum to, zdaniem Hunekera, mógł napisać jedynie żarliwy uczeń Bacha. Drgające, namiętne, gorączkowe tchnienie tego utworu brzmi zupełnie w tonie nowoczesnym, podobnie, jak jego zmienna modulacya, a choć nie wznosi się do dramatycznych wyżyn, to jednak pełno w niej życia i ruchu [1]).

Jeżeli drugie preludyum, *A-moll*, jest pełnem beznadziejnego smutku, to trzecie, *G-dur*, brzmi jak wybuch groźby. Na szybkim i szerokim akompaniamencie czwórkowym, przypominającym akompaniament etiudy rewolucyjnej, zjawia się śpiew, melodya o szerokim oddechu, jakaś olbrzymia równina, która go niesie... Wielki śpiew ciągnie się, jak wyzwanie, na długich nutach, w cudownych akordach, i kończy się spokojnie. Tylko akompaniament biegnie jeszcze dalej, podwaja się pod koniec, aż wreszcie cichnie gdzieś na wysokiej nucie. Dwa ostatnie akordy są tylko formalnem zakończeniem. Tak je rozumie Jabłczyński. Dla Leichtentritta jest to radosna pieśń pastuszka nad bystrym strumieniem. Dla Hunekera przelewająca się niby deszcz, figura lewej ręki, ma znamiona etiudy, melodya, zaś subtelna w uczuciu, ma w pomyśle charakter muzyki francuskiej, co z preludu tego czyni utwór »prawdziwie salonowy«, całkiem pozbawiony sztuczności, a doskonale odzwierciedlający senzytywność i żywe usposobienie Chopina.

Preludyum czwarte, *E-moll*, to zdaniem Karasowskiego jedna z najdrogocenniejszych pereł muzyki Chopina, wystarczająca, aby imię swego twórcy, jako prawdziwego poety, pozostało nieśmiertelnem na horyzoncie sztuki muzycznej. Dla Leichtentritta równa się ono prologowi do jakiejś tragedyi, pełne tęsknoty i stłumionego żaru, *über chromatisch absteigenden Tristanakkorden*. Zdanie to podziela i Gehrman, dla którego *Etwas wie Tristan-Stimmung weht durch das E-moll Präludium mit den chromatisch absteigenden Bässen und der schwermütigen Weise* [2]). Rozbrzmiewa tu i rozpacz, i tłu-

[1]) O drugiem preludyum, A-moll, jako należącem do pierwszego okresu twórczości Chopina, zob. t. I, str. 341. Z powodu, że jeszcze do niedawna nasi krytycy muzyczni nie mogli się pogodzić z dziwnemi harmoniami tego preludyum, pisze o niem A. Chybiński: »O tem preludyum pisał niedawno jeden z naszych komentatorów Chopina, iż nie należy tego utworu grywać, gdyż jest »chorobliwy«. Słowa tego chętnie używają krytycy tej kategoryi, ilekroć nie rozumieją harmonicznych właściwości nowszego utworu. To samo preludyum Chopina udowadnia tymże krytykom, że co najmniej komunałem jest potępiać dyssonansy (nb. logicznie przeprowadzone). Postępowanie tego rodzaju jest niczem innem, jak zamaskowanem nierozumieniem Chopina, któremu ówcześni krytycy również zarzucali »dyssonansy«, »krwiożercze harmonie« i »twarde modulacye«. Ale ci byli przynajmniej szczerzy i nie popełniali hipokryzyi«.

[2]) Dla Niecksa jest to preludyum »eine kleine Dichtung, deren ausgesucht liebliche, sehnende Sinnigkeit nicht zu beschreiben ist. Der Componist scheint in der engen

miony ból, i dumna rezygnacya... Jak chopinowskie nokturny mają swój ekwiwalent w poezyi polskiej, w *Szwajcaryi* Słowackiego, tak to preludyum, jako żałosna lamentacya, posiada nastrój Anhellego... »Otom zobaczył anioła, podobnego tej niewieście, którą kochałem z całej duszy mojej będąc jeszcze dzieckiem. A miłowałem ją w czystości serca mego; dlatego łzy mię zalewają, kiedy myślę o niej i o mojej młodości. Bo oto byłem przy niej jak ptak swojski, co się boi, i nie wziąłem nawet pocałowania od jej ust koralowych, choć była blizko; jak gołąb, mówię, siedzący na ramieniu dziewczyny. Dziś już to snem jest. Oto szafirowe niebo i gwiazdy białe patrzą na mnie: sąż to gwiazdy te same, które mnie widziały młodym i szczęśliwym? Dlaczegoż nie powstanie wicher, co mię z ziemi zwieje i zaniesie w krainę cichą? dlaczego ja żyję? Oto już jednego włosa niema na głowie mojej z tych, które były dawniej, oto się nawet kości we mnie odnowiły, a ja zawsze pamiętam. A niema jednej kawki w powietrzu, któraby nie spała przez jedną noc w życiu w spokojnem gnieździe. Lecz o mnie Bóg zapomniał. Chciałbym umrzeć. Bo zdaje mi się, że gdy będę umarłym, to sam Bóg pożałuje tego, co ze mną uczynił, myśląc, że oto już nie narodzę się raz drugi...« Nic bardziej zbliżonego nastrojem, jak ta poezya Słowackiego i to chopinowskie preludyum, w którem »melodya zdaje się jęczeć, a w jednym ustępie dosięga szczytu rozpaczy«. Jabłczyński tak je charakteryzuje: Jest to nastrój zadumy: ktoś oparty na ręku, pogrążony w myślach, widzi jakieś obrazy. Akompaniament jest cudownie monotonny, niby myśl trapiąca, która powraca; zmiany tonacyi są ciągłe ale nieznaczne, podsuwają się raczej aniżeli występują wyraźnie. Na tem tle zjawiają się przeciągłe frazesy melodyj, powtarzających prawie jedną figurę, która przygniata, cięży: w pośrodku chwila otrząśnięcia się, jaśniejszy frazes recitatiwa i znowu przy trochę mniej spokojnym akompaniamencie myśl wraca, wraca — następuje jeszcze jeden nagły wybuch, niby krzyk przerażenia, otrząśnięcie się z mary i... znowu powrót dawnych myśli i znowu zaduma ciężka. Może kobieta, myśli o kimś drogim, i złe przeczucia nie dają jej spokoju? Mała to scena, ale znać, że jest fragmentem wielkiej. Bywa ona często graną zbyt sentymentalnie. Oderwana od całości, staje się perłą, ale traci to wielkie życie, które unosi się nad całem pasmem kompozycyi, tak pełnych treści, chociaż przemawiających tylko muzyką czystą bez podsuwania tematów zbyt określonych.

O piątym preludzie, *D-dur*, zdania są podzielone, nie co do jego wartości muzycznej, bo pod tym względem godzą się wszyscy, że jest to »muzyka najwyższego gatunku«, ale co do nastroju: dla jednych, dla cudzoziemców mianowicie, jest to nastrój pogodny, wesoły, dla innych zaś,

---

Sphäre seines Ich versunken, von welcher er die weite, lärmende Welt zeitweilig ausgeschlossen hat.

mianowicie dla ziomków Chopina, jest to obraz niepokoju. Dla Hunekera w preludyum tem jest Chopin w doskonałym humorze. »Jego arabeski wypowiadają czarującą wesołość, tyle tam świeżości i radości z życia, że musi zamilknąć czcza gadanina o chorej duszy Chopina«. Leichtentritt porównywa to preludyum do wesołości rybki w przejrzystej wodzie. Inaczej Jabłczyński, który je charakteryzuje w ten sposób: W wirtuozowstwie palców, żywo, przelatuje jakaś scena, wir, galop; to już nie wewnętrzny niepokój, ale szarpanina, tumult walki, niby scena utarczki; spotykają się tu gwałtowne, decymowe i undecymowe nawet duodecymowe rzuty ręki, chociaż połączone w przedziwny sposób w melodyę pełną ruchu, urywającą się pod koniec w sposób nagły, forte, jak gdyby cały obraz przeleciał, mignął przed oczyma. Jest to może więcej scena, niż tylko jej nastrój.

W preludyum szóstem, *H-moll*, znowu panuje spokój. Przez cały ciąg monotonnie odzywa się sygnaturka, niby na wieży jakiegoś wiejskiego kościółka. Prelud ma melancholię wieczoru. Śpiew prowadzi ręka lewa, tylko w siódmym i ósmym takcie zjawia się ona w wiolinie, na krótko. Melodya lewej ręki jest bardzo piękna, chociaż nieokreślona: ktoś snuje coś w myśli. Monotonny, dźwięczny, ciągły odgłos wiolinu, który tym myślom towarzyszy, zaciera je i staje się tematem głównym. Melodya wznosząc się, ciągle spada niby obezwładniona i kończy się nizko, podczas gdy pianissimo wiolinu powtarza swój motyw sygnaturki, która gaśnie urywanie, niby milknący dzwon rozbujany; cały prelud jest melancholijny i ukojony. Tymczasem Huneker nie podziela tego zdania Jabłczyńskiego, uważa bowiem, że w tym preludzie góruje ton posępny, pessymistyczny. George Sand powiedziała o nim, że duszę wtrąca w straszne przygnębienie. Inni w niem słyszą »szeroki śpiew wiolonczeli«, a jeszcze inni podziwiają zręczność, z jaką tu Chopin frazuje »piękny efekt odzywającego się echa«.

Prelud siódmy, *A-dur*, najbardziej znany ze wszystkich, trafnie nazwał Noskowski »zabłąkanym promieniem słońca«. Jest to mały, żałosny mazurek, jak go nazywa Huneker, ale czy istotnie robi wrażenie tańca młodych dziewcząt przy dźwiękach... fletów i klarynetów, jak to się wydaje Leichtentrittowi, to jeszcze pytanie. Bądź co bądź, po raz pierwszy — w tej seryi preludyów — zjawia się w nim uśmiech, krótki, przez łzy, rozjaśnienie, uspokojenie się. Czuć tu tylko lekką egzaltowaną melancholię, rezygnacyę, jakieś spojrzenie na wszystko z wyżyn, tylko nieznacznie przymglonych smutkiem. Cały śpiew trzyma się chętniej góry i kończy się wysoko, chociaż nie na nucie najwyższej całego utworu. Jest on bardzo piękny, miły, należy do drobniejszych perełek w bogatym skarbcu Chopina i szafowanie nim, jako jednem z wielkich ogniw twórczości jego, jest stanowczo, zdaniem Jabłczyńskiego, oznaką niezrozumienia całej jej wielkości i głębi. Nie w nim Chopin złożył najserdeczniejszą część swojej namiętnej, dziwnej

wyobraźni. Szkoda, że zawsze prawie wyrwany z całości, tak jest zbanalizowany [1]).

Mistrzowski prelud ósmy, *Fis-moll*, wzniosły, burzliwy, o smutku elegijnym raczej, niż bolesnym, ale namiętny w nastroju, miejscami dosięga szczytów harmonijnych, a jak przypuszcza Huneker, Wagner, gdy pisał *Tristana i Izoldę*, z pewnością znał te ustępy. Niektórzy nazywają go prząśniczką, a dla niektórych jest on, jak piękna, charakterystyczna etiuda. Występuje tu twórczość, może najwyższa w wirtuozostwie, godzenie z sobą figur niewspółrytmicznych trójek z czwórkami, etc. Do tego trzeba rąk zindywidualizowanych, czujących, zharmonizowanych. One muszą zagrać same, owo tło mieniące się, pełne niepokoju, jak ruch fal (lub szmer kołowrotka). Na nim między akompaniamentem lewej i prawej ręki, snuje się temat namiętny, złączony z cudownemi figurami prawej ręki, wyodrębniający się tylko akcentami; z początku melodyjny, prostszy, później snuje, plącze, dochodzi do fortissima, spada, powtarza się i następnie w diminuendach uspakaja się, właściwie niknie, zlewając się z akompaniamentem, który coraz wolniej odmienia swoje figury, wreszcie rozwiązuje się w kilku akordach zakończenia.

Prelud dziewiąty, *E-dur*, o szeregu wspaniałych beethovenowskich akordów, napisany w rytmie kościelnym, organowym, brzmi tragicznie, ociężale, jest jakby przeczuciem niektórych harmonii Brahmsa. Niektórzy widzą w nim »korne pokajanie grzesznika wobec majestatu Stwórcy«, nie mówiąc już o wspaniałej modulacyi z E-dur do As-dur! Jabłczyński tak go charakteryzuje: »Jest on ciężki i potężny, cały trzymany w basie, kilkakrotnie rozpoczyna temat od nut nizkich i wznosi się w górę, ciężko, niby olbrzym, odwalający górę, która go przygniotła. Czuć tu rosnący, potężny wysiłek, zaciekłość, napięcie wszystkich sił; są chwile zebrania się, spadania, ale po to tylko, aby następnie wedrzeć się jeszcze wyżej: cztery końcowe takty rozpoczynają temat na nowo, od piana; w następnym rośnie on, półtonami, ciężko, powolnie, w trzecim wzmaga się, w czwartym dochodzi do fortissima i na najwyższej nucie kończy się wielkim zwycięskim akordem E-major. Prelud ten jest ogromnie plastyczny: wznoszenie się półtonowe, powolne, wysilanie tematu; ciągłe, mocno trzymane legato, osobny pedał na każdej prawie części taktu, potężny akompaniament, z Szopenowskimi tragicznymi trylami na niskich nutach basowych — wszystko to razem: krótkość, lapidarność — czyni prelud ten tak potężnym, jak najbardziej bohaterskie ustępy Beethovena, różniąc się od tego ostatniego tylko

[1]) Jeszcze bardziej zbanalizowano go, zdaniem tegoż Jabłczyńskiego, dopisując doń znane (z koncertów warszawskiej *Lutni*) słowa: Czemu sercu smutno? i t. d., które zeń czynią rzecz smutną, kiedy w szeregu innych preludyów jest to jeden z fragmentów jaśniejszych.

nerwami i pasyą człowieka, urodzonego w innych czasach i żyjącego innem życiem, aniżeli Beethoven. Uważają Szopena za kompozytora salonów: ten jeden prelud, którym można rozbić fortepian, odbiera podobnym poglądom wszelkie podstawy. Żaden salon na świecie nie zniesie podobnej kompozycyi, zagranej odpowiednio, chyba salon wyjątkowy. No, ale wtedy zdaje się, że nie byłby on salonem«.

Preludyum dziesiąte, *Cis-moll*, dla jednych jest drobnem *capricio* o wyjątkowej elegancyi w liniach, a dla drugich równa się »przelotnemu błyskowi stali wpadającej w czarny kolor«, lub »ogromnemu ptakowi z obłoków, który przez promienną pożogę słońca szybuje ku ziemi, pozostawiając za sobą w przestrzeni tęczowe kolory«. Odpowiedzialność za to ostatnie porównanie spada na Hunekera... O ileż prostszą jest następująca charakterystyka: Jest to intermezzo, w formie podobne do scherza. Kilka efektownych, błyskotliwych rzutów ręki, przerwanych przejściem, przypominającem poważniejsze mazurki. Niema tu ani smutku, ani wesołości — może to odpędzanie jakich myśli — nieokreśloność po nadzwyczajnie silnym i plastycznym preludzie poprzednim, może przejście do następnego, który jest wionięciem lekkiem, pełnem woni. Temat rozwiewny, cudny, jeden z piękniejszych, zaczyna się i kończy, pozostawiając wrażenie czegoś powiedzianego w przejściu, z namiętnością kobiety zmysłowej, cicho, — jakiegoś obrazu, który przeciągnął, przesunął się szybko i skończył się na krótkiej refleksyi patrzącego, trochę smutnej, zawierającej jakieś pytanie i odpowiedź, niszczącej poprzednie czary i wracającej do rezygnacyi. W preludzie tym czuć salon, w najwykwintniejszem znaczeniu: niewyraźnie, ale czuć; unosi się z niego atmosfera pachnąca nie żywej natury, ale tualet kobiety. Jest w nim łagodny ruch, gest.

Prelud jedenasty, *H-dur*, pełen życia i pogody, rozkołysany i zawrotny, to znów »inny promień z słonecznych blasków Chopina. A przytem jest to typowe preludyum, jakkolwiek i ono jest za bardzo zamkniętą w sobie, skończoną całością, by służyć za improwizatorski wstęp do czegoś innego, za przygotowanie, wprowadzenie. Bądź co bądź, krótki ten prelud, ze względu na swą cudowną powiewną płynność w prześlicznej, lekko egzaltowanej melodyi, mógłby ujść za podobną kompozycyę, która zjawiła się w trakcie jakiejś pauzy przedwstępnej, wypłynąwszy łatwo z podnieconej, bogatej wyobraźni Szopena, jako jedna z mniejszych myśli muzycznych, które zjawiają się przy wielkich, niby odblaski, niby okruchy twórczości bogatej, która w żadnej kompozycyi nie wyczerpuje się cała.

Prelud dwunasty, *Gis-moll*, zbliża się do formy starych walców wiedeńskich. Akcenty na pierwszej i trzeciej części taktu, pierwszy mocniejszy, drugi słabszy, szybkie tempo, takt trzyćwierciowy, czterotaktowność frazesów tematu głównego, wreszcie nastrój, charakter całości, wszystko to, zdaniem Jabłczyńskiego, zbliża go do walca, ale tylko zbliża. W każdym

razie to jakiś szalony taniec, który się zrywa i ustaje, zcicha, zrywa się znowu, przypominając może wicher, kręcący zeschłymi liśćmi, gdyby nie to, że wrażenie jest potężniejsze, a treść bardziej duchowa, ludzka. Linia tematu wije się dziwnie; akompaniament w wielkich rzutach oktawami i akordami wybija takt wcale nie łagodnie. Owszem, jest coś złowrogiego w tym wtórze. Jeżeli to taniec, to człowieka, który chce nim coś w sobie zagłuszyć, coś, co się odzywa ciężko w końcowej części utworu. Cała forma jest bardzo piękna, bogata w treść i pomysły. Huneker widzi w tej »doskonałej kompozycyi« groźnie gromadzące się chmury, oraz konwulsye żalu, zresztą w zupełności opanowane przez siłę umysłową, tak, że słuchacza zaciekawia nietylko »psychiczny charakter« tego utworu, ale i zręcznie obmyślane zagadnienie techniczne, obok interesującego układu figur.

Prelud trzynasty, *Fis-dur*, trochę o charakterze nokturnu, jest obrazem, według podania, chórów anielskich, śpiewających przy wtórze harf, przyczem, w części drugiej, cudnie na tle rzewnego chóru rozbrzmiewa śpiew solowy, jakby jeden anioł sam, niby przewodnik chóru, zawodził hymn *Gloria in excelsis Deo*. Bądź co bądź, błagalna modlitwa nie może być wyśpiewaną w tkliwszych dźwiękach, słodszem pieniem. Huneker zachwyca się łagodną, czystą atmosferą tego utworu. Kompozytor — powiada — znalazł umysłowy spokój: skrzydła jego fantazyi gotują się do wzlotu w pierwszej części, a w drugiej majestatycznie żeglują przez obłoki. Powrót na ziemię daje mu pochop do niezwykle oryginalnej modulacyi. Jest to zakończenie pełne wyrazu. Dla Jabłczyńskiego, w preludzie tym, pełnym melancholicznego nastroju, brzmi raczej nuta rozmarzenia, roztęsknienia i żalu, aniżeli smutku. Formą najbardziej zbliża się do nokturnów, akompaniament ma łagodny, śpiew ciągnący się w długich okresach, szeroko. Druga część, środkowa, posiada mniej łagodny akompaniament, chociaż tempo wolniejsze; śpiew jest podobny, chociaż zmieniony przez refleksyę; w trzeciej części powraca nastrój pierwotny, tylko już bez spokoju, rozłamany, ale szerszy, bardziej tęskny, zakończony przypomnieniem części drugiej w sposób dziwny, którym Chopin tylko mówić potrafił.

Przy preludzie czternastym, *Es-moll*, burzy się krew w żyłach niespokojnego mistrza. Jest to jakieś zapalczywe zrywanie się do walki, nastrojem przypominające ostatnią część sonaty B-moll. Jest jakaś złowroga groza w tych ciężkich ponurych triolach. Wogóle brutalny, szarpiący, rąbiący, jest prelud ten jedną z rzeczy oryginalniejszych i dziwaczniejszych w literaturze muzycznej. Trudno określić nawet, jak on nastraja właściwie, ale w każdym razie jest to jakiś wybuch, krótki, gwałtowny, może wybuch nerwów, nieokreślony, bezładny, z łapaniem tchu, błędnem spojrzeniem... i nagłem uspokojeniem się [1]).

[1]) W swem znakomitem studyum o Chopinie pisze w jednem miejscu Breithaupt: »Geradezu unerhört ist die Fülle und die Klangpracht seiner zweistimmigen Satzweise.

Preludyum piętnaste, *Des-dur*, t. zw. »deszczowe« albo »z kroplami deszczu«, przeciwko której to nazwie Chopin protestował gwałtownie, odznacza się niezwykłą pięknością, miarą i czystością konturów. Architektura jego, według frafnego wyrażenia Hunekera, jest grecka i gotycka zarazem. »Mamy tu — pisze o nim Kleczyński — jako tło główne obrazu, owe spadające regularnie krople deszczu, wprowadzające duszę w stan smętnego odrętwienia; ponad temi kroplami i tą rozpłakaną naturą płynie śpiew rzewny i smętny; zaś część środkowa, wznosząca się stopniowo z ponurych i tajemniczych głębin basu aż do olbrzymiego crescendo, prawie do złudzenia maluje ten stan wewnętrznego przerażenia, wywołany czarnemi myślami i rozbudzoną imaginacyą. Mimo to wszystko jednak, jakże to dzieło jest piękne! jak skończone w sobie, jako całość, jak artystycznie zaokrąglone, jak nie sprawia bynajmniej wrażenia ujemnego! Tu także idea artystyczna góruje nad formą, kieruje duchem i nie dozwala na wypowiedzenie się myśli takie, aby czemkolwiek raziło«. Czy prawdą jest, jak chce tradycya (mająca swą genezę w pamiętnikach p. Sand), że preludyum to zostało napisane podczas deszczu, który uderzał w szyby okien, w nocy, monotonnie, stwarzając szary smutek, raczej osowienie czasu niepogody, kiedy to przychodzą myśli, wspomnienia, refleksye, ciągną się z przeszłości, stają przed oczami duszy i patrzą... trudno odpowiedzieć kategorycznie, bo pewnem jest to tylko, że Chopin to preludyum skomponował jeszcze przed wyjazdem na Majorkę; ale wątpliwości nie ulega, że w temacie jest monotonia, jakaś nuda, spleen i przygnębienie, a zjawiający się pod koniec krótki recitatiw robi wrażenie smutnego oparcia czoła na ręku i ponownego zapadnięcia w zadumę.

Prelud szesnasty, *B-moll*, może najefektowniejszy z całego zbioru, zaczyna się kilkoma energicznymi akordami, poczem rozpoczyna się energiczna, pełna wirtuozowskiej brawury i szerokości bieganina palców po całej klawiaturze. Podczas gdy prawa ręka w silnem presto leci w krętej linii błyskotliwych biegników, gam i figur, po rozciągniętej szeroko melodyi, lewa z brawurą, z ogniem, wyrzuca akordy, synkopuje, przeskakując całe oktawy. Technicznie jest to jeden z najtrudniejszych, jeżeli nie najtrudniejszy prelud, najbardziej wirtuozowski ze wszystkich. Mówi w niem nie tylko człowiek, ale pianista; jest to nie tylko wylew ognia i brawury, ale i ner-

Stücke wie die Etüde in As (Op. 25, Nr. 1) mit der über gebrochener Dreiklangfiguration in Arpeggiandostil schwebenden, schaukelnden Melodie oder das *Prelüde in Es* mit den auf brandenden, schäumenden Wogen zerstäubenden Perlenfunkentropfen, sind in der ganzen Weltliteratur nicht wieder zu finden. Wie hier die Technik der zerstreuten Lagen ausgenutzt, aus Gründen grösserer *Sonorité*, dynamischer Fülle, engerer Zusammenschliessung von Bass und Melodie 3-4-5 Oktavenlagen bespielt und zu voller r a u s c h e n d e r Klangenfaltung gebracht werden, derart, dass Spielwirkungen von vier und acht Händen ausgelöst erscheinen, das ist schier unerreicht«.

wów. Zakończenie prawie brutalne, gwałtowne, kończy się zwyczajnie, akordem tonacyi. Ale to zwyczajne zakończenie jest tu dziwnie na miejscu, odróżniając prelud od innych. Może dlatego niema między nim a następnym żadnego wyraźnego przejścia, pokrewieństwa, prócz kolejności. I to dobrze, że po szeregu preludów, mocniej z sobą wiązanych, zjawiają się powiązane luźniej, bo może tego powiązania byłoby za dużo. Przy preludyowaniu zdarza się czasem, że wątek się urywa i przejdzie parę luźnych tematów, zanim nawiąże się znowu. Huneker tak pisze o tym »najbardziej zuchwałym« preludzie. Błyskają tu i kipią gamowe figury, rzadko używane przez Chopina, ale mimo to nie pochłaniają nigdzie tematycznej nici przewodniej myśli. Czarujący, pełny niebezpiecznych wzlotów i nagłych zdradzieckich spadów, ten najbardziej popisowy z preludyów okazuje nam Chopina w niesfornym humorze. Kompozytor formalnie bawi się klawiaturą. Czego bo też tam niema: są lawiny, wodospady, potem rączy strumyk, który ostatecznie po wzniesieniu się pod niebiosa, spada w piekielne czeluście. Pełna siły introdukcya, to rzekłbyś potężna skała, z której orli duch kompozytora rzuca się w otchłań. Bogaty w lotną fantazyę, w kapryśną i burzliwą dynamikę, prelud ten jest ulubionym utworem wirtuozów.

Prelud siedmnasty, *As-dur*, brzmi, jak piosenka, i rzeczywiście przypomina *Pieśni bez słów* Mendelssohna, pomimo, że je nieskończenie przewyższa pod każdym względem, nietylko jako inwencya poetyczna, jako doskonała kompozycya, ale i na punkcie faktury, obfitującej w tonalne kontrasty pełne świeżości i bogactwa, oraz w cudownie brzmiące kombinacye dysonansowe. Jedenaście nizkich *As*, mających oznaczać uderzenia zegaru, wydzwaniającego jedenastą godzinę, stały się historycznemi. Cały utwór tchnie dziwnym spokojem, rzekłbyś dusza oddaje się przedwczesnym dumaniom jesiennym, gdy na ziemi i niebie jeszcze panuje letnia pogoda... Jabłczyński, w tym wykwintnym i lekkim preludzie, widzi wyznanie, opowieść jednocześnie, prośbę, która po wybuchu zcisza się, zniża, tylko, że tu ktoś mówi wyraźniej, namiętniej, dłużej, i nie kobieta, lecz mężczyzna. Prośbie tej, w ostatniej części, towarzyszy owo dziwne, cudowne *As*, które uderza miarowo, powtarzając z bezwzględnością zegara jakieś memento, i wreszcie zmusza powoli śpiew do milczenia: ten słabnie, mąci się, rwie, wreszcie ucicha pod ciężarem jednej nuty. Melodyjnie prelud ten należy do najpiękniejszych. Szopen urodził się i przyniósł z sobą na świat pewien sposób mówienia, i to jest jego muzyka. To wszystko, co w niej tkwi: i wymienione wyżej *As* i harmonie, zwroty jego własne, tempa, akompaniamenty, tematy etc. nie są skomponowane, zrobione świadomie dla wywołania pewnego z góry określonego efektu, lecz jakaś naturalna mowa, właściwość przyrodzona, jak piękny głos, jak piękność zewnętrzna, piękno

[1]) Huneker nie zgadza się z tem twierdzeniem Niecksa.

duszy, objawiającej się tem czyściej, im więcej ma swobody, im mniej jest czemkolwiek skrępowana.

Prelud ośmnasty, *F-moll*, dźwięczny i dosyć szumny, ale szlachetnie retoryczny, jest etiudą dla nauki deklamacyi muzycznej, a tchnie zdrowiem i jakiemś ożywczem usposobieniem. Jest to potężna przygrywka wirtuozowska, wyładowanie temperamentu pianisty, nerwowe, namiętne, zaczynające się od niespokojnego piana, a kończące się fortissimo, podtrzymywane krótkimi, głębokimi akordami niby jakiejś orkiestry... I ten mógł by być takim wstępem. Ale w równej mierze mógł być fragmentem koncertu. Pomimo formy wystąpienia, jest on stanowczo za gwałtowny, za energiczny, za skończony w formie, aby coś zaczynać. Muzycznie jest to jakiś energiczny wirtuozowski wstęp, męski, zapowiadający siłę, zdolną do wielkiego natężenia. Cały prelud zbliża się również formą do koncertu, z akompaniamentem orkiestry, która odpowiada energicznymi akordami po każdym frazesie fortepianu, pełen efektów brawurowych, kończących się fajerwerkowo, na fortissimach [1]).

Powiewny, skrzydlaty, zawrotny prelud dziewiętnasty, *Es-moll*, jest czysto fortepianową muzyką. W jego rozległych rozprószonych harmoniach, w jego wdzięcznym szepcie, w jego idealnej treści, zapytuje Huneker, czyż nie kryje się ten Chopin, którego najbardziej uwielbiamy? Chopin przypomina niejednokrotnie nekromantów: wywołuje tajemnicze duchy... ale ta wirująca melodya o niezwykłej formie musi każdego oczarować. Jakże trudno oddać ją mimo całej lirycznej swobody!

Prelud dwudziesty, *C-moll*, brzmi jak wspaniały hymn, jak chorał, prawdziwie Beethovenowski, jeżeli chodzi o wspaniałość harmonii. Tych kilkanaście taktów — zapytuje Noskowski — wypełnionych szeregiem poważnych akordów, czyż nie malują wyraźnie pochodu żałobnego, lecz już nie na tym świecie? Zdaje się nam, gdy słuchamy tego wzniosłego utworu, że widzimy otwierające się wrota wieczności. O preludyum tem, które w każdym razie jest przepysznym szkicem do marsza pogrzebowego, powiada pięknie Huneker, że w tych 13-tu taktach wypowiedzianą została boleść całego narodu. Prelud ten, zdaniem p. Sand, więcej daje muzyki, niż wszystkie trąby Meyerbeera.

Prelud dwudziesty pierwszy, *B-dur*, to cudowny nokturn, pełen szumu strumyka w przedziwnym akompaniamencie, o melodyi uroczej, niesłychanie wytwornej. Na tle wyraźnego akompaniamentu ciągnie się śpiew szeroki, wielki, bohaterski, pełen bólu, ale odzywa się nowy nastrój, entuzyazm proroczy, wiara: śpiew trzyma się góry, wznosi się; tonacya jest majorowa, harmonie czyste jak niebo i obłoki dalekie. W drugiej połowie zjawia się

[1]) Zdaniem Hunekera, Schumann, gdy pisał swój *Ausfschwung*, musiał zapamiętać pierwszą frazę tego preludium.

na wysokich, pojedyńczych nutach śpiew mocny, na fortissimo przypada kulminacyjny punkt: oryginalna, jasna figura muzyczna, która spada prawie wesoło i kończy się w cudownych, niespodzianych zwrotach mazurka; zwroty powtarzają się, kołyszą, rozwijają się w basie w końcówkę, idącą w górę crescendo. Dwa akordy kończą prelud, który ma w sobie pierwiastek wesoły i stoi w grupie innych tego samego rodzaju.

Prelud dwudziesty drugi, *G-moll*, to namiętny wybuch jakiejś żywiołowej energii, pełen dramatycznej grozy, niczem huk bałwanów morskich podczas burzy. Jest obraz buntu i walki, pełen śmiałych dysonansów, zuchwałych harmonii. Całość ma charakter gwałtowny. Formą zbliża się do Bacha, tylko zmodernizowanego. Naogół robi wrażenie akompaniamentu, temat jest bardzo mało wyraźny. Akompaniament bohaterski, prowadzony w szybkiem tempie, pełen odwagi, męskiej energii, w przeciwstawieniu do innych ma więcej siły, nawet brutalnej, niż nerwów i rozdrażnienia.

Następny, *F-dur*, składa się z tkaniny wolnej niesłychanie. Powietrzny, nieważki, niczem słoneczna tkanka pajęcza, drgająca w letnim zefirze, a przy każdym powiewie zmieniająca połyski i barwy. Jest to jakby wzlot w jakąś krainę jasności i słońca; prawa ręka w falistych liniach rysuje coś niby obłoki. Wszystko jest w górze, temat lewej ręki — szeroki, majorowy, już nie ma w sobie melancholii, lecz rozjaśnienie się zupełne; snują się jakieś marzenia o niebie, szczęściu, nie zamącone i już nie z tego świata. Cały prelud gaśnie wysoko w górze, łagodnie i cicho. Przelewając się w rozległych harmoniach, musi być grany z wielką subtelnością. Niewprawny pianista, mający ciężką rękę, zniszczy delikatną, kołyszącą się fantazyę poety.

Oprócz zbioru *24 Preludyów Op. 28* istnieje jeszcze *Preludium Cis-moll, Op. 45*, wspaniale modulowane, w którem Chopin jakby przeczuł dzisiejszy modernizm muzyczny. Jako misterność roboty, jako kunszt w harmonizowaniu tonów, pozornie nie dających się zharmonizować ze sobą, jest to jedna z najprzedziwniejszych kompozycyi Chopina [1]). Jest to prawdziwe preludyum do muzyki nowoczesnej!

[1]) Leichtentritt tak pisze o tem preludyum: »Es ist in der Art einer Improvisation. Die Haupttonart *Cis-moll* wird nur zu Anfang und gegen den Schluss gehört. Das Stück ist voll von apartesten Modulationem, und hat ein Ansehen, als wäre es in unseren Tagen entstanden. Dabei aber immer Wohllaut und Kunst in der Harmonienverknüpfung. Ganz besonders Klangvoll die Kadenz am Ende, eine Sequenz, dadurch merkwürdig, dass jeder Ton der ziemlich schnellen Passage harmonisiert ist, ein Glitzern und Funkeln, wie Lichter auf geschliffenen Glas spielend. Zum Schluss eine Kette von verminderten Septimenakkorden. Mit dem Schluss der Kadenz vergleiche man Cramers *Etüde Nr. 60* um zu sehen, wie reich Chopin eine ältere Idee ausgestaltet.

II.

> Das Hauptverdienst Chopins um die Klavierüetude besteht darin, dass er sie von dem niedrigen Niveau des Lehrstückes in die Sphäre des reinen Kunstwerks erhebt, in der uns eine Einheit von Idee und Technik engegentritt, wie sie idealer nicht vorgestellt werden kann. Chopins Etüden sind keine trockenen Studien, sondern lebensvolle Poesien; in ihnen tritt sein künstlerischer, typischer Charakter vollkommen hervor, ohne dass sie dabei den technischen Wert des Instruktiven einbüssen... Man kann die ästhetischen Schönheiten der Chopinschen Etüden nicht voll würdigen, wenn wir sie nicht der Analyse unterwerfen.
>
> *Albert Maecklenburg.*

W swojem studyum *O istocie utworów Chopina*, Zygmunt Noskowski tak pisze o jego *Etiudach*: »Mają one wprawdzie na celu rozwój techniczny gry na fortepianie, ale gdy u wielu innych kompozytorów technika w utworach tego rodzaju stała się celem, u Chopina jest tylko środkiem do wypowiedzenia cudnych pomysłów muzycznych. Etiudy te są etiudami, ale mającemi na celu — że się tak wyrazić ośmielę — uduchowienie palców, zrobienie ich narzędziem podatnem nietylko do wybornego wykonania zewnętrznej strony danego utworu, lecz do oddania jego istoty, owych pomysłów, pełnych poezyi, owego natchnienia, które Chopin wlewał we wszystkie swe dzieła«. Mniej więcej to samo sądzi o nich Zdzisław Jachimecki: »Mówiąc o *Etiudach* Chopina — są jego słowa — mamy jedno tylko określenie: nieporównane, najwyższe, co w tym rodzaju kiedykolwiek napisano. Wszyscy poprzednicy Chopina na tem polu, więc Clementi i Czerny, w pierwszym rzędzie, są tylko bakałarzami dla techniki palcowej. Chopin, emancypując technikę fortepianową do najwyższej granicy, stwarzając w etiudach zupełnie nowy styl na tym instrumencie, nie przestał być natchnionym poetą w tej formie i wyrażał w niej niekiedy najsilniejsze wrażenia, które całą jego jaźnią wstrząsnęły. W każdej mamy najśmielsze pomysły figuracyjne i harmoniczne, związane w idealny sposób z jakimś problemem technicznym« [1]). »Etiudy Chopina — powiada tenże Jachimecki

[1]) Zupełnie tego samego zdania jest Leichtentritt, który w swej monografii o Chopinie między innemi tak pisze o jego *Etiudach*: »Die 24 *Etüden* gehören zu Chopins unvergesslichsten Leistungen. Sie sind schlecht hin unvergleichlich. Ein ganz neues Genre ist hier zum erstenmal aufgestellt und auch sogleich zur Vollendung gebracht worden, zu einem Höhepunkt, der seitdem nicht mehr erreicht worden ist... Chopin schuf eine

w innej pracy o ich twórcy — ta prawdziwa ewangelia muzyki fortepianowej, niejako idealna synteza jego stylu i techniki, zdobyły sobie jedno, wspólne wszystkim zapatrywanie: że one jedne wystarczyłyby na nieśmiertelność ich twórcy. Jedynem i zgoła niepowtórzonem jest w nich zbratanie się najszczytniejszych problematów technicznych z poetycznością inspiracyi, nastrojoną na ton niedościgły. Niemniej od *Preludyów, Nokturnów, Ballad* i *Scherz* wynosi się z *Etiud* nastroje liryczne o przenikającej mocy; tak znaczne kontrasty w nich uderzają, że kiedy z jednych lecą kaskady śmiechu i jakby połyski kryształów, drugie jęczą w rozpacznem cierpieniu lub grzmią potęgą buntu, inne — np. etiuda *Es-moll* — zdają się szeptać cudne słowa Michała Anioła, napisane o postaci nocy z grobów Medyceuszów:

Non veder, non sentir m'e gran ventura
Però non mi destar; deh! parla basso!

Oto nieśmiertelne *Etiudy* Chopina — pisze o nich Feliks Jasieński — dzieło, które, chociażby inne nie istniały, samo jedno zapewniłoby swemu twórcy miejsce na najwyższych szczytach, jako otwierające nowe zupełnie horyzonty. Każde z tych »ćwiczeń« stawia i rozwiązuje jakieś zagadnienie techniczne. Ale te »ćwiczenia« są jeszcze czemś więcej, aniżeli ćwiczenia Clementich, Czernych, Lisztów. Zrozumieć należy, że są to cudowne, a różnorodne poematy, przybrane w przebogatą, przeoryginalną szatę techniczną, że ta szata powinna służyć jedynie do wydobycia treści, że powinna się z nią stopić, tworząc artystyczną całość, nie wyrywając się na pierwszy plan. Zrozumiawszy tę prawdę, trzeba się wczuć w treść każdego z tych poematów, stanowiących naszyjnik z dwudziestu siedmiu przedziwnych, misternie oszlifowanych, a różnorodnych klejnotów«.

Mniej więcej to samo twierdzi Henryk Opieński, według którego chopinowskie *Etiudy* były w stosunku do współczesnych kompozycyi tego rodzaju, jak etiudy Moschelesa, Cramera, Henselta, a i są do dziś dnia, czemś zupełnie nowem i odrębnem, ile że łączą w sobie nietylko przedziwną poezyę muzycznej treści z pomysłami praktycznej fortepianowej techniki, ale zawierają równocześnie cały świat efektów kolorystycznych, czysto fortepianowych, za czasów Chopina nieznanych zupełnie. »*Etiudy* te stały się niejako punktem wyjścia dla nowoczesnej fortepianowej kolorystyki. Studyując te przedziwne efekty, te nowe światy dźwiękowych kombinacyi, dochodzi się do przekonania, że w zakresie barwności fortepiano-

grosse Anzahl Stücke, die als Kunstwerke in die erste Reihe gehören, die eine vollkommen neue Tonwelt auftun, Klangeffecte aufweisen, von denen vorher kaum einer etwas geahnt hatte, die eine Umwälzung und Kolossale Erweiterung der Technik des Klavierspiels bedeuten und ausserdem als Studienwerke in Wirksamkeit unübertroffen sind. Mit den Etüden allein hätte Chopin sich ein unvergängliches Denkmal gesetzt«.

wego dźwięku Chopin zdziałał nieomal tyle, ile dla rozwoju kolorytu orkiestrowego Berlioz i Wagner razem«. To nie ulega wątpliwości, tak dalece nawet, że można z całym spokojem wzmocnić jeszcze tę opinię Opieńskiego, usuwając z niej całkiem w danym wypadku zbyteczne zastrzeżenie w postaci wyrazu n i e o m a l [1]).

Niewiadomo tylko, której z dwóch seryi *Etiud* Chopina przyznać pierwszeństwo i wyższość, pierwszej, Op. 10, czy drugiej, Op. 25. W każdym razie nie da się zaprzeczyć, że pierwszych 12 etiud, poświęconych Lisztowi, jeszcze noszą ślady młodzieńczej epoki twórczości Chopina, gdy tymczasem serya druga, przypisana hrabinie d'Agoult, już jest dziełem geniuszu dojrzałego zupełnie, bardziej wyrafinowanego w sposobie wypowiadania swych myśli. Niemniej jest pewnem, że najwspanialsze etiudy, jakie wyszły z pod pióra Chopina, znajdują się w seryi drugiej.

Już pierwszą z etiud tej kolekcyi, *As-dur*, która tak rozentuzyazmowała Schumanna, jest porywającej piękności. Na tle rozkołysanych fal łamanego akordu, w odmiennych konfiguracyach wykonywanego przez obie ręce, rozbrzmiewa motyw przecudnej śpiewności, który zapomocą przycisku uwydatnić jest zadaniem piątego palca w prawej ręce. Potoczyste legato jest zadaniem wszystkich innych palców. Ta potoczystość legata — mówi Kleczyński o tej etiudzie — otrzymana raz zapomocą śpiewnej łą-

[1]) Niesłychanie ciekawemi są następujące uwagi L. Ehlerta na temat *Etiud*, uwagi, które może ze wszystkiego, co pisano o tym dziale twórczości Chopina, najgłębiej wnikają w samą istotę rzeczy: »Der Genius seines Instrumentes beherrscht ihn ganz... Aus der innigen Verschmelzung mit seinem Idol erklärt sich die Fähigkeit, ihm Farben und Stimmungen abzuringen, die vor ihm Keiner gefunden hat. Hierzu kam eine ganz neue Art der technischen Behandlung, die in dem Folgenschwersten, was er geschaffen, seinen *Etudes*, eine neue Welt eroberte. Es handelte sich hier nicht um neue Passagen, in der Art Hummel's und Clementi's, sondern um eine aus der Verbindung von Poesie und Fingergefühl entstandene neue Form von Wirkungen, welche den gesammten früheren Claviersatz überholte. Es war ein Combinationsvermögen, welches immer unter der unbewussten Controlle der Applicatur stand. Chopin's Phantasie muss eine Art von geistigem Fingersatz gehabt haben, welcher den ausschweifendsten Wendungen etwas angeboren Handgerechtes gab. Es ist befremdend, dass ihr Flug selten darunter gelitten; man hat eher das Gefühl, als ob Gedanke und Ausdruck bei ihm in besonders vertraulicher Wechselwirkung standen. Das Wesen der Chopin'schen *Etude* wird sich nicht leicht beschreiben lassen. Unter diesen anspruchslosen, wenig anmuthenden Namen verbarg sich neben dem technischen Rüstzeug, das er geben wollte, eine musikalische Genialität, das Jeder sich wohl einmal die Frage vorgelegt haben wird, auf welchem Gesetz der Nachbarschaft ein Verkehr beruht haben mag, den die grösste dichterische Freiheit in der Gestaltung mit dem erweislich instructiven Zweck unterhielt? Diese Frage berührt den, meines Erachtens, interessantesten Punkt in Chopin's Natur. Wo sich sonst im Leben dem Höheren ein Niedrigeres gesellt, erfährt es durch dieses eine einschränkende Rückwirkung. Bei Chopin ist es wie ein leicht gefesseltes Fliegen, wobei das Genie die ihm prosaisch gesetzte Schranke nicht nur zu überwinden, sondern als ein bedeutsam schönes Maass willig zu verwerthen weiss.

czności palców, powtóre, zapomocą prawie ciągłego, t. j. często zmienianego pedału, ta łagodność kantileny, której tony zrazu delikatnie, potem coraz jaśniej wyróżniają się na tle ogólnego szmeru, wszystko to są rysy charakterystyczne nadzwyczaj. Podobno sam Chopin, do jednej z uczennic, tak się wyraził o wykonaniu tej etiudy: »Wyobraź pani sobie, że mały pastuszek przed nadciągającą burzą schronił się do zacisznej groty. Z daleka szumi wiatr i deszcz, a on łagodnie gra na fujarce swoją melodyę« [1]).

Druga etiuda, *F-moll*, przedziwna w swej eterycznej lekkości, jest osnuta na dwóch sprzecznych z sobą rytmach, a odznacza się niewysłowionym wdziękiem marzycielskim. Schumann powiada o niej, że jest słodką jak śpiew usypiającego dziecka, bo rzeczywiście jest to słodkie, ciche nucenie, jakie niekiedy wydają dziecięce usteczka. Tyle tu powabu, tyle uroku w każdym takcie, który sam w sobie jest małem harmonijnem królestwem, że nawet transkrypcya Brahmsa, dodająca podwójne nuty i oktawy, nie potrafi przyćmić poetycznego kwilenia tej kompozycyi. Rysunek jej, powiada Huneker, jest tak delikatny miejscami, że przypomina fantastyczne rzeźby, jakiemi mróz ubiera szyby okien [2]).

[1]) W swem znakomitem studyum *Die Klavieretüden Chopin's* pisze Albert Maeklenburg w ten sposób o tej etiudzie: Die Etüde op. 25 Nr. 1 zeigt mehr ein Angesicht, aus dem die Furchen des Grams verschwunden sind; es walten in ihr vorzugsweise liebliche Reflexe vor. Es ist ein Idyll voll heiteren Friedens und voll von leuchtender Farbenpracht; in ihm lacht die Sonne stillen Glücks über polnischem Gelände, das friedlich und still daliegt. Nur in der Ferne zieht ein Gewitter vorbei.

[2]) Maecklenburg tak pisze o tej etiudzie: »Die *Etüde F-dur* Op. 25 Nr. 3, möchte man nach Schumannschen Muster als Blumenstück bezeichnen. Oder man fühlt sich wohl in einem Ballsaal versetzt, wo man aus dem verstohlenen Plätzchen einer Nische ein Kichern und Kosen, ein heimliches Flüstern und Raunen der Liebe vernimmt. Ein gragraziöses Neigen und Sichverbeugen geht durch die Paare«. W innem miejscu tak pisze tenże Maeklenburg z powodu etiudy *F-moll*, tudzież 3-ciej i 9-tej: »Reichen die Wurzeln des Chopin-Stils bis in den Untergrund des polnischen Volkswesens hinein, so dass seine meisten Blüten und Früchte als Inkarnationen der polnischen Sehnsucht und Träumerei, des polnischen »Zal« erscheinen, so dürfen wir doch auch nicht vergessen, dass die Chopin'sche Individualität auch französische Elemente von frühester Jugend an sich assimiliert hat und die gallische Eleganz und Grazie, Noblesse und Koketterie in sich trägt. Chopin war ein hochfeiner aristokratischer Salonmensch, der sowohl in Warschau als auch in Paris in den höchsten Kreisen der Aristokratie verkehrt und besonders die Frauenwelt durch seine vornehmen Manieren und die graziöse Liebenswürdigkeit seines Wesens bezaubert hat. Um nicht von der Überfülle seiner Gefühlswelt überwältigt und erstickt zu werden, suchte er vornehme Gesellschaften und wurde, indem er mit Leichtigkeit sich die höchsten Formen des französischen feinen Tons aneignete, ein Künstler in der Kunst, durch leichte und gefällige Causerie seinen tiefen Gefühlsinhalt vor profanen Blicken zu verhüllen und statt seiner oft nur die gangbaren Münzen fesselnder Pikanterie und herzenerobernder Flatterie auszugeben. Auch in den Etüden tritt diese gallisch-chevalereske Seite seines Charakters unverkennbar hervor. Op. 25, Nr. 2, 3, 9 atmen den französischen Geist leichtbechwingter Grazie und tändelnder Koketterie; sie sind eine Konzession an die wie zerflatternde Wolken dahinschwebenden Salonempfingungen der damaligen leichtlebigen Pariser Gesellschaft. Die Empfindungen dieser Etüden spielen mehr an der Oberfläche, ohne in die Tiefe zu dringen. Wenn Schumann im Jahre 1837 von Nr. 2 schreibt, sie sei »so reizend, träumerisch und leise etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe«, so scheint der gefühlstiefe Dichter der »Kinderszenen« etwas zu viel von seinem eigenen Gefühlsleben in die Etüde hineingelegt zu haben. Sie trägt entschieden einen ganz andersartigen Charakter; sie ist das »Porträt« der von Chopin geliebten Marie Wodzinska, die eine zwar graziöse, aber auch höchst kokette Persönlichkeit war. In ihren reizenden, feinmelodischen Triolenfiguren gleicht die *F-moll Etüde* Nr. 2 einer schönen Perlenkette, in der buntschillernde Bijouterieen als Merkzeichen graziöser Pikanterieen und blendender Bonmots in farbigem Lichte strahlen«.

Czwarta etiuda, *A-moll*, dziko-ponura w nastroju, przypominająca pierwszy takt *Kyrie* z *Requiem* Mozarta, uderza nowością efektu, albowiem prawa ręka, wytrzymując górne nuty wybijanych akordów, odradza niższe przybrane. Huneker, który w tej nerwowej kompozycyi dopatruje się lekko patologicznego charakteru, uważa, że jest ona »mniej zajmująca« z technicznego, aniżeli z rytmicznego punktu widzenia. »Podczas kiedy na mocne części taktu przypadają tylko pojedyncze tony w basie, które są do pewnego punktu swobodne, obojętne i wolne od wszelkich dodatków, słabe części taktu są obciążone akordami, z których większa część posiada prócz tego akcenty przeciwne do regularnych uderzeń taktu. Dalej, łączy się z tymi akordami, lub można powiedzieć, wyłania się z nich, kantylena w górnym głosie, która okazuje się w synkopowej formie, w przeciwieństwie do mocnych części basu. Ta kantylena poczyna się na słabej części taktu i tworzy liczne opóźnienia (w stosunku do akordów, które winny być grane staccato). Wszystkie te właściwości, złączone razem, nadają kompozycyi tej osobliwszy koloryt i czynią z niej mały charakterystyczny utwór, który możnaby nazwać: *Inquietiude*« [1]).

Etiuda piąta, *E-moll*, t. z. »etiuda łkań i szlochów«, jest pięknym fortepianowym utworem, bogatym w ozdobniki i ogólne efekty dekoracyjne w części środkowej. Ta część środkowa, następująca po kapryśnej i mniej wdzięcznej, ale za to efektownej i bardzo trudnej części pierwszej, jest w formie kantyleny w lewej ręce, ta kantylena zaś, wraz z różnokształtnymi załamami akordów towarzyszących w prawej, należy do najpiękniejszych pomysłów Chopina, pomimo, że przypomina nieco Thalberga. O etiudzie tej, ulubionej Stefana Hellera, tak pisze Huneker: »Pomimo drobnych zmian motywu, który tworzy treść myśli, melodya jest jasno wytknięta. Obok tych drobnych metamorfoz rozwija się bogate życie rytmiczne, które pia-

[1]) In der *Etüde* Op. 25 Nr. 4 — powiada Maeklenburg — liegt der technische Zweck in dem Gegensatz der Legato-Melodie in der rechten Hand und einer vollgriffigen Staccato-Begleitung in Bass und Mittelstimme. Zwrócono również uwagę na podobieństwo tej etiudy z introdukcyą do *Capriccia H-moll* z orkiestrą Mendelssohna, w tem znaczeniu oczywiście, że Mendelssohn zapożyczył się u Chopina.

nista musi uwydatnić z wielką precyzyą. Jeśli ponadto posiada jeszcze delikatne uczucie dla rzeczy wdzięcznych i kokieteryjnych, to będzie wiedział, w jaki sposób podnieść jeszcze subtelny urok części głównej, przypominającej etiudę Op. 25 Nr. 3. Druga część zaczyna się w *Dur*. Jest to śliczna szeroka melodya, która, jeżeli jest pojęta i oddana z uczuciem, głęboko się zapisze w sercu słuchacza. W akompaniamencie, położonym w prawej ręce, znajdują się akordowe arpedżie w triolach, później w szesnastkach, spokojnie wznoszące się i opadające, a ogarniające, niby obłokiem, całą melodyę. Należy je grać prawie bez żadnego akcentowania«.

Etiuda szósta, *Gis-moll*, tercyowa, napisana w pochodach gamicznych i chromatycznych, podaje zupełnie nowy, na wyrozumowanych zasadach oparty układ palców. O etiudzie tej pisze Ehlert: »Die alte Zumpt hat lateinische Regeln in Verse gebracht... Chopin bringt eine Terzenübung nicht nur in Verse, er macht ein solches Kunstwerk aus ihr, dass man sich beim studieren derselben mehr auf dem Parnass als in der Lection glaubt. Jeder Passage nimmt er dadurch das Handwerksmässige, dass er sie zur Figuration eines schönen, sich in der Bewegung gefallenden Gedankens erhebt«. I rzeczywiście, przyznaje Huneker, w całej literaturze fortepianowej trudno o godniejszy przykład treści muzycznej, połączonej z czysto technicznym celem. Środki usprawiedliwiają cel, a środki, użyte przez kompozytora, są p i ę k n e: bo niema innego słowa do określenia pięknego stylu i architektoniki tej szlachetnej etiudy... Wraz z *Toccatą* Schumanna *Etiuda Gis-moll* Chopina stoi u wejścia do misternego kraju nut podwójnych. Obydwie kompozycye mają wspólnego przodka w *Toccacie* Czernego... Przeglądając wszystkie fortepianowe etiudy tercyowe, przychodzi zdumiewać się nad tym prawdziwym cudem, co Chopin potrafił zrobić z tak jałowego przedmiotu. To też etiuda ta, jedna z najświetniejszych w całym zbiorze, przedewszystkiem jest muzyką, a dopiero potem zagadnieniem technicznem. Zdaniem Leichtentritta »auch hier denke man an Wagnersche Stellen, Partien aus dem Feuerzauber in der *Walküre* z. B.« [1]).

Słynna *Etiuda Cis-moll*, którą sam Chopin grywał bardzo często, bywa tłomaczona jako nokturn-duet, jako pieśń, lub też arya, w której górny głos jest naśladowaniem głosu ludzkiego, kiedy dolny przez cały czas musi mieć charakter wiolonczeli. Obydwa głosy odpowiadają sobie, uzupełniając się i naśladując wzajemnie. Etiuda ta, o ile stała się jednem z najpopularniejszych dzieł Chopina, o tyle nie posiada żadnego wybitnego celu technicznego. Stefan Heller tak o niej pisał w swoim czasie: »Utwór

[1]) Maeklenburg, który również zwraca uwagę na pokrewieństwo, łączące tę etiudę ze słynnym *Feuerzauber* z *Walkyryi* Wagnera, tak pisze o niej: »*Etüde* Op. 25 Nr. 6 ist mit ihren rapiden Terzenläufen in der rechten Hand und mit ihren, besondere harmonische Effekte bedingenden chromatischen Fortschreitungen eine Terzenetüde ersten Ranges. Ihr Studium macht ganze mit Terzenmaterial angefüllte Bände entbehrlich.

ten mieści w sobie najsłodszy smutek, godne zazdrości męczarnie, a jeśli grając go, bezwiednie się odczuwa smętne i melancholijne myśli, jest to usposobienie duszy, które przekładam nad wszelkie inne. Ach, jakże lubię te posępne i tajemnicze marzenia, a Chopin jest tym bogiem, który je stwarza!« W całej etiudzie — powiada Kullak — przeważa charakter elegijny (nieco chorobliwy, zdaniem niektórych). Kompozytor maluje z psychologiczną wiernością fragment z życia głęboko zasmuconej duszy. Mówi o złamanem sercu, napełnionem goryczą, głosi jego boleść słowami żalu i rozpaczy, które trudno inaczej pojąć. Serce straciło nie coś, ale wszystko. Jednak te tony nie wyrażają zawsze cichej melancholijnej rezygnacyi. Budzą się i bardziej namiętne uczucia, a cichy żal zmienia się w gorzką skargę na los okrutny. Nieszczęśliwa dusza, nękana boleścią, szuka walki i próbuje siłą woli skruszyć kajdany cierpienia, lub przynajmniej złagodzić je przez rozpamiętywanie nad szczęśliwą przeszłością. Ale nadaremnie: bo serce nie straciło czegoś, ale straciło wszystko! Kleczyński, który w tej etiudzie widzi także żal i tęsknotę chorej i rozdartej duszy za utraconą ojczyzną, tak pisze o niej: »Nie masz podobno poetyczniejszego adagio jak skromnie nazwana przez Chopina *Etiuda Cis-moll*, którą także do działu nokturnów zaliczyć można. Ileż szlachetnej, wzniosłej prostoty mieści się w tym duecie, ile melancholii, ile wytworności w formie zwrotów melodyjnych. Że dzieło to dość często bywa manierowanem i źle wykonywanem, temu tak dalece dziwić się nie sposób, jest ono bowiem, dla nieobeznanych zwłaszcza z Chopinowskim stylem, bardzo trudne, wymaga głębokiego przejęcia, a mimo swej dramatyczności, nie może być za szorstkiem, za ostrem. Oczywiście za główną melodyę, z nielicznymi wyjątkami, uważać tu należy bas; prawa ręka w tym duecie odzywa się zwykle dyskretniej, lubo i nie bez wielkiej ekspresyi. Grać to trzeba bardzo wolno, z wielkim smutkiem, ale i z wielką prostotą, bez cienia afektacyi, w którą wpaść łatwo z powodu prześlicznych zwrotów melodyi. Zdaniem Maecklenburga »die Etüde ist Wagner sicher eine Fundgrube für seine Tristanstimmung geworden« [1]).

Etiuda ósma *Des-dur*, pełna werwy poetyckiej, jest mimo to, zdaniem Bülowa, najpożyteczniejszem ćwiczeniem w całej literaturze etiudowej. Rze-

[1]) W swem znakomitem studyum o *Etiudach Chopina* Maecklenburg bardzo szeroko rozpisuje się o *Etiudzie Cis-moll*, tak między innemi wyrażając się o niej: »Eine Welt düsterer, tiefer Melancholie tut sich in ihr auf. Die *Etüde Cis-moll* ist ein Kaleidoskopp, in dem die feinsten psychologischen Metamorphosen der sehnsuchtvollen Melancholie ihre musikalische Darstellung finden. Die Etüde ist ein Duet von ergreifender düsterer Schönheit«. Tymczasem Niecksowi wydaje się ta etiuda... nieco monotonną. Zarzut ten odpiera Maecklenburg w następujących słowach: »Niecks wollte wohl auch nur sagen, dass der Grundcharakter der Melancholie in der Etüde im ganzen wie im einzelnem gewahrt sei. Dieses durchgehende Festhalten einer und derselben dunklen Seelenstimmung fällt aber noch keineswegs mit Monotonie zusammen. Vielmehr finden wir die leisesten Schattierungen

czywiście powiada Huneker, można-by ją nazwać *l'indispensable du pianiste.* Każdy nawet najbieglejszy fortepianista powinien tę etiudę, przed każdym koncertem, grać sześć razy z rzędu, jako niezawodne lekarstwo przeciw sztywności w palcach. W każdym razie jest to wyborna etiuda dla wprawy w podwójnych sekstach, a choć, przy dziwnie pięknem brzmieniu, jest pozbawioną głębszej treści, to jednak zawiera znamienny ustęp z szeregu kwint, który muzycznym teoretykom aż po dziś dzień nie daje spokoju [1]).

Etiuda dziewiąta, *Ges-dur,* »kwiat o przedziwnej woni i barwie«, bywa nazywana »Motylem«. Wdzięczna i pełna życia, w sposób niezrównany grana przez Paderewskiego, za jego przykładem w ostatnich czasach stała się polem popisu dla wielu fortepianowych atletów. Prawie wszyscy nowożytni wirtuozi — pisze dowcipnie Huneker — rozrywają w kawałki skrzydełka tego wesolutkiego motylka. Rozgniatają go, depczą po nim, a dodając zniewagę do okrucieństwa, kończą go trzema akordami, wznosząc się o oktawę każdym razem i nadając tym sposobem konwencyonalny charakter zakończeniu, właśnie to, czego kompozytor unikał stale. Pozwalają sobie także na przekręcanie ważniejszych fraz [2]).

Etiuda dziesiąta, *H-moll,* »huragan, grożący śmiercią i zniszczeniem, a przerwany pieniem anioła«, jest etiudą w oktawach dla lewej ręki, ważną

und feinsten Nuancen der Melancholie, die zartesten Tinten und Uebergänge der dunklen Gefülswellen in einer Weise in den Details der Etüde musikalisch dargestellt, das wir bei diesem überaus reichen Wechsel der musikalischen Stimmungen von einer Eintönigkeit auch keine Spur entdecken können. Nur die genaueste Analyse könnte jenen Vorwurf vollends zuschanden machen«.

[1]) O tych kwintach pisze Ehlert: »Quinten schreibt er, wo sie ihm klingen. In der achten *Etüde* Op. 25 bringt er ihrer eine ganze Girandola, und sie wirken vortrefflich«. O tej etiudzie tak pisze Maeklenburg: »Die *Etüde* op. 25 Nr. 8—12 lassen das technische Gerüst mehr hervortreten, ohne dass der geistige Gehalt geschmälert wird. *Etüde* op. 25 Nr. 8 kultiviert das Sextenstudium; in ihr vereinigen sich die einzelnen Griffe zu einem wahren melodischen Tongemälde. Ihr hervorragender technischer Wert beruht nicht in der Überwindung der Intervallfigur selbst, sondern darin, dass die an sich unruhige oft in Schlangenlinien und im Zickzack sich bewegende Dopelgriffphrase legato gespielt werden muss. Die Sexten werden hier — und darin merkt man den eminenten Praktiker — mit verbindenden Griffen gemischt, so dass die Ausführung des Legato ermöglicht wird. Erst am Schluss kommt ein kontinuirlich fortschreitender, chromatischer Sextengang«.

[2]) Inaczej pojmuje tę etiudę Maecklenburg, który o niej pisze w te słowa: »Aus der bekannten *Etüde Ges-dur* Op. 25 Nr. 9 spricht der schäumende Champagnerübermuth, der sich bei aller sprudelnden Laune fern von rohen Ausbrüchen hält. Das gratiöse Bild: d'Andrade als Don Juan, das Champagnerglas in der erhobenen Hand, sieht man unwillkürlich vor sich. Es ist eine feine romanische Lustigkeit, die, frei von plumpen Exzessen, aristokratischen Charakter bewahrt. Man darf daher auch bis zum Fortissimo des Quartsextakkordes von Ges-dur fortgehende Steigerung nicht allzudonnernd herausbringen, was den Grundcharakter des fein Graziösen verletzen müsste. Das Perlen des Champagners wird höhst fein und charakteristisch durch die Verbindung des Legato mit den zwei Sechszehnteloktaven im Staccato dargestellt«.

pod względem technicznym, a genialną w swej muzycznej koncepcyi. Niecks nazywa ją »prawdziwym sejmem djabelskim«, gdzie chwilami odzywają się łagodniejsze dźwięki, ale ostatecznie piekło bierze górę, zwłaszcza w namiętnych ustępach końcowych. Początek jest złowieszczy, poczem odrazu przechodzi w szalony wir tonów. Zdaniem Hunekera, który, wbrew Kullakowi, stawia tę etiudę »prawie w jednym rzędzie z dwiema ostatniemi etiudami tego zbioru«, Chopin nie napisał nigdy piękniejszej melodyi nad tę w *H-dur,* która stanowi środkową część etiudy, a ma niejakie pokrewieństwo ze środkową melodyą w *Scherzu H-moll.* Melodya w oktawach, chociaż jest słodką i tkliwą muzyką, jednak ma smętną barwę. Nad całą melodyą zdaje się unosić nokturnowy nastrój wieczoru wczesną jesienią. Wogóle cała etiuda musi wzbudzać niekłamany podziw w słuchaczu, zarówno swą częścią melodyjną, jak swem gwałtownem tempem, szczególniej w zakończeniu. Najlepiej charakteryzuje tę wspaniałą etiudę Leichtentritt, który ją określa temi słowy: Ein donnerndes Rollen von Oktavenpassagen in beiden Händen, die stärkste Klavierwirkung, deren das Klavier überhaupt fähig ist. Eine solche tosende Klangmasse sucht man vor Chopin vergebens [1]).

Następują dwie ostatnie etiudy, *A-moll* i *C-moll,* najgenialniejsze z całego zbioru. O pierwszej z nich, przez niektórych nazywaną »wiatrem zimowym« (przez który chyba należy rozumieć wicher sybirski), wszyscy piszą z jednakowym zapałem i entuzyazmem, jako o jednej z najbardziej pomysłowych etiud Chopina, zupełnie godnej stać obok etiudy następnej, której, kto wie nawet, czy nie przewyższa. Zdaniem Kullaka jest to brawurowa etiuda najwznioślejszego gatunku. Głównym powabem jej, obok harmonijnych i modulacyjnych odcieni, są śmiałe i oryginalne pasaże, których wznoszące się i opadające fale, pełne burzliwego niepokoju, zalewają całą klawiaturę. Niemniej pięknym jest drobny, przedziwnie obmyślany motyw żałobno-heroiczny, wijący się, niby czerwona nitka, wśród tych błyszczących i świecących fal dźwiękowych, a które je niejako wstrzymuje od zbytniego rozpraszania się. Ten drobny temat, ściśle mówiąc, jedna drobna fraza, składająca się z dwóch taktów, całej etiudzie służy za motyw, za pierwszym razem występując jednogłosowo, a bezpośrednio potem czterogłosowo. Powolne tempo wskazuje ważne znaczenie tych czterech taktów wstępnych. Ażeby odegrać pasaże w oznaczonem szybkiem tempie, trzeba posiadać skończoną technikę. Wielka swoboda, lekkość uderzenia, ró-

[1]) Niemniej wysoko stawia tę etiudę Maeklenburg. Oto jego opinia o niej: »Treten leichte, luftige Oktaven schon in Nr. 9 auf, so ist Nr. 10 H-moll ganz dem Oktavenstudium gewidmet. Der liebliche Mittelsatz stempelt das Ganze zum vollendeten Kunstwerk. Die Etüde verlangt ein donnerndes Rollen von Oktavenpassagen in beiden Händen und entfaltet eine tosende Klangmasse; sie isf eine Vorstudie z. B. zu Liszt's Klavierkonzerten oder zu gewissen Partieen seiner H-moll Sonate«.

wność, siła i wytrzymałość w biegach forte, obok najprzeźroczystszej wyrazistości w piano i pianissimo; to wszystko musi pianista posiadać już w zupełności, ażeby całą uwagę poświęcić poetycznej treści kompozycyi, a szczególniej należytemu oddaniu podobnych do marszu rytmów, które mają swą osobną charakterystykę, występując raz spokojnie i oględnie, to znów zuchwale i wyzywająco. Marszowy rytm wymaga naturalnie, żeby go grać ściśle w takcie. Jednem słowem, kończy Kullak, jest to wspaniała etiuda, tembardziej, że jest jeszcze ponadto i piękną muzyką. Zdaniem Hunekera, zawiera etiuda ta największy zarys i rozkład dzieła, jakie kiedykolwiek Chopin napisał, bo przewodnia myśl i jej traktowanie rozleglejszy obejmują widnokrąg, aniżeli jakakolwiek myśl zawarta w obydwóch koncertach. W żadnem innem dziele niema tej burzliwej powodzi tonów, co w tej etiudzie, naśladującej gwałtowne podmuchy wichrów zimowych. Ach, jakże nędznymi wobec Chopina wydają się ci nowożytni kompozytorowie, którzy zakreślają ogromny dekoracyjny rysunek, a później nie mają go czem wypełnić! Chopin nigdy nie obniża wartości tematu, strojąc go jeszcze zawsze w urocze niespodzianki. Potrzeba nadzwyczajnej siły i wytrzymałości, by odegrać to dzieło, a prócz tego wiele namiętnego uczucia i niemało poetycznej werwy. Jest to namiętna muzyka, przedstawiająca burzę, która jednak miejscami porusza się z procesyonalną okazałością. Małoduszni ludzie, chociażby posiadali najbieglejsze palce, powinni unikać tej etiudy. Leichtentritt słusznie nadaje tej etiudzie zaszczytne miano *Eroiki*, i to *von Kolossaler Wucht und Gewalt*. Bülow, który również należy do gorących wielbicieli tego arcytworu, zwraca jeszcze uwagę na jego czysto fortepianowy charakter. »Należy podkreślić, jako osobliwą zaletę tej najdłuższej i w każdym kierunku najwspanialszej etiudy Chopina, że mimo największej siły tonu, jaki zawiera, niema w niej żadnych efektów orkiestralnych, a jest tylko muzyka fortepianowa w najściślejszem znaczeniu tego wyrazu. Chopinowi należy się zasługa ustalenia wyraźnej granicy między muzyką fortepianową i orkiestrową, granicy, której inni kompozytorowie szkoły romantycznej, szczególniej Schumann, nie uznawali, ze szkodą i ujmą obydwu rodzajów [1]).

[1]) Trudno na tem miejscu nie przytoczyć ustępu ze studyum Maeklenburga, który tak pisze o dwóch ostatnich etiudach z tego zbioru, a specyalnie o *Etiudzie A-moll* w związku z *Etiudą C-moll* z pierwszej seryi, t. zw. rewolucyjną: »Dieser elegische Chopin, der durch den zarten, wehmütigen Ton seiner Muse rührt, dieser idyllische Chopin, der von sanftem Mondlicht umflossene Märchenauen uns vor die Seele zu zaubern weiss, dieser fein aristokratische Chopin, der das Salonmässig-Konventionelle in die Sphäre einer höheren Empfindsamkeit, einer gleichmässigen und distinguierten Stimmung erhebt, in der die geheimen Zuckungen, die sein Inneres erregen, kaum nachzittern, derselbe Chopin konnte auch leidenschaftlich aufflammen und eine dämonische Kraft entfalten, die man dem oft so weiblich erscheinenden Tondichter kaum zutraut. Auch einige Etüden zeigen diesen Geist stürmischer Aufgeregtheit, heimlicher Wut, stolzer Verzweiflung. Es gehören

Ostatnia etiuda w zbiorze, *C-moll*, jest rodzoną siostrzycą *Etiudy C-moll* z pierwszej seryi. Jak tamta maluje uczucia, których Chopin doznał na wieść o wzięciu Warszawy, tak ta, pełna armatnich strzałów i wrzawy wojennej, jest jakby muzycznym obrazem szturmu Warszawy, takiego, jakim go Chopin widział i... słyszał w swej wyobraźni. Jakkolwiekbądź, jest to w każdym razie, jak mówi Kullak, wzniosła, wspaniała kompozycya dla ćwiczenia w łamanych akordowych pasażach, nie potrzebująca żadnego komentarza. Wprawdzie znaleźli się krytycy, którym ona wydała się nieco monotonną z powodu swej ustawicznej formy figur arpedżiowych, ale słusznie podniesiono protest przeciwko takiemu twierdzeniu. Zachwycony jej elementarną potęgą, idącej w parze z pierwotną prostotą, Huneker tak wyraża swój entuzyazm dla tej etiudy: »*Etiuda C-moll* nie jest monotonna. Nie, po tysiąc razy nie! Jest chyba monotonną, jak monotonnym jest grzmot, lub morskie bałwany, gdy toczą się i huczą na jakiemś ponurem dzikiem

hierher die *Revolutionsetüde* Op. 10 Nr. 12 und die mit dieser ihrem Stimmungsgehalt nach verwandten *Etüden* Op. 25 Nr. 11 und Nr. 12. Hier wird Chopin nicht bloss mannhaft, heroisch, tragisch, hier wird er zum Dolmetscher der Gefühle, die seine Seele angesichts der Not und des Sturzes seines Vaterlandes durchstürmten, und die sich dabei doch nur als die Explosionen des »Żal« darstellen, das dem polnischen Charakter als integrierender Bestandteil innewohnt. Sonst ist Chopin duchaus keine literarische Natur in dem Sinne, dass er zum Schaffen seiner Werke äusserer Anregungen durch Zeitereignisse usw. bedurft hätte. Dichterische Impulse, polnische, französische, berühren ihn ja nur an der Peripherie. Auch hier ist das erwähnte politische Ereignis, das so tief in die Geschicke seines Vaterlandes eingriff, nur der äussere Hebel, um die auf dem Grunde seiner musikalischen Seele aufgespeicherte Funkenkraft seines pulsierenden, erregten, nach Explosionen dürstenden Temperamentes in die Erscheinung treten zu lassen. Im Ausdruck stimmt die Revolutionsetüde ganz zu dem Auspruch Chopin's, dass er ein Revolutionär sei. Nun wohl, aber man merkt, ein sehr aristokratischer; er revolutioniert nicht gegen jene Regierung ewig bestehen bleibender Schönheitsgesetze, die für den wahren Künstler ewig bindende Kraft hat. Auch in vorliegender Etüde sind die Schönheitslinien in keiner Weise verletzt. Die moderne Empfindungs- und Gestaltungsweise des musikalischen Übermenschen liegt Chopin völlig fern. Er weiss genau, was die Natur der musikalischen Formen zu leisten vermag, wie weit ihre Dehnbarkeit geht; er überspannt, er übertreibt, er verzerrt und zerbricht nicht, wie es der Modernen beliebt, die die musikalischen Mittel so oft vergewaltigt. Auch die Etüde Op. 25 Nr. 11 (A-moll) bleibt immer noch Musik, obwohl der Sturm mit Titanengewalt daherbraust, gleichsam ein Gewitter des Jupiter tonans mit kolossaler Wucht einherfährt. Über einen ehernen, festgefügten Marschmotiv in der Linken, das uns wie ein wehmütig Klagender Trauermarsch anmutet, erheben sich in der Rechten die Kühnsten, aus den verschiedensten Intervallen gebildeten, zeitweise auch in der Linken auftretenden Figurationen, die mit elementarem Getöse, wie das Kampfgebraus der Lapithen und Zentauren hereinbrechen. Zuletzt scheinen Himmel und Erde zusammenzustürzen, und aus dem allesverschlingenden Abgrund des Weltuntergangs ächzt, kreischt im Fortissimo noch einmal das Trauermarschmotiv auf... Bäumt sich zum Schluss nicht noch in der blitzschnell daherfahrenden A-moll Tonleiter der Leviathan auf aus der Tiefe des Chaos? Man muss diese Etüde aufs genaueste studieren, mit Virtuosität selber spielen, etwa von Anton Rubinstein (wie der Verfasser) mehrmals spielen gehört haben, um ihren ästhetischen Gehalt ganz würdigen zu können«.

wybrzeżu. Chopin staje się Beethovenistą w tej *C-moll Etiudzie,* pełnej grozy i siły, będącej prawdziwie bohaterską sztuką na fortepian. Jak Liszt musiał grać tę burzliwą etiudę! Wobec niej powinna zamilknąć wszelka krytyka, która nie chce Chopinowi przyznać honorowego miejsca pomiędzy największymi twórcami muzycznymi. Mamy tutaj przed sobą Chopina-muzyka, nie Chopina-kompozytora fortepianowych utworów«[1]).

Oprócz dwóch pomienionych seryi *Etiud,* Op. 10 i Op. 25, napisał Chopin jeszcze w 1840 r. *Trois nouvelles Etudes,* które początkowo zamieścił w zbiorze: *Etudes de Perfection de la Méthode des Méthodes de Moscheles et Fétis.* Nawet Niecks, który je uważa za słabsze od dawniejszych etiud Chopina, przyznaje, że »są one wcale zajmujące i bez wątpienia bardzo charakterystyczne«. Tymczasem są to etiudy, bynajmniej nie słabsze od poprzednich, tylko inne zupełnie, mianowicie, bardziej subtelne i wyrafinowane, bardziej wyszukane, a pod względem zwięzłości i kunsztowności pokrewne preludyom, zwłaszcza niezrównanemu *Preludyum Cis-moll,* z którem powstały prawie równocześnie. Są to etiudy, wymagające nietyle wydoskonalonego mechanizmu rąk, choć bez niego są całkiem niewykonalne, ile staranności i subtelności w cieniowaniu i modulacyach. Ciekawe pod względem technicznym, niezrównane, jako faktura, której są ostatnim wyrazem, są prześliczne, jako muzyka, pełne iście szopenowskiej poezyi i wdzięku. To też ma słuszność Leichtentritt, gdy mówi o nich, że zawierają *durchaus vorzügliche Musik.*

Pierwsza z nich *F-moll,* zdaniem niektórych, ujawnia widoczne pokrewieństwo z *Etiudą F-moll* z drugiej seryi; ta sama w niej sprzeczność rytmu, lecz w odwrotnym stosunku rąk: temat w triolowych ćwierciach walczy z basem, składającym się z czwórkowych ósemek. Techniczna trudność polega na czysto rytmicznej naturze. Zdaniem Hunekera, utwór to mistrzowski, wprost czarujący, jako treść muzykalna i uczuciowa, a nierównie głębszy od *Etiudy F-moll* z drugiej kolekcyi, bo choć etiuda ta »nie okazuje jasno przyczyny szarpiącego bólu, odgadujemy jednak ukryty w niej tragiczny smutek«.

[1]) Herman Germann, pisząc o *Etiudach* Chopina, między innemi tak charakteryzuje ostatnią, *C-moll:* »Sie umfassen so ziemlich alles, was sich gut musikalisch ausdrücken lässt, von der wunderbaren Kantilene in Nr. 3 aus Op. 10 bis zu der mit der Gewalt eines Orkans daher brausenden Schluss-Etüde der zweiten grossen Sammlung. Wer hätte es vordem für möglich gehalten, dass man mit einfachen zweistimmigen Arpeggien einen solchen Aufruhr der Elemente schildern könne«. Podobnie pisze o tej *Etiudzie* Maeklenburg: »Den gleichen Höhepunkt der physischen und psychischen Kraftentfaltung bildet *Etüde* Op. 25 Nr. 12 (C-moll) mit ihrem überaus leidenschaftlichen Arpeggiengewoge in beiden Händen. Hie und da tauchen Anfänge einer melodischen Phrase hervor wie vereinzelte Lichter von Leuchttürmen über dem brüllenden Ozean. Sie endigt im C-dur Akkord; man hat das Gefühl, als ob man aus den tobenden Fluten in einen sicheren Hafen gerettet werde«.

Niemniej piękną jest następna *Etiuda As-dur.* Niezależnie od technicznego zagadnienia, polegającego na przedziwnej kombinacyi ósemek z trójkami, etiuda ta, pełna wesołości i słodyczy omdlewającej, dowodzi zdaniem Hunekera, niewyczerpanej twórczości kompozytora, jego fenomenalnej zdolności wywoływania jakiegoś poetycznego wrażenia, które, niby magiczny sen, ożywia całe dzieło. Chopin — powiada tenże Huneker na podstawie tej etiudy — posiada hypnotyczne zdolności w wyższym stopniu, aniżeli jakikolwiek kompozytor tego stulecia, wyjąwszy Ryszarda Wagnera[1]).

Ostatnia *Etiuda Des-dur,* zamykająca nadzwyczajną pracę Chopina w tej formie muzycznej, ma tę właściwość, że w niej prawa ręka wygrywa i melodyę wiązaną, i akompaniament wybijany, co, jako połączenie legata ze staccatem, całej kompozycyi nadaje odcień doskonałego humoru. Jest to jakby wyidealizowany walc w tempie allegretto, prawdziwe wcielenie wesołości, utemperowane arystokratyczną rezerwą, ile że Choin nigdy nie swawoli, ale żartuje dowcipnie, zawsze w bardzo subtelnym guście. Stąd wrażenie, jakie się odnosi przy słuchaniu tej dowcipnej etiudy, równa się słonecznej wesołości i pogodzie; poprostu jasno się robi w duszy[2]).

Pomienione trzy zeszyty *Etiud* Chopina z lat 1833, 1837 i 1841, stanowią epokę i przewrót w historyi muzyki fortepianowej, stały się początkiem nowej ery w dziedzinie techniki fortepianowej, stworzyły nowy styl fortepianowy, pełen najoryginalniejszych, najbardziej pomysłowych, nigdy niepraktykowanych przedtem kombinacyi efektów dźwiękowych, jednem słowem stworzyły styl nowoczesny, aż do tej chwili nieprześcigniony przez nikogo, nawet przez najskrajniejszych modernistów w rodzaju Debussy'ego, u których, pomimo ich wysiłków w kierunku wynalezienia czegoś nowego, nie znajdziesz nic, czego-by już nie było u Chopina[3]). Wszystko zaś, czem ten »Kopernik fortepianu« wzbogacił muzykę nowoczesną, co tę muzykę pchnęło na całkiem nowe tory, na tory wagnerowskie mianowicie, i co w pierw-

[1]) O tej *Etiudzie* pisze Maecklenburg: »Besonders ist die zweite interessant, insofern sie den fortgesetzten Kontrast zwischen zusammen klingenden Achteln und Triolen in überraschender Weise verwendet, um die feinsten seelischen Stimmungen dadurch hervorzuzaubern. Rubinstein spielte diese Etüde in seinen historischen Koncerten«.

[2]) Die dritte — powiada o etiudzie tej Maeklenburg — zeigt eine Klangvolle Kantilene und ist durch das Kontinuierliche Zusammengehen von Portamento-Staccato und Legato bemerkenswert.

[3]) Nie uszło to baczności krytyki muzycznej francuskiej, która również przyznaje chętnie, że *Etiudy* Chopina to początek muzyki nowoczesnej, dzisiejszej. Oto, co w tej kwestyi, w artykule o *Etiudach* i *Preludyach* Chopina, pisze D. de Sévérac: »Il n'est pas défendu de réfléchir ensuite et de constater que c'est de cette oeuvre là que date l'art de l'écriture actuelle du piano. Sans doute la jeune école française doit beaucoup à Liszt et à Franck, mais je crois que les *Etudes* sont le point de départ (déjà parfait) de ce que l'on essaie de faire aujourd'hui. Vous vous souvenez, mon cher Vinès, c'était cela que nous disait ce bon et grand Charles Bordes qui était au milieu de nous!«

szym rzędzie z fortepianu uczyniło najuniwersalniejszy z instrumentów muzycznych, wszystko to, przedziwnie skondensowane, niczem ekstrakt całej genialnej twórczości Chopina, najdobitniej wystąpiło w tych nieporównanych 27 »etiudach«, etiudach-poematach![1]).

Na co dotychczas nie zdołano zwrócić uwagi, to, że i w tych etiudach nawet, pozornie o tak czysto muzycznym, a więc czysto kosmopolitycznym charakterze, wcale silnie przejawia się pierwiastek polski, który, właściwy całej twórczości Chopina wogóle, przeniknął i do jego etiud, nie w surowej formie oczywiście, ale przepuszczony przez idealizujący alembik indywidualności artysty, dzięki któremu to procesowi nabrał cech uniwersalnych[2]).

[1]) Was nun den instruktiven Wert der Chopin'schen Etüden betrifft — pisze w tej kwestyi Maeklenburg — den ich hier noch anhangsweise kurz erörtern will, so kann man nie energisch genug auf ihn hinweisen. Alle jene Hauptvorzüge, die dem Chopin'schen Klavierstil eine unbestrittene Originalität für alle Zeiten sichern, sind auch in den Etüden in reichlichster Weise vertreten. Die instrumentelle Technik, die in ihnen ihren höchsten Ausdruck findet, ist epochal. Klangeffekte und Technische Kombinationen erscheinen hier, die vorher kaum geahnt worden sind, die als originelle Manifestationen des Chopin'schen Klavierstils eine kolossale Erweiterung und Umwälzung der Technik des Klavierspiels bedeuten und als Studien in ihrer Wirkung auf die Ausbildung der technischen Fähigkeit überhaupt unerreicht dastehen. Chopin ist nich bloss ein musikalisches, sondern auch ein technisches Genie. Nicht Liszt begründete eigentlich die moderne Klaviertechnik, sondern Chopin. Liszt baute sie nur auf dem Fundament, das Chopin gelegt, weiter aus, führte sie der Vollendung entgegen und hob die instrumentellen Ansätze, die bei Chopin, dem Meister der Kleinkunst, in den Details vorliegen, in die Sphäre der Grosszügigkeit, gleichsam auf das Nieveau des Transzendentalen. Liszts transzendentale Etüden sind wohl, vom rein technischen Gesichtspunkt aus betrachtet, im ganzen von grösserer Schwierigkeit, stehen aber den Chopin'schen Etüden, hinsichtlich der Originalität der technischen Formen, hinsichtlich der Geschlossenheit und Zweckmässigkeit des klanglichen Gehalts bei weitem nach. Chopin giebt uns in seinen Etüden gleichsam einen Inbegriff seiner technischen Mittel, einen Katechismus seiner Klaviersprache.

[2]) Rzecz charakterystyczna, że na tę polskość etiud Chopina pierwszy położył silniejszy nacisk Niemiec, Albert Maeklenburg, w swem tylokrotnie cytowanem studyum: *Die Klavieretüden Chopin's.* Oto odnośny ustęp z tej jego znakomitej pracy, zasługujący, by go tu zacytować in extenso: Immer freier entfaltet sich in den späteren Etüden der romantische Zug, die Wendung von einem toten Formalismus zu lebenswarmen Idealen; immer kühner tritt die ausgeprägte Chopin'sche Individualität auf den Plan, die Etüdenform ihrem höheren geistigen Zwecken dienstbar machend. Niemals aber wird Chopin so frei, dass er den Zusammenhang mit der Geschichte, mit dem Gewordenen, mit dem Polentum, dem er entsprossen, aufgäbe, dass er jemals aufhörte, Heimatkunst zu schaffen. Beir der ästetischen Würdigung der Chopin'schen Eigenart hat man lange Untersuchungen der Frage gewidmet, ob in Chopin's künstlerischem Charakter der nationale polnische Heimatszug oder der individuelle überwiege. Offenbar eine müssige Frage. Schwebt denn überhaupt eine Individualität in der Luft? Fällt sie fertig vom Himmel? Unterliegt sie nicht vielmehr den Einflüssen der Zeit, der Heimat, jenen Entwickelungs- und Akkommodationsgesetzen, die, wie sie in dem Leben der Natur so greifbar hervortreten, auch das geistige Leben und seine Phasen beherrschen? Auch Chopin's Individualität wurzelt im heimatlichen Boden, im Polentum; nicht bloss in den Mazurken, die spezifisch ausgesprochenen polnischen Charakter besitzen, auch in den Etüden und in vielen anderen Werken schimmert der polnische Untergrund vernehmbar hindurch. Drängen sich hier nicht mehr oder weniger die nationalen Intervalle hervor, zieht nicht hin und wieder wehmutsvoll ein Anklang an ein liebes Lied der Heimat durch die Komposition? Polnische Weihnachtslieder sollen ja in die Etüden verarbeitet sein. Gibt es nicht im Rhythmus Akzente, eigenwillige Betonungen schlechter Taktteile, wie sie der polnischen musikalischen Ausdrucksweise eigentümlich sind? Dann die slentandi und incalcandi, dieser rhythmische Pulsschlag des polnischen Nationalherzens, das in der polnischen Revolution in den wilden Freiheitskampf hineintaumelt, dann aber wieder in den aristokratischen Salons nur träumt, schmachtet und girrt, als gäbe es keine nationalen Aufgaben zu erfüllen, als gäbe es nur Liebe und Wein. Diese mächtigen, vorwärtsstürmenden Steigerungen, diese langatmig abnehmenden Rückgänge op. 10, Nr. 10 und dynamischen Abflachungen, das sehnsüchtig Suchende und seltsam Herumschweifende der Melodie, das auch den oft verschlungenen Pfad der Harmonik bedingt, das Häufen der Dissonanzen und die Retardation der Lösung, das Vermeiden plötzlich eintretender Effekte, jeglichen musikalischen Exzesses, die entzückenden Übergänge und graziösen Vermittelungen, gewiss, dies alles entblüht der polnischen slawischen Seele, dies alles sind die musikalischen Ausdrucksformen des polnischen, nationalen Genius. Aber obwohl dieses alles seine Geltung behält, so würden wir uns doch an dem Chopin'schen Genius schwer versündigen, wenn wir alle seine Werke nur als spezifische Ausflüsse des polnischen, dichtenden Nationalgeistes ansehen wollten. Chopin freilich lebte in diesem Glauben, und wir können diesen seiner glühenden Vaterlandsliebe zugute halten. Als einer seiner Schüler, Guttmann, jene herrliche Melodie aus op. 10 Nr. 3 *E-dur* mit Gefühl vortrug, faltete der Tondichter die Hände und rief, in sich versunken, mit leiser Stimme: »O! ma patrie!« Als jemand eine seiner Etüden unter allgemeinem Beifall spielte, stimmte er in diesen ein, jedoch mit der Reserve: es fehle nur das polnische Element, die polnische Begeisterung! Mögen nun auch die polnischen Elemente, wie in seinen Kompositionen überhaupt, so auch in seinen Etüden den Untergrund bilden, so sind sie doch durch das Prisma der Chopin'schen Individualität hindurchgegangen und erst nachdem das national-polnische Rohmaterial einem eingehenden, verklärenden Prozess der Idealisierung und Individualisierung unterworfen worden, gelang jene vielbewunderte und leidenschaftlich geliebte musikaliche Darstellung, bei der das Individuelle über das Nationale triumphiert. Wäre das umgekehrte der Fall, so hätte Chopin sofort von seinen Landsleuten verstanden werden müssen. Nur aus der Praevalenz des Individuellen und der Individualisierung des Polnischen, nur aus dem Emporheben des Polnisch-Nationalen auf das höhere Niveau des Individuellen erklärt es sich, dass alle die musikalischen Seelen, die mit der Chopin'schen Eigenart des feinen und zarten Empfindens verwand sind, ihn verstehen, mögen sie nun Franzosen, Deutsche oder gar Engländer sein.

III.

Gdy chodzi o *Sonaty* Chopina, których ogółem napisał cztery, wszystkie zdania są podzielone: jedni, mianowicie muzycy starszej generacyi, hołdujący klasycyzmowi, uważają, że Chopinowi brakło talentu w przeprowadzeniu rzeczy w większej formie, o szerszym zakresie, inni zaś, mianowicie muzycy młodszego pokolenia, hołdujący modernizmowi, twierdzą z całą stanowczością, że Chopin, i jako twórca sonaty, był śmiałym nowatorem, odsłaniającym dla tej formy szersze widnokręgi, że jego dwie wielkie

Sonaty fortepianowe, *B-moll* i *H-moll*, są jakby dwoma słupami granicznymi przy których kończy się klasycyzm, z Beethovenem, jako swym najwyższym wyrazem, a zaczyna się modernizm, którego Chopin, właśnie w dziedzinie sonaty, jest właściwym twórcą, dotychczas nieprześcignionym przez żadnego ze swych następców. Stąd różnica opinii w kwestyi sonat szopenowskich; starsi muzycy, zwłaszcza muzycy polscy, nie wahają się zaliczać ich do słabszych dzieł mistrza, dalekich od doskonałości, choć oczywiście nie pozbawionych wspaniałych ustępów, luźno związanych z całością, której wogóle zarzucają brak organicznej jednolitości; gdy tymczasem muzycy młodsi, zwłaszcza muzycy polscy, twierdzą kategorycznie, że sonaty pod żadnym względem nie ustępują innym arcydziełom Chopina, że bynajmniej nie są słabszemi od sonat Beethovena, tylko są innemi zupełnie, czyli, że *comparaison n'est pas raison.*

Po czyjej stronie słuszność? Czy ją przyznać starszym, czy młodszym? Trudno się oświadczyć za jednymi lub drugimi, bo nuż prawda, jak zwykle, tak i tym razem, leży pośrodku. W każdym razie godzi się poznać i rozważyć poglądy te i tamte, a może na ich podstawie łatwiej będzie urobić sobie własne przekonanie.

Streszczając zapatrywania starszej generacyi muzyków, tak o tem pisze Tarnowski: »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*, *Preludya* i *Etiudy*, *Ballady* i *Polonezy*. To jest, muzycy wyobrażają sobie Chopina tak, jakbyśmy sobie wyobrażali poetę lirycznego z wielkiem uczuciem i natchnieniem, ale którego wyobraźnia i myśl nie byłyby dość potężne i głębokie, żeby równie dobrze począć i wykonać poemat bohaterski albo tragedyę, jak powieść poetyczną albo wiersz liryczny. Tłómaczą nam to muzycy na przykładach, i mówią, że jak Byron np. nie byłby potrafił napisać *Pana Tadeusza*, albo Słowacki *Wallensteina*, tak Chopin nie mógł równie dobrze skomponować *Sonaty*, jak komponował utwory mniejsze rozmiarem i tonem«. Wśród muzyków, którzy są tego zdania o Chopinie, pierwsze miejsce należy się z wieku i z urzędu Żeleńskiemu, który, analizując sonaty Chopina, tak go scharakteryzował, jako ich twórcę: »Liryk do szpiku kości, formą sonaty rzeczywiście nie zawładnął; wymaga ona obok romantyzmu, który Chopin posiadał i który jest istotą twórczości tego kierunku, klasycznego spokoju i swobody czysto objektywnej. Mistrzem w traktowaniu sonaty był niezaprzeczenie Beethoven, a wypowiedziawszy najwyższe słowo w tym kierunku, niema współzawodników. Można twierdzić, że forma sonaty już się nie rozwinęła od czasów Beethowena, i że na tej drodze nie postąpiliśmy o krok dalej. Sonaty Chopina, mimo, że w szczegółach pojedynczych części bywają i piękne, i porywające, wogóle nie przykuwają nas, jak beethovenowskie, bo mu zbywa na talencie epickim. Inną ma on też sferę działania, niemniej oryginalną i niemniej typową. Na myśl nam nie przychodzi nawet, by mu z tego zarzut czynić, że beethovenowskiej sonacie nie dorównał, skoro ma swoje własne pole, na którem jest niezrównanym. W sonatach Chopina brak wewnętrznej jednolitości, polegającej na opracowaniu głównych motywów o czysto muzykalnym sensie. Jego sonaty, jakkolwiek o wiele są poetyczniejsze od sonat Hummla i owej plejady pianistów-wirtuozów, przypominają te utwory pod względem formy. W sonatach i wogóle we wszystkich kompozycyach większego zakroju, u Chopina daje się czuć brak kompozytorskiego planu, logicznego porządku w modulacyach«. Tego samego zdania jest Karasowski, który, pomimo całego uwielbienia, jakie ma dla Chopina, nie wierzy w niego, jako w autora sonat. »W ogólności *Sonaty* — są jego słowa w tej kwestyi — jako wymagające ze względów formalnych ścisłego opracowania, nie dają nam skończonego i dokładnego pojęcia o talencie twórczym Chopina. Chcieć i módz, są to rzeczy niezawsze z sobą idące w parze[1]). Wola sama tutaj nie wystarcza, do tego potrzebne są inne jeszcze warunki, które z naturą Chopina, skłonną przeważnie do romantyzmu, nie zawsze się zgadzały. Więc wszędzie, gdzie tylko on wkraczał w dziedzinę klasycyzmu, tam myśl jego traciła właściwą sobie swobodę polotu; tryskająca werwą fantazya szamotała się w walce z krępującemi ją form więzami«. I zdaniem Szulca również, w sonacie był Chopin »mniej szczęśliwym«, »lubo i w tym rodzaju zostawił dzieła, w których hojną, raczej rozrzutną ręką rozsypał niepospolite piękności«.

Pierwszym z młodych, który zaprotestował przeciwko takiemu traktowaniu *Sonat* Chopina, był Opieński, tak pisząc — słusznie — w tej kwestyi: »Dzięki tradycyi, sięgającej jeszcze czasów Schumanna i Liszta, utarło

[1]) Wyrażenie to zapożyczył Karasowski od Liszta, który w swej książce o Chopinie, mówiąc o jego sonatach, wyraził się: *plus de volonté que d'inspiration*, czem oczywiście dał poznać w paru słowach, że te sonaty cenił niezbyt wysoko. Że tego zdania mógł być Liszt, to nie zdziwi nikogo. Co dziwniejsza, że słynny teoretyk fortepianowy, Rudolf Breithaupt, pomimo całego entuzyazmu, jaki ma dla Chopina, zdaje się przychylać do tej opinii, gdy w taki sposób pisze o większych kompozycyach mistrza (co prawda o orkiestrowych głównie): »Eine weitere Schwäche ist der Mangel an logischem Aufbau, an wirklichen Durchführungen und architektonischer Gestaltung. Er hilft sich mehr mit dynamischen Mitteln, mit klanglichen Verbreiterungen, wuchtigen Instrumentalverstärkungen und Massenwirkungen über die innere Steigerungsunfähigkeit hinweg, wie dies auch Liszt tut. Es fehlt die eigentliche symphonische Gestaltungs- und Durchführungskraft, wie ja sein Satz durchaus melodisch-homophon und nicht polyphon zu nennen ist. Allen seinen Schöpfungen haftet mehr der Charakter einer *Phantasie*, einer kühnen *Improvisation* an. Statt konsequenter Durchführungsteile erhalten wir meist *Variationen über dasselbe Thema* in reichster Auszierung und Modulation. Aber alle diese Schwächen verzeihen wir ihm von ganzem Herzen. In verschwenderischer Fülle streute sein reicher Geist dafür Blumen über Blumen, Melodien über Melodien vor uns hin«.

się przekonanie, któremu starał się do pewnego stopnia zaprzeczyć Niecks w swej książce o Chopinie, jakoby największe formą dzieła jego, zwłaszcza *Sonaty B-moll* i *H-moll,* nie stały na wysokości innych, drobniejszych rozmiarami utworów. Otóż co się tycze dwóch wspomnianych *Sonat,* to doprawdy, tylko nie wgłębiwszy się w ich ducha, można wydać ten stereotypowy, jedynie za echem tradycyi powtarzany sąd o niedoskonałości ich formy i wogóle niejednolitości lub niższości pomysłów. Chopin, komponujący w roku 1839 *Sonatę B-moll,* 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-moll,* którą gigantyczną nazywa, waha się jednak, czy te »pełne siły, oryginalności i interesujące cztery części, razem wzięte, sonatą nazwać można«, i idzie tu do pewnego stopnia za Schumanem, nie umiejącym zupełnie zoryentować się w tem dziele Chopina. Jedynie pewnemu jednostronnemu zapatrywaniu się na pojęcie sonaty, które nietylko za czasów Schumana, 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, że »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«. Chopin wziął od Beethovena zasadniczą formę, którą wprawdzie, jak świadczą obie sonaty, według własnych intencyi modyfikował, 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 zarzuty niejednolitości owych czterech części sonaty. 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. *Sonata H-moll* w dotychczasowej ocenie doznawała zarzutu niejednolitości, na czem-by jednak niejednolitość wszystkich czterech części względem siebie polegać miała, dopatrzeć, a raczej dosłuchać się niepodobna. Zapewne, że Chopin nie umiał r o b i ć kompozycyi, bo wogóle dla niego s k ł a d a n i e t o n ó w, jako pojęcie muzyki, było rzeczą najzupełniej obcą; u niego pomysły tematów były owocem życiowego natchnienia, nie miały w sobie nic z mozaikowej 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 r o b o t ą, bez której muzycy pewnego typu nie umieją

sobie wyobrazić twórczości symfonicznej lub sonatowej, zapominając, że największy jej przedstawiciel, Beethoven, najwspanialsze z swoich symfonii i sonat też »tworzył«, a 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 niezgodnych kombinacyi zbudowaną, utworzyć formę«. Mniej więcej taki sam pogląd na *Sonaty* Chopina wypowiedział niedawno drugi z młodych, Jachimecki, który w ten sposób stawia kwestyę: »Apologii wymagają dzieła Chopina, utrzymane w formach klasyków wiedeńskich, szczególnie sonaty fortepianowe, którym tak często zarzucano nieodpowiadanie warunkom sonaty. Rozwój i wyczerpanie myśli tematycznych w *Sonacie H-moll* i *B-moll,* siła tkwiących w nich kontrastów i jednolitość idei, łączącej ich części, nie ustępuje najwyższym sonatom Beethovena. Farysowy lot natchnienia, któremu nie mogli nadążyć komentatorowie, był przyczyną niedoceniania ich wartości. Najwcześniejsza z nich *Sonata C-moll,* wprowadza nas w te sfery muzycznego wyrazu, do których wielki duch Wagnera dotarł dopiero w *Trystanie i Isoldzie*«. Zupełnie tego samego zdania jest trzeci z młodych, Chybiński, który tak pisze o sonatach Chopina: »Forma sonaty chopinowskiej nie ma nic prócz wewnętrznej genezy wspólnego z sonatą klasyczną; pod tym względem stosunek Chopina do tej ostatniej jest analogiczny ze stosunkiem symfonii faustowskiej i dantejskiej Liszta do symfonii klasycznej. Geniusz obydwu twórców sprawił, że ich sonaty i symfonie pozostaną tem, czem są też w tytule. Chopin udowodnił, że nie ma stałych kanonów, uświęconych choćby majestatyczną twórczością Beethovena. Jedynem zaś prawem, jakie obowiązuje wszystkich, którzy są twórcami, jest logika wewnętrzna, która sprawia, że części dzieła sztuki tworzą całość, opartą na psychologicznym związku przyczynowości. Chopin jest najświetniejszym dowodem, że sama idea tworzy sobie formę. Nie znajdziemy w dziełach Chopina ani dwu utworów, któreby były w formie podobne do siebie. Mimo to Chopin jest klasykiem, gdyż jest skończoną doskonałością. Zaznaczył to już jeden z najentuzyastyczniejszych wielbicieli naszego mistrza, Hans von Bülow w swem słynnem zdaniu: Poetą tonów jest przedewszystkiem romantyk, który jednakże może się stać klasykiem, jeśli się rozwinie jako geniusz, np. Chopin« [1]).

[1]) Tego samego zdania zdaje się być także Henryk Gehrmann, gdy w swym feljetonie o Chopinie tak pisze o jego *Sonatach:* »Nicht geringeres Unrecht würde man an seinen *Sonaten* begehen, wollte man an sie ebenfalls den klassischen Masstab anlegen. Eine innere organische Entwicklung wie bei Beethoven würde man hier vergebens suchen. Auch hier handelt es sich nach Art der Weberschen *As-dur Sonate* um ein lockeres Aneinanderreihen eines herrlichen Tongedankens an den anderen. An hohen Flug der Fantasie und an prächtiger äusserer Umrahmung stehen die *B-moll* und die *H-moll Sonate* dem Besten, was der grosse Künstler geschaffen, kaum nach. Die Jugend-Sonate in *C-moll*

Cokolwiekbądź, nie odnosi się to do *Sonaty C-moll* Op. 4 [1]), należącej do innego okresu twórczości Chopina, ale do jego dwóch wielkich *Sonat B-moll* z r. 1839 i *H-moll* z r. 1844, a więc powstałych w epoce, kiedy Chopin, jako twórca, stał u swego zenitu.

Sonata B-moll, którą trafnie nazwano »przesyconemi miłością zwierzeniami«, od których bije gorąco o specyalnej, chopinowskiej delikatności, posiada motyw, podobny do łkań przerywanych, co wyraźnie wskazuje na jej psychologiczny związek z niedawno przebytą »biedą« Chopina, t. j. z Maryą Wodzińską i jej rolą w życiu artysty. Stąd namiętny i buntowniczy nastrój niektórych ustępów w dwóch pierwszych częściach sonaty, nastrój czwartej części *Dziadów* Mickiewicza: »Kobieto! puchu marny!« etc. Bo jeśli chodzi o psychologiczną genezę tej bezbrzeżnie smutnej sonaty, pisanej w lecie r. 1839 podczas napadów różnych »czarnych myśli«, to prawdopodobnie na jej powstanie złożyły się następującej okoliczności. Przedewszystkiem został napisany *Marsz żałobny,* który niewątpliwie powstał jeszcze w r. 1836, gdy Chopin, już uważający się za narzeczonego Maryi Wodzińskiej, zachorował tak ciężko, że chwilowo stracił nadzieję wyzdrowienia, a więc w wyobraźni widział już swój pogrzeb. Za tym pogrzebem, przy dźwięku dzwonów cmentarnych, widział kroczącą narzeczoną

Op. 4 beansprucht dagegen nur in ihrem ersten Satz ein Interesse, und zwar im Wesentlichen ein Kunsthistorisches. Die Chromatik Chopins zeigt sich hier so ausgebildet, dass man unwillkürlich nach Vorbildern hierfür auslugt. Doch sie fehlen vollständig. Ebenso vergeblich wird man auch für die Bildung des Finales in der *B-moll Sonate* — nächiches Windessausen über die Gräber auf dem Friedhof sieht Anton Rubinstein in dem Satz — nach Vorstufen suchen. Mit seiner fortgesetzten Verkleidung der Harmonie durch Wechselnoten stellt dieses in beiden Händen unisono fortlaufende Stück der Analyse schwer lösbare Probleme«.

[1]) Była już o niej mowa w T. I. na str. 320–321. O Sonacie, którą Niecks jednak sądzi zbyt surowo, tak pisze Wł. Żeleński: »*Sonata* Op. 4 jest widocznie dziełem początkującego autora, bardzo słabem pod względem muzykalnej treści, lubo dla pianisty nastręcza sposobność wybornych studyów. Czuć tu już autora, torującego nowe drogi na swojem polu, więc wobec zajmujących szczegółów, braki istotne tracą na znaczeniu i rzecz gra się z przyjemnością. Nadzwyczaj zajmującem jest andante, w takcie na $^5/_4$, w charakterze nokturnu, bo inaczej nigdy Chopin nie pojmował swoich andante. Scherzo w tempie alegretta jest zupełnie skończonem samo w sobie«. Okazało się przecież, na co dotąd nie zwrócono uwagi, że już w tej sonacie Chopin wszedł na drogę, na którą dopiero w pięćdziesiąt lat po nim wstąpił Wagner. Oto, co na ten temat pisze Jachimecki: »Chromatykiem jest Chopin w najwcześniejszych swoich dziełach, zgoła niezależnym od chromatyki L. Spohra, będącej tylko integralną częścią barokowych akcesoryi w jego dziełach. Pierwsza *Sonata* Chopina *C-moll* Op. 4, wydana w r. 1851, jest wystarczającym przykładem, jakie horyzonty harmoniczne ogarniał umysł szesnastoletniego młodzieńca; w tematach jej znajdujemy rysy identycznie prawie podobne do motywów przewodnich w *Trystanie i Izoldzie,* w partyach zaś wielu ten sam materyał harmoniczny, co w nieśmiertelnym dramacie Wagnera. Zmysł Chopina do chromatyki wysubtelnia się z czasem do doskonałości, która jest nieprzekroczonym później przez nikogo szczytem«.

swoją, której boleść zdaje się malować słodka melodya środkowa. Tem-by się tłómaczyła jej niebiańska słodycz, jakkolwiek cała melodya robi wrażenie pieśni, która, choć żałosna bezmiernie, to jednak zawiera w sobie i nadzieję spotkania się za grobem, w innym świecie, wśród aniołów [1]). Z tą myślą mógł być pisany ten wspaniały marsz pogrzebowy, który, pomimo całej swej piękności, jest utworem lirycznym tylko, nawskróś egotycznym. Gdyby chodziło o pogrzeb narodu, jak chce Liszt, to Chopin uderzył-by w inne, mniej czułostkowe, a bardziej heroiczne struny. A powtóre Chopin nie mógł napisać marsza na pogrzeb narodu, którego ani przez chwilę nie uważał za trupa, a żywcem grzebać go chyba nie myślał. W każdym razie, w chwili, gdy Chopin skomponował marsza żałobnego, jeszcze mu nie przychodziło na myśl, że Marya Wodzińska, gdyby wyzdrowiał zupełnie, może nie zostać jego żoną. Tymczasem stało się inaczej. Chopin wyzdrowiał zupełnie, ale po roku stracił nadzieję poślubienia Maryi. Zrozumiał, że go nie chciano, że wolano kogo innego. Wtedy w nim zagrały te same uczucia, te same namiętne złorzeczenia, które Mickiewicza natchnęły do napisania *Dziadów;* wtedy i on, pod wpływem uczucia krzywdy, zbolały i złorzeczący, zaczął szkicować swoją *Sonatę* z marszem pogrzebowym, w której pierwsza część brzmi chwilami jak wyzywające złorzeczenie, jak bolesny protest, a część druga, *Scherzo,* jest jakby bolesnem ironizowaniem na temat rozwianych iluzyi. Owocem jednego z takich straconych złudzeń życiowych, złudzeń, do których twórca *Sonaty* tak był skłonny pod wpływem swej miłości ku Maryi, był właśnie *Marsz żałobny,* poczęty w chwili rozbudzonych marzeń młodzieńczych o szczęściu, marzeń, które już zdawały się blizkie urzeczywistnienia, gdy je nagle przerwał paniczny lęk przed śmiercią, pukającą do drzwi artysty. Tymczasem rzeczywistość inaczej za-

[1]) Tak też pojmuje to *Trio* Fr, Niecks: »Die beiden Theile des zweiten Abschnitts sind ein verzückter Blick auf die verklärten Regionen des Jenseits, die Vision einer Wiedervereinigung dessen, was Zeitweilig getrennt ist«. Tak samo mniej więcej interpretuje *Marsza żałobnego* Elie Poirée w swej monografii o Chopinie, gdzie w ten sposób objaśnia stosunek części środkowej, melodyjnej i lirycznej, w stosunku do dwóch innych części utworu: Mais la Mort a triomphé. Glorieuse, magnifique, elle voit courbée devant elle toute une foule qui lui rend hommage et où demain, ce soir peut-être, elle promènera le tranchant de sa faux. Ce Triomhee de la Mort, troisième partie du drame, c'est l'admirable marche funèbre populaire dans le monde entier. Les deux accords alternés, qui en font l'accompagnemenent principal, constituent une trouvaille d'harmonie absulument géniale. Tandis que ce glas résonne lugubrement, le cortège s'ébranle. Le motif de la marche est superbe, avec son rythme saccadé, sa ligne qui va tout droit, sans détour, sans hésitation, exprimant l'implacable destinée qui est celle de l'homme. La foule relentit le pas. Alors, au milieu des fumées d'encens qui montent des basses, un chant s'élève: ce n'est ni une prière, ni un hymne religieux, mais une plainte douce, un appel résigné, une aspiration faite de quelque espoir. La mélodie — une mélodie à la Chopin — a une émotion contenue, du lyrisme, elle ne vaut pourtant pas le thème grandiose de la marche.

kończyła te marzenia, te obawy śmierci w przededniu szczęścia. Artysta nie umarł, obeszło się bez pogrzebu, na którym-by ukochana wylewała łzy rozpaczy, ale jednocześnie panna Wodzińska nie została panią Chopinową, a zaczęło wyglądać na to, że niebawem wyjdzie za kogo innego, za młodego hrabiego... Naturalnie, że to ludziom dostarczyło wdzięcznego tematu do gadania, do różnych plotek, a jak cała sprawa skończyła się na ludzkiem gadaniu, tak i sonata kończy się osobliwem p r e s t o, które całą sonatę, według własnego wyrażenia Chopina, »o g a d u j e po marszu« [1]). Oto uczucia i okoliczności, które między rokiem 1836—1839 złożyły się na *Sonatę B-moll,* pisaną w Nohant, w fazie psychicznej, gdy Chopin prosił Fontanę, żeby mu »zmiótł, jeżeli może, wiele epizodów przeszłości« t. j. wspomnienie Maryi Wodzińskiej.

Żeleński tak charakteryzuje to ponure dzieło: »W *Sonacie B-moll* pierwsza część jako forma sonaty, jest najlepiej zbudowaną może ze wszystkiego, co Chopin napisał. Pierwsza idea trzymana w charakterze niespokojnym, *appassionato,* wyborny kontrast stanowi z cantileną środkową, poetyczną, prześlicznie zbudowaną pod względem formy. Jakkolwiek cztery ustępy, składające tę sonatę, są prześliczne każdy z osobna, nastrojem swoim nie odpowiadają sobie nawzajem, jak Marche funèbre i Scherzo, i to tłomaczy, czemu, mimo pierwszorzędnych zalet, uznaną została za dzieło słabe«. Odmiennie brzmi opinia o niej Noskowskiego: »*Sonata B-moll* to wielki poemat jesienny; zdarzenia i obrazy, których się w tem dziele domyślamy, które odgadujemy, mogły się dokonać tylko w tej pełnej smutku porze roku. Ów króciutki finał, składający się z rozwiniętej i szybko się toczącej figuracyi biegnikowej, czyż nie przedstawia nam podmuchu wiatru, strącającego na groby resztki liści z drzew poczerniałych? Czyż zresztą obie części tej sonaty nie są dwiema scenami rozgrywającemi się w posępnym półmroku, do którego odmalowania tak przedziwnie nadaje się tonacya *B-moll?*«

Pierwszych kilka taktów, *Grave,* rozpoczynających Sonatę, to przeraźliwy motyw śmierci, która, niczem drapieżny ptak nad wątłą ptaszyną, kołując nad Chopinem już od r. 1836, była poniekąd, w chwilach spleenu i zwątpienia o sobie, głównym przedmiotem jego »różnych c z a r n y c h m y ś l i«, opadających go, niby stado kruków, co czas pewien, a na które skarżył się w swym liście do Fontany, pisanym z Nohant 10 października

[1]) To wyrażenie Chopiua, tak małostkowe w swym charakterze, a tak nie licujące z tragicznemi zawodzeniami wichru na cmentarzu, daje do myślenia Niecksowi, a tem samem nasuwa refleksyę tej treści: »Dieze etwas dunkeln Worte sollen wahrscheinlich andeuten, wie nach dem Begräbnisse die lieben Nachbarn sich versammeln, um sich über die Verdienste des Verstorbenen zu unterhalten, wobei es dann auch nicht ohne die Würze einiger gegen ihn gerichteten Seitenschiebe abgeht«. Jednem słowem i Niecks zaznacza, jeśli się tak wyrazić wolno, pewien p l o t k a r s k i charakter tego finału.

1839 r. Pełne niepokoju i lęku, o charakterze urywanym, brzmią te początkowe akordy sonaty, jak trwożliwy znak zapytania, coś w sobie mając także z nerwowego gestu, odpychającego jakąś złowrogą marę czy zmorę; jako muzyka zaś, są taką harmoniczną zuchwałością, że zdumiewają jeszcze i dzisiaj. Jako szczęśliwy kontrast do tego ponurego prologu, następuje pogodny, tryskający obfitością melodyi, niesłychanym polotem i szlachetnością odznaczający się temat drugi, o charakterze improwizacyi, zrazu rzewny, potem wzbierający namiętnością, aż wreszcie przechodzi w szereg zgrzytliwych dysonansów, z których znowu wyłania się pierwszy temat [1]).

Najwspanialszą częścią sonaty, jej szczytem, jest ponure, szaloną energią nacechowane, groźnymi rytmami tętniące *Scherzo* z niby powiewną i lekką, a jednak beznadziejnym smutkiem tchnącą kantyleną. »Wszystko to — powiada Opieński — 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 [2]).

[1]) O tej pierwszej części *Sonaty B-moll,* tak między innemi pisze Leichtentritt: »Die Durchführung mag zu Chopins Zeiten als Gipfel harmonischer Tollheit erscheinen sein. Es geht wild darin zu. Von dem logischen Aufbau einer Beethovenschen Durchführung ist hier keine Rede. Chopins Durchführung ist eine freie Fantasie über den Rythmus des Hauptmotivs, ein zügelloses, leidenschaftliches Dahinstürmen. Harmonien von barbarischer Schönheit, von wilder Kraft tauchen überall hervor. An manchen Stellen wird man ganz deutlich an die mächtigen Akkordfolgen in Vorspiel des dritten Siegfried-Aktes erinnert: Wotans Ritt zur Höhle der Erda. Dieser zuchtlosen Durchführung folgt eine regellose, aber künstlerisch weise Reprise. Nachdem das Hauptmotiv während der ganzen langen Durchführung buchstäblich bis zum äussersten gehetzt war, verzichtet der Komponist darauf, die Reprise nach dem Schema nochmals mit dem Hauptthema zu eröffnen und leitet sogleich zur Wiederholung des Seitensatzes über, die einen jetzt sehr erwünschten Ruhepunkt bietet. Die Reprise verläuft im übrigen regelmässig. Eine prächtige, markige Coda, wuchtige Posaunen- und Trompetenakkorde glanzvoll in die Höhe steigend, schliessen in B-dur mit äusserster Kraft diesen imponierenden Satz ab«. Autor najnowszej francuskiej monografii o Chopinie, p. Elie Poirée, tak charakteryzuje pierwszy rozdział tej »prawdziwej epopei«, jak słusznie nazywa *Sonatę B-moll:* Le poème — une epopée veritable — s'ouvre dans l'epouvante. L'Allegro met en présence un motif d'un rythme haletant, haché, et bref — quelque chose comme un geste qui repousse brusquement et avec terreur — et une pensée apaisée, grande et noble, assez wébérienne au debut et montant ensuite dans une superbe envolée de lyrisme; le développement fourni par ces deux éléments et un peu écourté çà et là, notamment à la fin, est néanmoins fort beau, l'écriture, d'une audace harmonique remarquable.

[2]) »Das *Scherzo* — pisze Leichtentritt — ist von wilder Energie durchzogen: man beachte das eigensinnige Pochen auf derselben Tonstufe im Hauptmotiv, das immerwährende Aufstreben aus der Tiefe nach der Höhe in allen Motiven des ersten Teils. Nach dem Doppelstrich sausen die chromatischen Sextakkordgänge wie ein Sturmwind dahin — ein Wagnerscher Effekt — weiterhin ein Triumphierender Siegesgesang. Harmonisch dieselbe Zügellosigkeit, dieselbe Verachtung der Konvention, wie im ersten Satz«. O tem nie-

Z kolei następuje słynny *Marsz żałobny*, którego żałośnie rozełkanej, bezbrzeżnie rozpaczliwej, iście grobowej melodyi, przez cały czas w akompaniamencie wtórują jednostajne jęki dzwonów cmentarnych. Trudno o bardziej ponury i śmiertelny nastrój, aniżeli ten, jaki powstaje przy słuchaniu tej pogrzebowej symfonii. Część środkowa, słodka, melodyjna, zupełnie w duchu muzyki Belliniego, choć również pełna rzewności i smutku, jest prawdziwem ukojeniem po głuchych, ponurych, przejmujących dreszczem zgrozy, poprostu przerażających akordach części pierwszej. Jest to melodya niebiańska prawdziwie, anielska, modlitewna; stąd wrażenie czegoś jasnego, świetlanego, promienistego, podczas kiedy sam marsz jest nacechowany jakimś czarnym karawanowym kolorytem kiru żałobnego. Środkowa melodya, czysto liryczna, brzmi jak melancholijne marzenie, a przytem, choć smutna i roztęskniona, to jednak nie brzmi beznadziejnie; tymczasem część pierwsza i trzecia, marsz, obraz pogrzebu, pełen dramatycznego nastroju, to straszna niemiłosierna rzeczywistość, na którą niema ratunku, a więc wykluczająca wszelką nadzieję.

»Myśl tę tylko Chopin wydobyć z siebie był zdolny«, rzekł raz do Liszta jeden z ziomków Chopina, co potwierdzając, tenże Liszt tak pisze o tym *Marszu żałobnym:* »W istocie wszystko, co tylko orszak tłumów, którym serce pęka, mieć w sobie może uroczystego i przeszywającego dreszczem, odczuć można w tym dźwięku pogrzebowego dzwonu, który się obrzędowi całemu towarzyszyć zdaje. Całe zbiorowe uczucie tylu ekstatycznych nadziei, mistycznych nawoływań o miłosierdzie nadludzkie, kołatania w podwoje niewyczerpanej łaski i tej przedwiecznej sprawiedliwości, która równie grób każdy jak i kolebkę ma na oku, cała ta rozpalona gorączką

zrównanem *Scherzo* tak pisze Poirée: Le Scherzo forme le deuxième chant du poème: c'est encore, au debut, un effet analogue de poursuite terrifiante et de fuite éperdue. La Mort rôde dans une salle de bal, dont les échos parviennent tantôt vifs et animés, tantôt ralentis, d'une grâce langoureuse. Et pendant que la mélodie chante, douce, pénétrante, des voix graves chuchotent, sur des accords alternés, quelque troublante psalmodie. Un instant la mélodie se tait et elles tombent avec elle, et quand elle reprend, les voix mystérieuses recommencent aussi.

[1]) Szulc zapisuje następującą tradycyę o powstaniu *Marsza żałobnego* Chopina: »*Marsz żałobny* z *Sonaty B-moll* miał, jak wieść niesie, być skomponowanym pod świeżem wrażeniem wieczoru w domu Heinego, który deklamował u siebie Schillera *Leichenphantasie am Grabe eines Jünglings*. Po spazmatycznych drganiach pierwszego *Allegra* tej sonaty następuje ukojenie w przecudnej melodyi *Des-dur,* ale chwilowo tylko; spazmy wracają w drugiej części, podobne już to do dalekiego szczęku oręża, już do jęków ofiary, rosną w bezmiar, aż wreszcie, przedzielone kantyleną pierwszej części, w końcu dochodzą do najgwałtowniejszych podrzutów. W burzliwem *Scherzo* najcudniejsze jeszcze konającemu nasuwają się rojenia, niby blaski minionego szczęścia, niby księżyca rąbek wśród chmur powodzi, krótkie, urywane. Ale stało się! Odgłos dzwonów, łkanie i śpiewy żałobne towarzyszą zmarłemu do grobu, a duszę jego, unoszącą się ku niebu, kołyszą anieli pieszczotliwą kantyleną *Tria*, prostą, rzewną, przenikającą«.

zachwytu rezygnacya wreszcie, która wieńcem aureoli opromienia tyle boleści podniesionych nieraz na wyżyny bohaterstwa, brzmi zwycięsko w tym śpiewie, którego błaganie tak jest przepojone rozpaczą. Co tylko znaleźć można najczystszego, najświętszego, najpokorniejszego, najmocniej wierzącego, najtkliwszą przejętego nadzieją w sercu prostaczków, kobiet i dzieci, jęczy tam, drży i płacze w sposób niewypowiedzianie przenikający. Czujesz, że tam wszyscy opłakują stratę, po której chyba nie wiele co już pozostało. Melopea ta, tyle grobowa i posępna, złagodzona jest przecież tak przedziwną słodyczą, że wydaje się, jakby już nie była z tego świata. Dźwięki jej, które rzekłbyś, rozcieńczyła już odległość, dochodzą cię niejako anielskiemi zawodzone usty, kołysane na obłokach świetlanych, wokoło stopni pańskiej stolicy. Wykrzyk żaden, żaden zgrzyt stłumiony, żadne bezbożne bluźnierstwo ani groźba szalona, nierozstrajają ani na chwilę cichej skargi, którą wziąść niemal możesz za seraficzne westchnienia. Sama tylko przeczysta wiara, wyniszczająca w człowieku aż do zarodów goryczy, ale też i ratująca go od upadku zwątpienia, zaczem i boleść oczyszczona już ze wszelkiej ziemskiej słabości, wprost się tu ku Bogu chrześcijańskiemu wyrzuca ze skargą, niby przed trybunał najwyższego sędziego, odnajdując w sobie dla przebłagania go tak rozdzierające modły, że słuchając ich, ze współczucia, serce zdaje się pękać w wzdętej piersi«.

Tarnowski widzi w tym szopenowskim *Marszu żałobnym* »natchnienie narodowe, wielki żal zbiorowy«, i pyta, »czy to nie jest tak głębokie, tak silne westchnienie, razem dobyte z piersi milionów, i czy Chopin nie miałby prawa powiedzieć, że i on także za miliony cierpiał?« [1]). Tymczasem Chlebowski uważa marsza żałobnego za wylew osobistych uczuć Chopina, którego przy tej sposobności porównywa ze Słowackim, jako twórcą *Ojca zadżumionych.* »Jak w *Ojcu zadżumionych* przez skargi nieszczęśliwego ojca przebija się rozpaczliwy protest poety przeciw bezlitości potęg przyrodzonych, przygniatających człowieka, urągających poniekąd jego porywom i pragnieniom, uczuciom, tak, że utwór ten można uważać za wyższy, potężniejszy stopień skargi na nicość i bezsilność ludzką, wypowiedzianej w *Hymnie na morzu,* tak *Marsz żałobny* Chopina jest wyrazem egotycznego uczucia, przechodzącego od ponurego jęku do rozpaczliwie wybuchającej skargi (w części pierwszej), która w środkowym ustępie przemienia się w czysty, serdeczny żal, stanowiący wraz ze szczerą wesołością cechę, wyróżniającą serce śpiewaka *Mazurków* od twórcy *Beniowskiego*«. Pogląd ten zdaje się podzielać Gomulicki, który w *Marszu pogrzebowym* Chopina »widzi poprostu śmierć, tępicielkę życia, nieubłaganą tyrankę, ultimam rerum

[1]) Podobnie, w ślad za Tarnowskim i Lisztem, twierdzi Karasowski, który pisze, że marsza tego »mógł tylko stworzyć ten, w którego duszy odbiła się echem boleść i żałoba całego społeczeństwa«.

lineam. Idea tworzy obrazy, nie odwrotnie. Genialny muzyk zaklął i uwięził w dźwiękach zmorę, która go przez całe życie trapiła; myśl o nieuniknionej, nieodżegnanej śmierci. Stąd w jego pieśni odnajduje się wszystkie pogrzeby, wszystkie zgony, wszystkie rozpacze, wszystkie gwałty przez śmierć na życiu popełnione. Taka pieśń nie może być polską ani francuską, przedrewolucyjną lub porewolucyjną, choć w niej dzwonią echa rozpłakanej polskiej jesieni« [1]). Kleczyński tak charakteryzuje ten grobowy utwór Chopina: »Kompozycyą, która na pozór całe morze rozpaczy odsłania, jest ów sławny *Marsz pogrzebowy*. Odgłos dzwonu uparcie się powtarzający, duszę zgrozą przenika; ponad nim płynie melodya tak smutna, że serce rozdziera; ale któż z nas ośmieli się twierdzić, że to kompozycya chorobliwa? Kto choć raz jeden w życiu znajdował się w położeniu, przez tę muzykę tak dramatycznie uplastycznionem, ten pojmie niezawodnie, ile wielkości w tym strasznym jęku, ile majestatu w tym bólu się mieści? Zresztą nie brak tu i nadziei, którą przedstawia wybitnie kantylena części środkowej«. A jednak znalazł się ktoś, i to fanatyczny wielbiciel Chopina, którego ten marsz nie zadawalnia w zupełności, podobnie, jak nim nie zachwycał się w swoim czasie Schumann. Tym pesymistą okazał się M. A. Szulc, autor pierwszej monografii o Chopinie, w której z całą szczerością przyznał się otwarcie, że z całej sonaty najmniej mu się podoba właśnie marsz żałobny. »Masy, powszechność — czytamy tam między innemi — zna może Chopina tylko z tego *Marsza żałobnego* i pod niebiosa go zań wynoszą, poparci Liszta powagą i głosem ogółu. A przecież znamy doskonalsze w tym rodzaju utwory. Pominąwszy bowiem olbrzymi marsz w *Heroice* Beethovena, niezrównany bogactwem sceneryi i rozmaitością kolorytu, marsz, wobec

[1]) W pełnym polotu szkicu Cezarego Jelenty p. t. *Dzwony Chopina* znajduje się taki ustęp, pozostający w bezpośrednim związku z *Marszem* z *Sonaty B-moll:* »Dzwony, to ta muzyka sferyczna, wszechobecna, która najczęściej omotywuje duszę Chopina. Może być, że to najjaśniejsze i najpotężniejsze z jego wspomnień dziecięcych, jedno z tych, co żłobią na później, na przyszłość całą, najgłębszą bruzdę uczuć i kształtują je na zawsze. A nie chodzi specyalnie o *Marsza żałobnego,* którego smutno będzie każdemu czytać i cytować, póty, póki o nim ludzie nie zapomną i tem nie przywrócą mu jego niepokalania. I niech to stanie się jak najprędzej! Bo z jego to łona wytrysło arcydzieło, szkic Podkowińskiego, te suche kościste ręce kochanka przy białym atłasie zmarłej, co chwytają szaleńczemi szponami przestwór cały, i te rozdarte usta, co wyrzucają w niebiosa opętany okrzyk bluźnierstwa, i ten pejsaż samotny, ponury, z widmami kruków w oddali, to wściekłe korzystanie z pustki i samotni, ażeby aż dziko i nieestetycznie wydobyć ze swej formy ludzkiej, bestyalne skurcze i spazmy boleści, cały ten koszmar, jeden z najjadowitszych i najbiczowniejszych ze złych snów romantyzmu polskiego. Jeżeli ludzie i zaznania ludzkie i uczucia ich łączące, mają swoje serca na podobieństwo dzwonów, to Chopin bierze je, te dygoczące dźwięki dusz i związków między duszami, i usymfonizowane oddaje słuchaczom«.

którego wszystko blednieje [1]), marsze pogrzebowe w słynnym *Kwintecie Es-dur* Schumanna i Fr. Schuberta (*Es-moll* w kolekcyi sześciu marszów na cztery ręce), wyższemi nam się wydają co do koncepcyi, niż utwór Chopina. Widocznem i rażącem jest przeładowanie akordami w pierwszej części, a temat *Tria* jest zbyt miękki i pieszczotliwy, sytuacyi nieodpowiedni. Nie umniejsza to naszej czci dla wielkiego wieszcza narodowego; owszem szczere i otwarte wypowiedzenie przekonania jest największą naszego uwielbienia rękojmią« [2]).

Krótki 25-taktowy finał, w którym »obie ręce unisono ogadują po marszu«, brzmi, jak zagadka, a jest aż po dziś dzień unikatem w całej literaturze muzycznej. Już najbliżsi przyjaciele Chopina, gdy ich zapoznał z tą ostatnią częścią sonaty, nalegali nań, by ją zastąpił czem innem, czem mu wyraźnie dawali do zrozumienia, że w nich ten dziwaczny finał nie budzi szczególnego zachwytu. Ale Chopin nie chciał zgodzić się na to, w ten sposób motywując znaczenie tej kompozycyi: »Czegoż chcecie? Marsz żałobny oznacza pogrzeb, a po pogrzebie przecież, jak wam wiadomo, każdy czemprędzej zmyka do domu«. Po latach, za przykładem Tausiga i Rubinsteina, pogodzono się z tem finale, grając je pianissimo z niesłychaną szybkością, co daje jakby obraz schadzki duchów — czy błędnych ogników — uganiających się ponad grobami cmentarza, lub jesiennego wichru, dziko zawodzącego nad świeżo usypaną mogiłą. Czy Chopin to miał na myśli, komponując to *unicum* muzyczne? pozostanie zagadką nie rozwiązaną. W każdym razie ta jakaś rozpaczna plątanina myśli, w której wątku prawie uchwycić niepodobna, w najrozmaitszy sposób komentowana od czasów Schumanna, jest genialnem i w najwyższym stopniu indywidualnem dopełnieniem sonaty, jako niezmiernie w swym nastroju jednolitego

[1]) Z wyjątkiem może wspaniałego *Marsza żałobnego* na śmierć Zygfryda w wagnerowskiej *Götterdämmerung.*

[2]) Na zdanie to, przynajmniej odnośnie do części środkowej *Des-dur,* pisze się także Ehlert, który, zachwycony samym marszem, tak pisze o nim: »Der Trauermarsch der *B-moll Sonate* verdankt seinen grossen Ruhm der wunderbaren Verquikung zweier Dreiklänge, die in diesem Zusammenhange etwas hoch Tragisches haben. Der Mittelsatz fällt leider ganz aus dem Rahmen; trüge er wenigstens Halbtrauer; man kann nach so viel schwarz verhängtem Flor doch nicht gleich wieder weisse Wäsche zeigen«. Wogóle Ehlert, gdy mu wypada mówić o chopenowskim *Marszu żałobnym,* zawsze się staje... dowcipnym. Tak np. w innem miejscu powiada: »Der Trauermarsch, welcher für seine Todtenfeier instrumentiert worden ist, hat seinen düsteren Prunk selbst für fremde Bestattungen hergeben müssen, obwohl man nach ihm so wenig begraben, wie nach seinen Walzern tanzen kann«. Całkiem w innym tonie pisze o tym marszu Leichtentritt, nazywając tę część sonaty, »ein Stück von packender Kraft des Ausdrucks!« »Die faszinierende Wirkung beruht auf der merkwürdigen Aufeinanderfolge des *B-moll* und *Ces-dur* Akkordes; diese an und für sich ganz alltägliche Akkordverbindung wirkt hier durch den genialen Einfall einer Lagenveränderung. Anstatt in der Grundlage steht der *Ges-dur* Akkord in der Quart-Sextumkehrung«.

dzieła [1]). Śledząc za tą jednolitością, powiada Opieński, nadaremniebyśmy szukali jakiegoś programowego podkładu, który może się gdzieś snuł w najtajniejszych głębinach duszy twórcy, ale 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 oprzeć się śmiało, zmiażdży potężną dłonią, tak, że, jak skrępowani, bez szemrania aż do końca słuchać jej musimy«.

Jeżeli chodzi o jakiś programowy podkład tej sonaty, który przy pisaniu tej sonaty snuł się gdzieś w najtajniejszych głębinach duszy artysty, to może nie jest on tak trudnym do odgadnięcia. W każdym razie, to rozwiązanie problemu, na jakie wpadli krytycy francuzcy — a u nas Gomulicki — którzy *Sonatę B-moll* nazywają »poematem śmierci«, nie może nie trafić do przekonania. A że jednocześnie, oprócz »motywu śmierci« czuć w całym utworze »przesycone miłością zwierzenia«, że drugi temat w części pierwszej, pełen miłosnego rozmarzenia, śmiało może być poczytany za nader wymowny »motyw miłości«, więc może nie rozminie się z prawdą, kto tę chopinowską sonatę ośmieli się nazwać wspaniałym poematem miłości i śmierci, niewątpliwie najgenialniejszym, najnamiętniejszym i najpłomienniejszym, jaki na ten temat napisano przed *Tristanem i Isoldą* Wagnera [2]).

[1]) Poirée tak charakteryzuje to szczególne zakończenie *Sonaty:* Le quatrième chant, le final, a paru longtemps une chose laide, monstrueuse, repoussante, un non-sens, et cependant cet immense trait, assez semblable — avec plus de sauvagerie — à celui d'une des Etudes, ce grand geste qui, pendant quelques minutes, va balayer le clavier de ses octaves furibondes, unisonnantes et sans forme appréciable, est peut-être la page la plus hardie qui ait été écrite dans toute la musique. La Mort s'y montre avec le réalisme atroce de sa force brutale qui détruit et ruine tout. C'est la Camarde, celle qu'on maudit, à laquelle nul n'échappe. Le dernier effort de Manfred expirant faisait monter à ses lèvres l'écume sanglante d'une insulte, d'un blasphème; cette dernière page de l'oeuvre de Chopin donne le vertige, elle ouvre l'abîme où l'être, encore plein de forces et de vie, va disparaitre et pour toujours s'anéantir.

[2]) Przez krytyków francuskich, którzy *Sonatę B-moll* nazwali poematem śmierci, należy rozumieć pp. Elie Poirée i Alberta Groz. Oto, co pierwszy z nich pisze w tej kwestyi: »Ce n'est pas le poème de la Souffrance, c'est celui de la Mort, dont il sentit, à cette époque, courir le frisson sur ses chairs meurtries. Et à cette Mort dont l'idée devenait de plus en plus obsedante, Chopin consacra quatre chants, les quatre mouvements de la sonate. La Mort, comme thème lyrique, a inspiré tous les grands poètes, mais aucun, peut-être, ne l'a rendue en termes plus saisissants«. Oto zaś, co pisze drugi z pomienionych krytyków: »Nerveux, malade, désespéré, en proie au plus grand désarroi physique et moral, Chopin était alors hanté par le *thème de la mort.* Pour exprimer complètement l'idée fixe qui le torturait il lui fallait une forme plus ample et plus austère que celle de ses poèmes coutumiers. Un simple *Nocturne* n'eût pas suffi. Il dut songer, cette fois tout naturellement, à la Sonate et c'est ainsi qu'il composa cette oeuvre qui justifie toutes les protestations contre l'oubli immérité dans lequel nous la voyons tomber. Parce que l'intérêt du premier mouvement est à peu près limité à l'exposition des idées, ces idées, en sont-elles moins belles? Est-il juste de reduire la *Marche funèbre* à la condition humiliée de morceau d'utilité pour cortèges officiels et messes d'enterrement? Peut on dédaigner la véhémence du Scherzo, ou la douceur plaintive, la lassitude resignée de son Trio? Et l'immense, la terrible arabesque du Final? Sommes-nous donc devenus insensibles devant ce mystére d'affolement; cyclone de fièvre tornade de délire, convulsion d'agonie, spasme terrifié que rien ne peut maîtriser. Il serait plus équitable de reconnaitre que nous possedons en cette oeuvre d'une si magnifique unité de sentiment, la seule entre celles dont on s'occupe ici, qui semble avoir spontanément jailli du cerveau de Chopin, revêtue de sa formeé adequate et nécessaire«.

A jednak druga wielka *Sonata* Chopina, *H-moll* Op. 57, o zupełnie koncertowym zakroju, co ją czyni nader wdzięczną do popisów estradowych, niewątpliwie jest jeszcze świetniejszą, jako utwór muzyczny. Wyższa pod wieloma względami, przedewszystkiem pod względem świetności oprawy i wykończenia, a zwłaszcza ornamentyki, opracowana z jeszcze większem mistrzowstwem, wynikającem z wciąż rosnącej dojrzałości artystycznej, nadzwyczaj namiętna pod względem uczucia, sonata rzeczona, pomimo pewnych niejasności, zawiera taką mnogość i wielorakość piękności i pomysłów z zakresu faktury muzycznej, że — jak zresztą cała twórczość Chopina — stała się podstawą dla rozwoju najbardziej nowoczesnych efektów harmonicznych. Zbudowana luźniej jeszcze, aniżeli jej poprzedniczka, cierpi na jedną wadę organiczną, mianowicie na pewną hypertrofię motywów, których zawiera tyle, że, jak dowcipnie zauważył Niecks, dla niejednego kompozytora okazały-by się wystarczającemi do napisania całego szeregu utworów. Co gorsza, że te motywy, występujące w tak nadmiernej ilości, nie są dość ściśle powiązane ze sobą, a niekiedy są modulowane w ten sposób, że zatraca się jasność kompozycyi, miejscami trudnej do rozwikłania i zrozumienia.

W powodzi artykułów o Chopinie, które się pojawiły w roku jubileuszowym (z powodu setnej rocznicy urodzin mistrza, natrafiłem na artykuł, podpisany przez Juliusza Kadena, artykuł, w którym *Sonata B-moll* została scharakteryzowana, jako »jedno z najpotężniejszych dzieł ducha ludzkiego«, przyczem ją opatrzono następującym, wcale interesującym komentarzem: »*Sonatę* otwiera kilka szerokich łamanych akordów. One to zrywają jakieś uroczyste pieczęcie i łamią wszelką doczesność: jesteśmy na progu niewiadomego poznania. A dalej rozwija się jakowyś rytm pospiesznie-jednostajny, zaś w jego fali naprzód jednym głosem, a potem rozpędzanymi wciąż po dole i górze akordami, niesie się i polatuje straszne wołanie. Przeciwstawia mu się temat drugi, nieskończenie pogodny, prosty, myśl szczęśliwa, radosna, nie sięgająca jednak głęboko. Podpływa ku niej fala ruchu coraz bardziej rytmiczna, wartkim tokiem ponosi temat, aż do zakończenia części pierwszej, które zdaje się rzucać, topić sprawę walczących tematów w krzyku biegnącej naprzód duszy. Już tu jest zapowiedź *Scherza.* A scherzo wydaje mu się być nieubłaganego biegu i nadmiaru sił próbą. Nie ustępuje ono w niczem najwspanialszym kompozycyom, jakie literatura w tym kierunku posiada. Tu naprężenie i polot rytmu, wstrzymywany dech melodyi, którą zda się możnaby rozprowadzić na całe horyzonty, a którą Cho-

Najbardziej pod tym względem szwankuje część pierwsza, mimo to wspaniała i porywająca. »Bujność wyobraźni i obfitość myśli — pisze Szulc — jest tak wielką u Chopina, że z trudnością mu przychodzi zachowanie miary, gdy chodzi o rzeczy tematyczne, tudzież o zastosowanie się do prawidłowości (o którą nie dba zresztą). Stąd na pierwszych dwóch stronicach tej *Sonaty* widać pewne wahanie się i błędne obwodzenie słuchacza po różnych tonacyach, póki myśl nie zatrzyma się na wytwornej kantylenie *D-dur* w prawdziwie szopenowskim rodzaju«. Niezależnie od tych usterek, co do których jeszcze nie można być pewnym zupełnie, czy je godzi się nazywać usterkami, bo mogą być poprostu muzyką przyszłości, mającą swe analogie w ostatnich kwartetach Beethovena, cała ta część pierwsza, jako muzyka, jako polot fantazyi, jako siła natchnienia, jako piękność poszczególnych ustępów, jest kompozycyą pierwszorzędną, genialną. Nawiasem mówiąc, Leichtentritt, który również tej części zarzuca pewien brak koncentracyi, znajduje usprawiedliwienie dla tych ustępów, które na pozór przedstawiają się dość mętnie, czem cokolwiek mącą przejrzystość całości: otóż, zdaniem tego krytyka, jest to zbyt daleko posunięta chęć mo-

pin dzierży na wodzy, sprawia wrażenie osobliwe: zdaje się, że mistrza jego własna moc zniszczy, że legnie pod gruzami własnego rozpędu. I tu dzieje się, co Chopin swą muzyką sprawiał tak często, a czego doświadczają ludzie w chwilach wielkiej ofiary. Oczy zawisły nad przepaścią, ale już są wyższe ponad grozę wszelkich przepaści. Z bezdni zamiast upiorów, czy burzy, wypływa cudowne dzwonienie rytmu i melodya, niech mi ją wolno będzie nazwać, melodya przebaczenia. Tu przekonuje się chyba Chopin o tem, co myślał Platon: gdyby dobro można osiągnąć, poznanie, myśl nie szukałaby więcej. W znieruchomieniu znikłaby, a z nią wszelka realność. Tylko pod warunkiem nieistnienia może najwyższe dobro być przyczyną podwójnych dążeń: ku istocie poznającego i ku poznawalnemu. Tu należy zapamiętać rzecz nader charakterystyczną. Figuracyjna fala rytmiczna, niosąca na swym wiotkim grzbiecie tę myśl »platońską« zawiera w sobie wyraźne pierwiastki straszliwego bełkotu akordów, które rozwijają później *Marsz żałobny*. Również »platońska« melodya w istocie swej jest krewną, jest siostrą wielkiej melodyi tria z żałobnego marsza. Takie są dzieje *Scherza*. A potem przeciąga ten *Marsz żałobny,* raczej rozwija się żałoba duszy nacięższa, bezgraniczna. Tu, w trio, w nowej boleściwej ozdobie ukazuje się myśl platońska. Objęło ją uczucie i łzy człowieka, który uczucia swego dojrzał granice i lotu swego dojrzał kres, który poza tym kresem przeczuł całą nieskończoność nieznanego. Presto, które następuje po marszu, jest tego straszliwym i wspaniałym dowodem. Lecą po sobie nieprzerwane zwoje tonów. Postacie motywów przesiewają się przez rozległe blaski modulacyi, tak, że całość sprawia wrażenie nieprzeniknionej mgły, koszmaru, w którym chyboczą się lśnienia błyskawic i toczą się zamierające echa gromów. Czy to jest opętany śmiech, czy płacz, czy jęk, czy odpływ wszelkich uczuć, czy jest to staczanie się duszy na jakieś nigdy nie odkryte dno rozpaczy, trudno orzec. Jeszcze brzmi ponury warkot unisona, trzymany w zasadniczej tonacyi, b-minor. Po chwili w krótkich, ledwie dosłyszalnych falach ten pomruk, już głos bez przestrzeni i bez czasu... mrze. A wtedy, jak piorun spada ostatni, pierwszy, jedyny tej ostatniej części akord. Chciał-że tem Chopin powiedzieć, że harmonia, że ostateczne współbrzmienie, koniec i wyzwolenie jest w śmierci?

dulowania, bardzo uczona teoretycznie, ale niewdzięczna, a co gorsza niewdzięczna w przeprowadzeniu praktycznem. Schon der erste Teil vor dem Seitensatz — powiada Leichtentritt — moduliert so stark, *wie Beethoven nur je in seinen kompliziertesten Durchführungen.* Oto źródło pewnych niejasności w tej pierwszej części, które Opieński trafnie nazywa »jakiemś zapamiętałem zagłębianiem się w metafizycznych ideach«.

Część druga, w formie wdzięcznego scherza, żywego i ruchliwego, odznacza się jakąś kobiecą miękkością, choć i w niem nie brak ustępów ponurych, brzmiących złowrogo. Czego w niem nie brak również, to wspaniałych efektów harmonicznych, zupełnie nowych i zdumiewających swą śmiałością.

Melancholijne *Largo,* pełne tkliwej prostoty, jest zupełnie w rodzaju nokturnu, a jako taka rzewna *Rêverie,* nietylko nastraja rozmarzająco, ale zachwyca swą niezrównaną poetycznością. Środkowa część rozbrzmiewa wzniosłym chorałem, jakimś chorałem anielskim, śpiewanym przy akompaniamencie harf i dzwonów. Jako faktura, jest to cały szereg różnych przedziwności muzycznych, jak powiada Leichtentritt, *voll von charakteristischen Feinheiten Chopin'scher Harmonik.*

Finale jest w formie ronda, pełnego rozmachu i siły, a przedewszystkiem jakiegoś rycerskiego animuszu na tle konnego tententu, jakiegoś skrzydlatego rozmachu husaryi pędzącej na wroga [1]). Poza tym bohaterskim nastrojem, który wprost działa porywająco, jest to technicznie jedna z najtrudniejszych rzeczy w całej nowoczesnej literaturze fortepianowej. Że jest napisaną wspaniale, z wyrafinowanym kunsztem, nie bez szafowania dysonansami, nadmieniać zbyteczna. O tych dysonansach pisze Leichtentritt: Nur bei Bach findet man analoges, aber auf ganz anderer Basis [2]).

[1]) Szulcowi przywodzi ten finał przed oczy »jakby obraz Mazepy, który na dzikim rumaku stepowym, gnany wichrami, pędzi przez jary i błonia«.

[2]) W *Sonacie H-minor* — pisze Żeleński — zbudowanie pierwszego allegra jest zupełnie chybione, mimo genialnych prawdziwie szczegółów. Sam początek sonaty, aż do przecudnej cantileny środkowej, jest mało znaczący, nawet pierwszy, dość energiczny i stanowczy motyw, nie jest dostatecznie wyzyskanym, a tak zwana środkowa część, przeprowadzenie, nie może się nazywać logicznem rozwinięciem założonego planu głównego. Dyletanci często grzeszą brakiem krytycznego sądu o dziełach Chopina. Jedni unoszą się bezwzględnie, przeceniając wartość dzieł słabszych i nie dopuszczając żadnej analizy krytycznej; drudzy upatrują dziwaczność i chorobliwość tam, gdzie są znamienne cechy geniuszu oryginalnego. My, wyżej stojący w pojęciach o harmonicznych pięknościach od współczesnych Chopina, lepiej to już rozumiemy; zajmuje nas przedewszystkiem nastrój dzieł Chopina i duch z nich wiejący; cieszymy się tem, co on nam daje, nie pragnąc tego, czego niema i mieć nie może. Wiemy, że ta spuścizna pozostanie zawsze drogą ogółowi, że dzieła te nie zejdą z estrady koncertowej, a swoją drogą nie życzymy sobie naśladownictwa, które-by wytworzyło manierę, chorobliwy kierunek sztuki«.

Mniej więcej to samo, co sędziwy twórca osnutej na szopenowskich motywach *Romy,* zdaje się twierdzić w swem studyum o *Sonatach* Chopina krytyk francuski, Albert

Do mniej szczęśliwych utworów Chopina, choć i tu nie brak wspaniałych ustępów, należy niewątpliwie *Sonata G-moll* Op. 65 na fortepian i wiolonczelę [1]). Jest to dzieło wysiłku, w którem »robota«, i to nie zawsze mistrzowska, tylko miejscami idzie w parze z natchnieniem. Jeżeli o którem z dzieł Chopina można powiedzieć *plus de volonté que d'inspiration*, to o tem przedewszystkiem. Z wyjątkiem kilku poetycznych urywków, jak pierwszy temat części pierwszej przy wejściu wiolonczeli, jak pierwsze takty scherza, oraz część andante, z których zresztą ani scherzo ani andante nie są na wysokości prawdziwej sonaty, reszta grzeszy pewną roz-

Groz, który między innemi pisze w tej kwestyi, co następuje: »Mais tous ces ouvrages présentent en outre des caractères communs qu'il est indispensable de relever. Tous signalent, en Chopin, une inaptitude radicale à developper, au sens symphonique du mot, ses idées. Il les expose et, dans l'exposition, epuise du premier coup leur contenu. Le conflit dramatique qui peut surgir entre deux sentiments contrastés est si loin de sa pensée qu'il neglige parfois, par exemple dans les premiers mouvements de la *Sonate en ut mineur* d'opposer une seconde idée à la première. Le développement perd ainsi sa principale raison d'être. Même dans les mouvements à deux idées, Chopin n'utilise presque jamais dans le développement que le premier élément thématique. Ainsi, privée d'une direction expressive déterminée, ce développement se reduit-il fatalement à de simples amplifications harmoniques qui n'enrichissent point les thèmes. Faute d'avoir acquis au cours du développement une signification nouvelle, les idées ne peuvent se présenter aux réexpositions que sous l'aspect de répétitions textuelles, de redites fastidieuses. Même, la première idée, en raison de l'abus qui en a été fait dans le développement disparait fréquemment de cette partie du morceau au grand préjudice de l'équilibre général. Enfin le développement terminal, cette admirable création du génie beethovénien, ne se rencontre jamais ici. Dans les grands mouvements, comme il n'établit pas de relations dramatiques entre les éléments thématiques, mais de simples rapports de succession, il en resulte que les transitions qui les relient n'ont pas de valeur expressive, mais seulement une valeur décorative; aussi n'a-t-il pour remplir ces transitions que la ressource des traits de virtuosité qui constituent l'aspect sous lequel le pianiste qu'il est envisage l'ornement. Les génies de cette sorte ne peuvent être l'object de comparaison; il les faut accepter tout entiers tels qu'ils sont ou s'eloigner d'eux. Irons-nous reprocher à Chopin ses sonates mal bâties? Non, certes; il faut écarter de nous la tentation d'une telle critique, ici vaine et stérile. Chopin ne pouvait faire ce qu'il a fait. Cela est bien ainsi. La dent de la critique ne peut entamer que ce qui provient de la volonté, de la méditation, de la réfléxion consciente; tous ce qui est le produit du pur instinct lui échappe victorieusement. En art il faut toujours avoir deux poids et deux mêsures«.

[1]) Już współczesni nie zachwycali się tą *Sonatą*, nie wyjmując najbliższych przyjaciół Chopina. Oto, co o niej pisał w swym dzienniku Moscheles: »In der Composition beweist Chopin, dass er nur einzelne glückliche Gedanken hat, die er aber nicht zu einem gerundeten Ganzen zu verarbeiten versteht. In der soeben herausgekommen Sonate mit Violoncell finde ich oft Stellen, die mir klingen, als präludire Einer am Klavier und klopfe an allen Tonarten an, um zu erfahren, ob irgendwo ein Wohlklang zu Hause ist«. W roku 1850, gdy mu tę *Sonatę* wypadło przerabiać na sam fortepian, na cztery ręce, tak pisał o niej Moscheles w swym dzienniku: »Eine Geduldprobe bietet mir Chopins Violoncell-Sonate, indem ich sie zu vier Händen arrangire. Für mich ist sie ein wild verwachsener Wald, in dem nur mitunter ein Sonnenstrahl dringt«.

wlekłością, wprost dziwną u Chopina. Chwilami ma się wrażenie, że to raczej kompozycya Franchomme'a, któremu jest dedykowana, aniżeli Chopina. Oczywiście, że i tu nie brak ustępów doskonale modulowanych, zupełnie w stylu ostatniej maniery Chopina, ale i one nie ratują całości, która na ogół jest mało interesującą, nie godną autora *Sonat B-moll* i *H-moll*. Szczególniej da się to powiedzieć o krótkiem *Largo*. Zdaniem Żeleńskiego, są tu »te same wady, co w sonatach fortepianowych, a jeszcze mniej inwencyi, a przedewszystkiem widocznym jest brak umiejętnego użycia instrumentów, z którymi Chopin trudno sobie radził, bo to krępowało jego fantazyę«. Zdaniem Polińskiego »z wyjątkiem dwóch części środkowych pozostałe części sonaty niezbyt są zajmujące«. Kleczyński uważa również, że w tej sonacie Chopina »myśl jego znękana, przybiera czasem jakieś formy zanadto mgliste i ciężkie, jakich dawniej nie miała«. Niemniej surowo sądzi tę sonatę Niecks, który tak o niej pisze między innemi: Der erste und letzte Satz sind unendliches Gestrüpp mit hier und dort verstreuten kleinen Blumen. Was die Schönheiten anlagnt, so sind sie blosse Ansätze, Quellen, die sich bald in einer Sandwüste verlieren« [1]). Tego samego zdania, jakkolwiek je wyraża nieco oględniej, jest o tej sonacie i Leichtentritt [2]). Jeden tylko Karasowski ma słowa bezwzględnego zachwytu dla tej ostatniej z większych kompozycyi Chopina: choć coprawda mówi on jedynie o części pierwszej, która jego zdaniem »szeroko zarysowana, wspaniale i mistrzowsko pod względem tematycznym przeprowadzona, rzadkiej piękności cechami się odznacza«. O trzech następnych częściach Karasowski nie ma nic do powiedzenia.

O Chopinie, jako twórcy *Sonat*, zwłaszcza o jego dwóch wielkich sonatach fortepianowych *B-moll* i *H-moll*, nader trafnie pisze Jachimecki. Zdaniem jego, paradoksalny na pozór, ale tyle słuszności kryjący w sobie aforyzm Oskara Wilda, że przeważna ilość dzieł — w różnych formach — powstała jedynie z powodu istnienia odpowiednich form, traci w stosunku do Chopina niemal zupełnie racyę bytu. Do form klasyków wiedeńskich, sonaty lub ronda, uciekał się Chopin rzadko, wszystkie zaś kompozycye jego, utrzymane w formie sonaty, spotykały się przeważnie z zarzutem, że nie

[1]) Tak twierdzi Nieks na str. 250 T. II swej monografii o Chopinie. Tymczasem na str. 224 tegoż tomu dowodzi, »dass die Sonate, als sein gelungenster Versuch gelten kann, sich in grösseren Formen zu bewegen«.

[2]) »Die beiden Aussensätze — są słowa Leichtentritta — trübe, leidenschaftliche Stücke, zeigen in der Harmonik und im Klaviersatz deutlich den Chopin der späteren Zeit, sind aber streckenweise ziemlich öde und reizlos, interessieren in der thematischen Erfindung wenig. Dass es darin einige prachtvolle Stellen giebt, ist weiter nicht überraschend«. Zdaniem Szulca, *Sonata* rzeczona »nie wzbija się do sfer wysokich, ale za to widać w niej, obok niezwykłej prostoty, ślady jaknajstaranniejszego opracowania«, a wiolonczela »nie odgrywa w niej roli podrzędnej, lecz jest równouprawnioną towarzyszką fortepianu«.

odpowiadała ona indywidualności Chopina, który nie umiał nagiąć się do reguły, wysnutej z tylu dzieł Haydna, Mozarta, Beethovena oraz ich epigonów. O ile słusznemi mogły być zdania, że sama struktura pierwszych części sonat Chopina nie zawsze odpowiada schematowi klasycznemu, o tyle dziwią uwagi, że sonaty jego powinny się nazywać raczej »kaprysami«, bo pod wspólną firmą »łączył Chopin właśnie czworo z jego najbardziej szalonych dzieci« — jak pisał Schumann. Dziwią nas one istotnie, bo zadaniem kompozytora w sonacie, w części pierwszej, jest przeprowadzenie logicznego rozwoju dwóch myśli tematycznych, wyzyskanie tkwiących w nich kontrastów uczuciowych i formalnych; w cyklu zaś czterech ustępów sonaty rozwinięcie jakiejś idei poetycznej, nie objawiającej się koniecznie w temacie wspólnym. Chopin, jak to my dziś silnie czujemy, był w sonatach prawdziwym poetą dramatycznym; w ustępach *Sonaty B-moll* lub *H-moll* obserwujemy jedną nić myśli, rysuje się przed nami jakaś abstrakcyjna akcya uczuć, której poszczególne fazy przedstawiają dla nas żelazną konsekwencyę. Biegowi tej muzyki poddajemy się, jakby kierował nami jakiś rozkaz tajemny, jakby współczucie dla bohatera idei kazało nam identyfikować się z jego jaźnią, pałać jego namiętnościami i uledz z jego upadkiem.

IV.

Ballady, których Chopin napisał cztery wszystkiego, należą do jego najgenialniejszych arcydzieł. Jakoż do dziś dnia, pomimo *Ballady Des-dur* Liszta i *Ballady* Op. 10 Brahmsa, są to najpiękniejsze ballady muzyczne, jakie zostały napisane wogóle. Brahmsa *Rapsodye* również powstały pod wpływem tych szopenowskich ballad, co nie znaczy jeszcze, by z niemi mogły się mierzyć pod względem poetycznego polotu i nastroju[1]). Pod tym względem nie dorównywa im nawet wiele dzieł Chopina samego, a nie przewyższa ich żadne. Jest to najczystsza poezya muzyczna, najwznioślejszego rodzaju. A co się tycze faktury, to rzadko gdzie sam Chopin nawet okazuje się równym mistrzem, jak w tych szczytnych *Balladach.*

Każda z nich — mówi Ehlert — różni się zupełnie od swych towarzyszek, a wszystkie razem mają tylko jedną rzecz wspólną, mianowicie treść romantyczną i wzniosłe motywy. Chopin nie opowiada w nich o czemś, czego istotnie doświadczył, ale o rzeczach niebywałych, powstałych w najskrytszych tajnikach jego duszy, co pożądał, wymarzył. *Ballady* zawierają z pewnością potężny element narodowych uczuć, palący ból z powodu

[1]) Jedyny wyjątek stanowi może poetyczna *Legenda* Paderewskiego, którą śmiało można przeciwstawić *Balladzie F-dur* Chopina.

klęsk ojczystego kraju; jednak nie okazują swej myśli z taką pozytywną jasnością, jak to się dzieje np. w *Sonatach* Beethovena, gdzie słowa często wprost nam się cisną do ust«. Nie zgadza się z tem twierdzeniem Huneker, którego zdaniem tylko Słowianin może w zupełności pojąć Chopina, i dlatego Ehlertowi ballady chopinowskie niezawsze wydają się dość jasne i zrozumiałe. W każdym razie »ballady te, jak stwierdza Huneker, dotykają bliżej świata ogólnego, t. j. mają więcej kosmopolityczny charakter, aniżeli którekolwiek inne z jego dzieł. A zresztą należą one, tak samo, jak do Polski, i do całego świata«. Pomimo, że w nich brak zupełnie rytmów, mogących nam nasunąć myśl o swojskości, to jednak ta swojskość przenika je nawskróś. Tylko ją trzeba umieć wyczuć. Noskowski, który ją wyczuwa, jak mało kto, tak w swem studyum *O istocie utworów Chopina* pisze o *Balladach*: »Tu, t. j. w pierwszej balladzie, wchodzimy w sferę uczucia, rozlanego w tym szczytnym utworze, odczuwamy ową nam właściwą żałość, stanowiącą główne tło ballady, w środkowym tylko ustępie namiętnym porywem urozmaiconej. Lecz i w tym utworze, zarówno jak w dwóch innych balladach, t. j. *F-dur* i *F-moll,* obok nastroju, będącego odbiciem ducha naszego, odnajdujemy jeszcze w całym zarysie tych poematów pierwiastki do głębi nas wzruszające. Jeżeli w poezyi Ballada jest opowieścią jakiegoś wydarzenia zwykle tragicznie się kończącego, to i w balladach Chopina mistrz opisuje dźwiękami, niby żywem słowem, dzieje wypadku, niewątpliwie pełnego doniosłości i o zakończeniu smutnem, dając słuchaczowi pole do wytłomaczenia treści według swych upodobań i stosownie do stanu swej duszy. W każdej z ballad czuć rozwijanie się stopniowe działania, przychodzi wreszcie katastrofa i wszystko potem roztapia się w bólu i tęsknocie... Ballady Chopina, jako pomysł i forma stanowią w muzyce zupełnie nowy dział, przedtem nieznany, i dlatego ze względu na rozmiary tych utworów, na niezmierną różnorodność w ustosunkowaniu pojedynczych okresów i części, uważam je za najbardziej skończony i najsamoistniejszy objaw twórczości mistrza... Forma każdej z nich jest odmienną, następstwo części różne, tak samo, jak różnym jest rozwój tematyczny«.

W porównaniu z *Balladą G-moll,* pierwszą z kolei[1]), a jak chcą niektórzy, najpiękniejszą ze wszystkich, na co trudno się zgodzić, druga *Ballada F-dur,* jest stosunkowo krótką. Wogóle jest to najkrótsza z ballad Chopina, i najmniej grywana przez koncertantów, którzy za to aż do znudzenia wciąż grają Balladę *As-dur.* Jest to z wielką krzywdą dla słuchaczy, albowiem Ballada *F-dur,* napisana pod wpływem *Świtezianki* Mickiewicza, niczem nie ustępuje Balladom *G-moll* i *F-moll,* a nad Balladą *As-dur* stanowczo ma wyższość i to znaczną, jeżeli chodzi o poetyczność i dramatyczność nastroju. »Najrzewniejszą rzecz, jaką Chopin napisał — pisze

[1]) Omówioną w t. I na str. 335–337.

Ehlert — to bezwątpienia baśń w Balladzie *F-dur*. Widziałem dzieci, porzucające zabawki, by się przysłuchiwać tej muzyce. Poprostu ma się wrażenie jakiej cudownej opowieści, zamienionej na muzykę. Ta czterogłosowa część posiada tyle niewypowiedzianego uroku, że zdaje się, jakgdyby ciepłe wiosenne powiewy poruszały listki drzew palmowych. Co za słodkie uczucie ogarnia zmysły i serce!« Rzeczywiście trudno o poetyczniejszą muzykę. Część druga, stanowiąca kontrast w stosunku do tego melancholijnego opowiadania w nastroju pieśni, śpiewanej przez prządki, odrazu zaczyna huczeć, jak burza po ciszy, jak pioruny po słonecznych blaskach, pełna akcentów dramatycznych, które pod koniec stają się wprost tragiczne. »Kontrast pierwszego spokojnego motywu — pisze Kleczyński — i burzliwych pasażów, stanowiących motyw drugi, stanowi główną podstawę poetycznej całości. W części ostatniej, pasaż dochodzi niejako do kulminacyjnego punktu grozy, poczem nagle wszystko się urywa i nastaje cisza, a po niej szczątek dawnego tematu, ujęty w smętną minorową zadumę, powraca i kończy rzecz niespodziewanie w A-moll«. Niecks słusznie ujmuje się za tą balladą, niby słabszą od pierwszej, i wychodzi z jedynie rozumnego założenia, że nie można porównywać z sobą dwóch rzeczy różnych zupełnie i oceniać je w ten sposób. »Druga ballada zawiera muzykę wcale nie pośledniejszą od pierwszej... Cóż może być piękniejszego nad prostą melodyjną przędzę części początkowej? Rzecz to niewątpliwie osnuta na motywie jakiejś pieśni ludowej... Nagłe wtargnięcie *Presta* zdumiewa zrazu i zdaje się nie wiązać z poprzedzającą częścią; to jednak, co słyszymy później, mianowicie rozwinięcie tej prostej melodyi, lub raczej rozmyślanie nad nią, usprawiedliwia obecność tego *Presta*. Jego powtórne zjawienie się prowadzi do pospiesznej kody w A-moll, która kończy się w tej samej tonacyi, pianissimo, z kilkoma taktami prostej, pogodnej, nieco przyćmionej pieśni początkowej«. Rubinstein, który bardzo lubił grywać tę balladę, tak tłomaczył jej znaczenie: »Czyż jest to możliwem, żeby interpretator ballady nie odczuwał potrzeby obrazowania słuchaczom: nieszczęsnego losu polnego kwiatka, uniesionego przez silny wicher, daremnego oporu biednego kwiecia, burzliwej walki wichru, gorącego błagania kwiatka, który łamie wkońcu szalona potęga wichury. A parafraza? Kwiat polny, to wiejska dziewczyna, a napastliwy wicher, to zakochany rycerz«. W dzisiejszych czasach często grywa balladę tę Paderewski, a jak gra... Trzeba go słyszeć: opisać się nie da [1]).

[1]) Leichtentritt tak pisze o tej balladzie: »Der Andantino-Satz von entzückender Grazie und Einfachheit. Das Presto von einer athemraubenden Vehemenz... Accente ergreifender Tragik gegen den Schluss hin; erbarmungsloses Niedertreten...« Poirée pisze, że pierwsza część robi wrażenie jakiejś starożytnej legendy, śpiewanej chórem. »Le mouvement agité, qui survient comme une rafale, est fort beau«.

»Ballada *As-dur* — pisze Noskowski — różną jest nastrojem i duchem od swych siostrzyc, posiada bowiem cechy ogólno ludzkie i tło nie nasze. Współcześni i bliżsi Chopinowi utrzymywali, że dzieło to ma być opowieścią o Loreley, czemu można dać wiarę, wsłuchując się uważnie w ową cudowną melodyę, pełną wdzięku i rozkołysania, a wabiącą i zalotną. Takim musiał być śpiew czarodziejki, siedzącej nad Renem i czatującej na nieostrożnego żeglarza, który, urzeczony pieśnią zwodnicy, ginął w zdradzieckich falach rzeki. Utwierdza nas w tem przekonaniu całe rozwinięcie ballady, owo wzmagające się zaniepokojenie, oraz coraz szybsze figuracye w lewej ręce, ów niezwykły zwrot do ponurej tonacyi *Cis-moll* i wreszcie końcowe fortissimo, wyrażające jakby wykrzyk trzyumfalny czarownicy po wtrąceniu nieszczęśliwej ofiary w toń śmiertelną«. Ale mimo to wszystko jest to najbardziej salonowa ze wszystkich ballad Chopina, najbardziej wielkoświatowa i dystyngowana, najbardziej wyrękawiczona i uperfumowana, co nie przeszkadza, że jest to równocześnie jedna z najświetniejszych i najbłyskotliwszych kompozycyi w całej literaturze fortepianowej. Stąd jej niesłychana popularność, stąd wyjątkowa sympatya, jaką ją darzą koncertanci wszelkiego kalibru. Czemu zaprzeczyć niepodobna, że ballada ta, bardzo jednolita w przeprowadzeniu głównej idei, a tem samem najbardziej ze wszystkich nacechowana »klasycznym charakterem«, odznacza się wszystkiemi zaletami formy, wzorowo rozwiniętej, co jej niejako nadaje pomnikowe kształty. A jednak jej tematy, zwłaszcza ów skoczny temat, nieco trywialny, naśladujący galopowe podskoki konia, nie są najprzedniejszej piękności. »Cała ballada — pisze Kleczyński — jest tylko upoetyzowaniem i wyzyskaniem tego rytmu, który z pieszczotliwego staje się namiętnym, potężnym, przechodzi, zwłaszcza w tonacyi *Cis-moll*, w rozwój zupełnie dramatyczny, a na ostatnich dwu stronicach przycicha pozornie, aby przy towarzyszeniu kotłujących się basów dać obraz ponurej grozy, wzrastającej w sile, wydobywającej się niejako stopniowo z jakiejś wodnej otchłani i wybuchającej przy końcu kompozycyi całą potęgą siły i dramatyczności w temacie pierwszym« [1]).

[1]) Ehlert widzi w tej balladzie obraz sali balowej, jaśniejącej karnawałowym blaskiem, z obowiązkowem wyznaniem miłosnem. »Die Koketterie der Anmuth — pisze między innemi — wenn man darunter das halb unbewusste Spielen mit jener Macht versteht, welche bezaubert und anfeuert, indem sie auf jedes Zugeständniss Zurückhaltung folgen lässt, war Chopin's eigentliches Wesen. Es ist nicht zu sagen, durch welche kleine Bewegung voll unwiderstehlichen Reiz er solches Liebesspiel auszudrücken verstand. Wer erinnert sich hier nicht der unvergesslichen Stelle in der *As-dur* Ballade, wo nach dem lang ausklingenden Sextakkord von *As-dur* die rechte Hand eine pausirte Achtelbewegung erst allein vorträgt? Kann die Verwirrung eines Liebenden durch halbes Verschweigen und Zögern süsser geneckt werden?« Leichtentritt bardzo wysoko ceni mistrzowską fakturę tej Ballady. »Die Steigerung im zweiten Theil — powiada — zieht eine Klangfülle aus dem Instrument, wie man sie vor Chopin vergebens suchen würde«.

Najpiękniejszą ze wszystkich, najpoetyczniejszą, najbardziej wyrafinowaną w harmonizacyi, jest niewątpliwie czwarta i ostatnia Ballada, *F-moll.* Jest to Chopin w najbardziej lirycznem, a jednocześnie refleksyjnem usposobieniu. Liryzm, zdaniem Hunekera, jest kluczem do tego mistrzowskiego dzieła, liryzm namiętny, z zapamiętaniem się we własne stany duchowe, z tłumionem uczuciem, ze skupieniem myśli, niezwykłem nawet u Chopina w tym stopniu. Temat *F-moll* ma nieokreślony wdzięk powolnego, melancholijnego walca; powracając dwukrotnie, za każdym razem wraca obsypany klejnotami, jednak bez zbytniego przeładowania. Jest to prawdziwa apoteoza ornamentu: figuracye podnoszą główną myśl, uwypuklając ją przedziwnie. Poszczególne ustępy przejściowe, wypracowania pasażowe, wyróżniają się najprzedniejszą sztuką i nowością. Nigdzie niema wystawy dla popisu. Huneker zwraca uwagę »celem specyalnego podziwu«, na modulacyjny pasaż na szóstej stronicy, oraz na szesnaście taktów przed szaloną, grozy pełną kodą, od których nic nie może dać większego dramatycznego napięcia. A jaka mistyczna tragedya wieje z tych uroczystych, wspaniałych półnut! To chwilowe »zawieszenie duszy« przypomina Maeterlincka. W balladzie tej, może najwymowniejszej ze wszystkich kompozycyi Chopina, a będącej wyrazem wzniosłej namiętności, stanął Chopin, zdaniem angielskiego krytyka, na najwyższym stopniu swej sztuki, tej wysubtelnionej, osobistej, odurzającej sztuki. »Nie znam nic w muzyce mogącego się równać z *Balladą F-minor,* powiada Huneker. Tylko Bach w chromatycznej fantazyi (niech nas nie łudzą jego klasyczne kontury, jest to gorąca muzyka duszy), Beethoven w pierwszej części *Sonaty Cis-moll,* w *Arioso dolente Sonaty* Op. 110, i być może Schumann w początkowym ustępie *Fantazyi F-dur,* która jest subtelna i dystyngowana, jak ręce i uśmiech Giocondy. To samo ballada Chopina, posiadająca czar niezrównany«. Jako kompozycya, przedstawia się ta ballada w sposób następujący. Rzecz zaczyna się na dominancie toniki *F-moll.* Zadaniem pierwszych siedmiu taktów, aż do fermaty *C-dur,* jest wywołać w duszy słuchacza odpowiednie usposobienie i nastrój stosowny. Po nich dopiero następuje ekspozycya głównego tematu. Nikt nie pojmie i nieogarnie — mówi Szulc — piękności tego przecudnego poematu bez umiejętnego frazowania, które polega na zachowaniu średniówki, grupującej należące do siebie takty i zwroty w większe całości, symetrycznie sobie odpowiadające. Ten sam motyw powtarza się jakby przysuty kwieciem i opleciony figuracyą, powierzoną głosom środkowym. Zręczne i śmiałe przejścia wiodą nas do drugiego motywu *B-dur* o charakterze chorału, stanowiącego antytezę początkowej melodyi, która niebawem powraca w tonacyi *A-dur,* uderzając bogatem wyposażeniem pełnych harmonii łamanych akordów, a wystrzeliwszy w górę w kadencyi *A-dur,* jak kroplisty o tęczowych barwach wodotrysk, staje jakby zdumiona przed *A,* tak jak pierwsze siedm taktów stanęły przed *C.* Półkanoniczne imitacye wiodą początkowo melodyę przez *A-dur, F-dur,* do pierwotnej toniki *F-moll,* a okazawszy drugi motyw, albo raczej jego ostatnią połowę *Des-dur* w całym przepychu i bogactwie figuracyi, po kilku akordach opartych na dominancie *C,* zarzucają niejako kotwicę, ale na to tylko, aby po trzeciej fermacie *C* przejść niebawem do świetnej i arcytrudnej kody, w której wszystkie, czarodziejskiem słowem poety zaklęte duchy ballady, szalone zawodzą pląsy i dzikie wyprawiają harce. To efektowne i pełne dramatycznego napięcia zakończenie ballady nie zadawalnia jednego tylko Kleczyńskiego, którego zdaniem, dzieło to »jeżeli w czem szwankuje, to w mniej szczęśliwie pomyślanych pasażach końcowych, stanowiących raczej popis trudności, niż organiczne przeprowadzenie idei«. Zagraniczni krytycy, i Niecks, i Huneker, i Leichtentritt, i Poirée, mniej się okazali wymagającymi, albowiem wszyscy oni, jak jeden mąż, mając tylko słowa najwyższego podziwu dla tej przepięknej kompozycyi, nie mają jej nic zgoła do zarzucenia. Niecks, dla którego zasadniczym tonem tego arcytworu jest żałosny smutek, zachwyca się szczególniej kodą »poprostu drżącą i wzbierającą od namiętności«. Leichtentritt niema słów podziwu dla sztuki, z jaką Chopin w najdrobniejszych szczegółach wycyzelował to dzieło [1]), a Poirée, który w tej balladzie widzi niejakie podobieństwo do *Barkaroli,* unosi się nad bogactwem inwencyi w tej mistrzowskiej kompozycyi, niepospolitej pod każdym względem [2]). Raul Puqno widzi w niej »wielkość epiczną« i uważa ją nietylko za najpiękniejszą, za najbardziej osobistą, ale i najbardziej przejmującą ze wszystkich ballad [3]).

Swoją drogą, gdy chodzi o *Ballady* Chopina, trudno je scharakteryzować lepiej, jak to czyni Jachimecki, który tak pisze o nich: »Te formy, które Chopin pierwszy wprowadził do literatury fortepianowej, były niejednokrotnie podstawą całych nowych kierunków nawet w muzyce symfo-

[1]) Wie dieses Thema vielfach variert wird, durch Auszierungen in den Mittelstimmen mehr Fülle und Eindringlichkeit gewinnt, oder in Figuration aufgelöst, in wogender Tonfülle u. s. w. dem Grundcharakter jedesmal eine andere Nüance giebt, dies ist bewundernswert.

[2]) La quatrième Ballade qui ressemble plutôt à une barcarolle, est absolument remarquable par l'invention des motifs (le groupe final de la première phrase a une grâce exquise), par la manière dont ils sont traités, par l'écriture harmonique et les modulations.

[3]) Les quatre *Ballades* constituent certainement une des groupes les plus importantes de l'oeuvre de Fréd. Chopin. Chacune, dans un genre très different, forme un admirable épisode de passion debordante, exaltée, comme dans la première *Ballade* en *sol mineur,* avec l'insistance des cing premières notes qui apparaissent sous tous les aspects, en fierté, en mystère, en résignation; de fantaisie pleine d'un fleur delicieusement printanier, comme dans celle en *fa*; de caresse enveloppante comme dans la troissième en *la bémol*, dont le ton, tout de velours, convient si admirablement au thème adopté; ou de grandeur épique, comme dans la dernière, la plus belle, la plus personnelle et de beaucoup la plus émouvante.

nicznej. *Ballady* Chopina, wzbudzające w duszy każdego wrażliwego słuchacza programy poetyczne, są właściwą podstawą Lisztowskiego »poematu symfonicznego«. Chopin był zbyt skromnym, nadając im ten tylko tytuł zamiast »powieści muzycznych«, na który dzięki swej romantycznej treści zasługiwały. Rapsodyczna forma nie została nigdzie wyzyskana w sposób tak mistrzowski i tak świetny, jak w balladach Chopina. I znowuż specyalnie o nich myśląc, stawia je każdy na szczytach muzyki fortepianowej, na szczytach muzyki wogóle. Wyróżnia je lakoniczność, na jaką — przy wypowiadaniu tyle mówiącej treści — mało z największych kompozytorów umiało się zdobyć. Chopin, nie zajmując się psychologią, znał naturę ludzką dobrze i wiedział, że wrażenia najsilniejsze długo trwać nie mogą. Zająć umysł słuchacza od początku, podnosić stopień zaciekawienia ku najwyższemu napięciu współtwórczej uwagi, jednem słowem porwać, lecz pozostawić go nieznużonym, świeżym, żądnym drugiego wrażenia takiego — pragnął kompozycyami (o ile jedna idea muzyczna była ich osią) zwięzłemi, świetnemi. Ballada *As-dur* jest wymarzonym przykładem podnoszenia się wyrazu muzycznego zarówno pod względem treści, jak dynamiki do miejsca, w którem po dłuższym gromadzeniu się potęgi następuje spontaniczne przesilenie jej, elementarny wybuch. Na podobne potęgowanie wyrazu na tak krótkiej przestrzeni, na takie pięcie się pionowo w górę nie zdobył się — *mutatis mutandis* — nawet Beethoven, który niekiedy kilkakrotnie kończy dzieło, zanim je skończy naprawdę«.

V.

Oprócz *Scherza H-moll*[1]) napisał Chopin pomiędzy r. 1835 a 1843 jeszcze trzy *Scherza*, wszystkie charakterem zbliżone do pierwszego, a więc w pierwszym rzędzie bynajmniej nie odznaczające się wesołością i humorem, ale pełne ognia i temperamentu, a przytem tak nowe i świeże pod względem stylu fortepianowego, że niemi nie przestały być jeszcze i dzisiaj. Są to poematy liryczne, o charakterze kapryśnym, zmiennym, jak niektóre strofy *Beniowskiego*, w których namiętne wybuchy i złorzeczenia cudownie kojarzą się z uczuciowemi wylewami, z miłosnem gruchaniem i zaklinaniem, a po ustępach pełnych dramatycznej pogardy, jakby przepojonych bólem, ironią i sarkazmem, następują słodkie i melodyjne kantyleny, wymownie oddające uczucie tęsknoty i żalu.

Takiem przedewszystkiem jest często grywane *Scherzo B-moll*, ognisty poemat z odcieniem byrońskim, pełen jakiegoś demonicznego pierwiastku

[1]) Omówionego w t. I na str. 337—9.

w ustępach dramatycznych, a słodki i rzewny, jakby roztęskniony, w czarująco pięknej kantylenie. Scherzo to, równie namiętne, jak pierwsze, a bardziej wykończone w szczegółach, tak charakteryzuje Kleczyński: »Cóż bardziej cudnego, jak kantylena części pierwszej! Jak duch, wielką myślą wznoszony stopniowo, tak melodya wzbija się jak po stopniach do góry, by skonać gdzieś w niebiosach. Część środkowa, to najcudniejszy obraz wdzięku, poezyi, a wreszcie i siły w dalszem przerobieniu. Temat główny przy ostatniem powtórzeniu dochodzi do szczytu namiętności i potęgi, poczem następują szeregi śmiałych dysonansów, wprowadzonych tak naturalnie, tak silnie skojarzonych z całością, że nie rażą bynajmniej«. Ponure w pierwszym temacie, a rzewne w części melodyjnej, Scherzo to, choć melancholijne, nic w sobie niema chorobliwego, jest zdrowe i jędrne, a w niektórych miejscach nawet niepozbawione nuty rycerskiej. Wogóle odznacza się wielką różnolitością nastrojów, co go jednak, jako dzieła sztuki, nie pozbawia zwartej jednolitości. Jako kompozycya jest to rzecz zharmonizowana zupełnie, słowem, bez zarzutu, a jako taka, imponująca swym skończonym artyzmem. Jeden to z najgenialniejszych, z najbujniejszych utworów Chopina[1]).

Dramatyczne w nastroju *Scherzo Cis-moll* nie obfituje w materyał tematyczny, ale za to dwa główne motywy, na których jest osnute, są rozprowadzone w sposób niedościgły. Skomponowane w epoce najbardziej podnieconej twórczości mistrza, epoce, oznaczonej — według pięknego wyrażenia Szulca — jak mleczna droga na niebie, samemi arcydziełami, jest to dzieło geniuszu dojrzałego, dla którego wogóle niema problemów nierozwiązalnych. Stąd wyjątkowa piękność i szlachetność tej mistrzowskiej kom-

[1]) Ehlert ceni to *Scherzo* najwyżej ze wszystkich: »Unter seinen vier Scherzi ist das zweite in *B-moll* mit Recht am populärsten geworden. Es ist so frisch und verständlich, so dramatisch packend, so glücklich in seinen Gegensätzen, wie nur die Vollkraft eines genialen Mannes es in gesegneter Stunde erfinden konnte. An geistreicher Feinheit sind ihm die anderen, namentlich das erste und vierte, überlegen, aber man muss schon ein gründlicher Kenner Chopin's sein, um alle geheimen Falten derselben zu verstehen«. Niecks ma dla *Scherza B-moll* tylko słowa zachwytu: »Auf die Wiederholung der capriciösen, inpulsiv leidenschaftlichen ersten Abtheilung (*B-moll* und *Des-dur*) folgt die köstliche zweite, deren Ausdruck ebenso unbeschreiblich ist, wie der der Gioconda von Leonardo da Vinci, ein sehnsuchts- und ahnungsvolles Sinnen. Bei dem tiefen zärtlichen Verlangen, mit der Unterströmung flehenden Bittens des *Cis-moll* Theiles, beginnt die hin- und herschwankende Phantasie, aus dem Träumen des Vorangegangenen erwachend, sich auf einen bestimmten Gegenstand zu concentriren... An Symptomen der verschiedenartigsten Seelenstimmungen ist dies *B-moll Scherzo* reicher, als Chopins übrige Werke dieser Gattung«. Z niemniejszym entuzyazmem pisze o tem dziele Leichtentritt, dla którego n. p. środkowa część *A-dur* jest »smaragdgrün leuchtend wie der Spiegel eines ruhigen Waldsees«. Leichtentritt zachwyca się »plastyką motywów«, śpiewnością »von berückendem Charme«, »potężnym rozmachem i płomiennością« poszczególnych ustępów.

pozycyi. Nigdzie skoncentrowany żal nie odzywa się z równą siłą, nigdzie tak nie przenika tajemniczych głębin duszy, jak w tem arcydziele. Motyw główny, odzywający się w oktawach unisono, zaleca się wspaniałem obrobieniem. Nic piękniejszego jednak, jak niewypowiedzianie podniosły hymn *Des-dur* przeplatany pasażami obu rąk, »przypominającemi chóry aniołów, zstępujących na smugach światła na ten padół, by krzepić nadzieją i lać pociechę w serca cierpieniem zwątlone«. Ta prosta, a przecież wzniosła modlitwa, wśród wdzięcznych splotów pasaży, które ją ukwiecają, brzmi jak majestatyczny głos organów...[1]). Opieński, dla którego to Scherzo nie ma, mimo olbrzymiej artystycznej wartości i siły natchnienia, tej żywiołowej cechy, jaką się odznaczają *Preludya,* tak je charakteryzuje: »Dziwna szarpanina i niepokój harmonii i rytmów, tak kontrastujące z nazwą Scherza, przerwane poważnemi organowemi głosami chorału, któremu towarzyszą subtelne odgłosy, jakby poruszonych przez powiew wiatru strun arfy eolskiej, stanowią podstawę nastroju, dominującego w całym utworze, którego budowa, mimo sporych rozmiarów, tylko na kolejnem kilkakrotnem zestawianiu tych dwóch sprzecznych motywów polega«[2]).

Najpogodniejszem ze wszystkich, jedynem też, któremu się dostała tonacya majorowa, jest urocze i wdzięczne *Scherzo* czwarte, *E-dur,* pełne łagodności i słodyczy, a przytem w ogólnym nastroju, jako utwór fortepianowy, trochę przypominające pokrewne utwory Mendelssohna. Odznaczające się wielką finezyą pod względem harmonicznego opracowania, osnute na kilku wdzięcznych motywach, prawdziwie koronkowo rozprowadzonych, Scherzo to, najmniej fantastyczne ze wszystkich, odznacza się szczególną prostotą, przyczem oczywiście idzie w parze z najwytworniejszą elegancyą

[1]) Leichtentritt tak opisuje ten efekt: »Ein prächtiger, ganz neuer Klangefekt wird dadurch erzielt, dass auf den vom Pedal gehaltenen letzten Akkord der Phrase jedesma. aus der Höhe ein duftiges Gespinnst zartester Fäden geworfen wird. Aus dem Klavier klingt es wie tausend zarte Stimmen, ein holder Elfenspuk. Von besonders prächtiger Wirkung ist im letzten Teil die Rückleitung nach *Cis-moll*«.

[2]) Zdaniem Niecksa niepodobna opisać wszystkich cudowności tej kompozycyi, będącej istnem *capriccio* »mit seinen willkürlichen Ansätzen und Veränderungen, seinem steuerlosen Treiben«. »Reitzbarheit, stolze verachtung und ärgerliche Erregtheit hören wir aus diesen Tönen heraus, von Scherz und Humor aber keine Spur; jedenfalls widerspricht die zornig aufgeworfene Lippe dem scherzenden Worte und das sorglose Aeussere vermag die innere Wuth nicht völlig zu verbergen... Man kann dies Werk als eine Extravaganz, als grotesk bezeichnen, muss aber zugeben, dass die eigenthümliche Rastlosigkeit und Launenhaftigkeit des Denkens und Fühlens, welche Chopin's Individualität kennzeichnen, nur durch diesen irrenden Gang, durch diese krampfartigen Bewegungen der Form ausgedrückt werden konnten; diesen unklassischen Eigenschaften aber — denn der klassischen Kunst eignet vor allem Plastik und Maass — in Verbindung mit hochgradiger Feinheit und Zartheit, danken seine Compositionen wesentlich ihren eigenartigen Reitz«.

Nie zbywa mu też, zwłaszcza pod koniec, na ustępach świetnych, brawurowo błyskotliwych i porywających [1]).

VI.

Obok czterech *Sonat,* czterech *Ballad,* czterech *Scherzi,* istnieją jeszcze cztery *Impromptus* Chopina. Są to jakby pośrednie ogniwa między

[1]) Niecks i w tem Scherzu dopatruje się czarnego welonu, choć nie tak gęstego, jak w poprzednich. Wydaje mu się również, że w tem Scherzu »robota« przeważa nad natchnieniem: »Es hat den Anschein, als wäre dies Scherzo mühselig gearbeitet und zusammen geschweisst«. Pozatem i Niecks nie jest ślepy na wybitne piękności tej »zbyt fragmentarycznej jednak« kompozycyi. Leichtentritt nie ma tych zastrzeżeń. Dla niego »besonders der letzte Theil ist prächtig gesteigert«. Gehrmann w swym felietonie o Chopinie we *Frankfurter Zeitung* i w Scherzach widzi przejawy polskości. Oto jego opinia o tych utworach: »Doch in Chopin schäumte und tobte auch ein leidenschaftliches Wesen. Dafür bedürfte er breiterer Formen, als die Tänze ihm bieten konnten. In den *Scherzi,* die nur wegen der äusseren Gruppierung des Materials den Namen behalten haben, fand er für seine höheren Zwecke den geeigneteren Rahmen. Ganz leise und gleichsam verdeckt hört man auch hier den ihm eigenen polnischen Rhytmus pochen, z. B. im Seitensatz des *B-moll Scherzo.* Welch drängendes Ungestüm Chopin zu entfalten fähig war, zeigt sein *H-moll Scherzo,* das wahrscheinlich noch vor der pariser Zeit entstand. Von packenden Kontrast is es in dieser Komposition, wenn nach dem urelementaren Ausbruch der Leidenschaft im Hauptteil die Vision einer lichten himmlischen Erscheinung auftaucht, die Trost spendet und dann wieder in ihr Aetherreich verschwindet, worauf dann das Stürmen uns um so heftiger einsetzt. Was aber vermögen die Schul-Pedanten der dreissiger und vierziger Jahre zu dem damals doch sicher ganz unerhörten Anfang des Stückes gesagt haben? Kühn setzt es mit der Schlussformel von zweiter, fünfter und erster Stufe ein«. O tem *Scherzu H-moll,* o tych dwóch jego dyssonansowych akordach pisze Przybyszewski: »Pomnicie koniec *Sostenuto* części w *H-moll Scherzo?* Z nieskończenie bolesnej monotonii zadumy, żalu, modlitwy, rwie się naraz gwałtowny, dziki akord. Ten nagły ryk oszczepem ugodzonego zwierza wśród głuchego, wpół sennego kołysania się stepu — ten brutalny krzyk w dogorywającej agonii bólu — ten dziki obłąkany akord śmiechu wśród żałobnej powagi jesiennych nocy: — to już nie muzyka, to nagi, bezpośredni wykrzyk duszy, wijącej się w eretyzmach strachu — to więcej od muzyki: coś co ponad muzyką stoi«. W każdym razie *Scherzo* to, ze środkową częścią melodyjną, osnutą na motywie kolendy *Lulajże Jezuniu,* doskonale maluje nastrój Chopina, w jakim się znajdował w czasie Bożego Narodzenia w Wiedniu 1830 r. Część pierwsza i trzecia, burzliwa i namiętna, to uczucia Chopina, które nim wtedy miotały na myśl o rewolucyi w Warszawie, to niepokój o swoich, o ukochanych, to bunt przeciwko sytuacyi, w jakiej się znajdował na obczyźnie; część środkowa, melodyjna, pełna rozmarzenia, to słodkie wspomnienie wieczorów wigilijnych, spędzonych w gronie rodzinnem, w mieście ojczystem, to rozmarzenie się na myśl o tej sielskiej anielskiej przeszłości, opromienionej śpiewaniem kolend na mszy pasterskiej u Bernardynów, razem z Konstancyą. Dwa początkowe akordy dysonansowe, przerywające tę słodką melodyę, to ocknięcie się z marzenia, to bolesna teraźniejszość w Wiedniu, to rzeczywistość przywołująca do porządku. I znów powraca burza skotłowanych uczuć, tych rozdźwięków moralnych, pod których wpływem Chopin, gdy wracał do domu, »piorunował na fortepianie«.

Scherzami a Nokturnami, mające wiele pokrewieństwa i z jednemi i z drugiemi, bo jak jedne i drugie zwykle się dzielą na trzy części, z tą różnicą, że w *Impromptus,* jak w *Scherzach,* środkowa część bywa spokojniejszą i śpiewną, a pierwsza i trzecia odznaczają się znaczniejszem ożywieniem, t. j. szybszem tempem, a w *Nokturnach* zwykle dzieje się naodwrót. *Scherza* są namiętniejsze i burzliwsze, a *Impromptus,* niewątpliwie wzorujące się na znanych *Impromptus* Schuberta (podobnie, jak *Nokturny* były kontynuacyą i rozwinięciem rodzaju stworzonego przez Fielda), mają więcej charakter marzycielski, przyczem, jako »improwizacye«, są jeszcze luźniej zbudowane, aniżeli *Scherza.*

Najwcześniejszem ze wszystkich, napisanem według Fontany w r. 1834, jest prześliczne *Fantaisie-Impromptu,* które choć jeszcze nosi cechy pierwszego okresu twórczości Chopina, to jednak należy do najpopularniejszych utworów mistrza, z upodobaniem grywane przez wszystkich pianistów. Część pierwsza, namiętna, pełna brawury i blasku, mieni się świetnymi pasażami; część druga, melancholijna, jest jedną z najpiękniejszych, najbardziej natchnionych melodyi, jakie się spotyka w dziełach Chopina. Część trzecia, zakończona kodą, z małemi odmianami jest powtórzeniem pierwszej [1]).

Impromptu H-moll, t. z. pierwsze, choć właściwie drugie, pełne wytwornej elegancyi, odznaczające się jakimś pieszczotliwym wdziękiem, ze wszystkich najbardziej w charakterze improwizacyi, ma jasność słonecznego blasku, prześwietlającego poprzez bijącą fontannę, albo da się porównać z musującem winem szampańskiem. W każdym razie jedna z najbłyskotliwszych kompozycyi Chopina, obfitująca w mnóstwo zdumiewających szczegółów i kombinacyi harmonicznych [2]).

---

[1]) H. Gehrmann czyni taką uwagę z powodu *Fantaisie-Impromptu*: »In all diesen Werken der Reife entwickeln sich die Fiorituren gleichsam aus dem Geist, aus der Stimmung des Stückes heraus; sie sind von charakteristischer Mannigfaltigkeit. Konnte sich der Komponist in den Werken der Frühperiode mit der Häufung des funkelnden glitzernden Beiwerks kaum genug tun, so beobachtete er in seinen späteren Werken ein viel weiseres Masshalten. Mehr und mehr erhebt er die Passage, die Arabeske, zu einem stimmungsverstärkenden Ausdrucksmittel, so dass mitunter schon die Veränderung weniger Töne in einem Lauf dem jeweiligen Abschnitt ein ganz verändertes Aussehen verlieh. Ja in einzelnen Fällen, z. B. bei der *Fantaisie-Impromptu,* gewinnt solch eine Klavierfigur gerade zu thematische Bedeutung«.

[2]) Der erste Teil — powiada Leichtentritt — ein erstaunliches Beispiel für die Möglichkeiten des zweistimmigen Satzes. Niemals werden mehr als zwei Töne zugleich angeschlagen, und das Resultat: eine Weichheit, Fülle, Schönheit des Klanges, dass der unerfahrene Zuhörer meinen möchte, einen vielstimmigen Satz zu hören. Niemand vor Chopin verstand den zweistimmigen Satz zu solcher Wirkung zu bringen. Die Mittel sind eine grosse Beweglichkeit der Figuren, subtilste Linienführung, ausgedehnte Verwendung des Pedals und sorgsamste Auswahl der Begleitfiguren in der linken Hand, häufige Verwendung von Decimensprüngen auf den guten Taktteil, die mit Hilfe des Pedals dem Bass grosse Sonorität geben.

Impromptu Fis-dur, niewątpliwie najpiękniejsze ze wszystkich, cokolwiek zakrawa na muzykę programową, tylko, że, jak zwykle, Chopin nie zostawił komentarza do niej, wszystko zostawiając domyślności słuchacza. Szulc zapisał tradycyę, że Chopin, komponując to *Impromptu,* miał na myśli poetyczny obraz matki, schylonej nad kołyską dziecięcia, które usypia cichą piosenką. Marzy ona o przyszłej doli dzieciny, a anioły niebieskie, zawodzące ślicznym chórem, napawają się rozkosznym widokiem. Bohaterski marsz, przerywający to ciche pienie anielskie, nasuwa obraz krwawych bojów za ojczyznę, na jakie ten ukochany jedynak z czasem będzie wystawiony. Eteryczne rytornelle, wraz z kodą, pełną polotu i wdzięku, stanowią wykwintną oprawę poemaciku, a są jakby dalszym ciągiem marzeń matki, która, zadumana o przyszłości synka w kołysce, znużona czuwaniem, sama usypia także, a aniołowie nad nią zawodzą swój cudny śpiew... Noskowski skreślił następujący komentarz do tego poetycznego *Impromptu:* »Poza charakterystyką rytmiki nastrój odrębny i właściwy naszemu ludowi objawił się także i w innych dziełach Chopina, nietylko w *Mazurkach.* Naprzykład w *Impromptu Fis-major* odgadnąć można już z pierwszych taktów, że mistrz uroczą tę melodyę — niby pszczółka słodycz z kwiatu — zebrał z niwy zielonej, taką tchnie oną wonią i świeżością. Jest ona pokrewną pewnej pieśni pasterskiej, śpiewanej na Kurpiach. Cudnemu temu poematowi oddawna już dałem nazwę *Niedziela na wsi,* a ujrzany potem wspaniały obraz Józefa Chełmońskiego o tym samym tytule, umocnił mnie tylko w przekonaniu, że frafnie owo *Impromptu* nazwać się ośmieliłem. Wyobraźmy sobie piękny poranek w lecie. Promienie słońca oświecają świeżo wykłoszone pole i rozszczepiają się na tęczowe kolory w kropelkach rosy, drżących na rozkołysanem lekkim wiatru powiewem zbożu. Wszystko to się widzi przy dźwiękach tej ślicznej melodyi i odczuwa spokój i powagę chwili, odczuwa się nastrój uroczysty w okolicy rozlany. Nagle przechodzi mistrz do *D-dur* i silnemi oktawami w basie naśladować się zdaje odgłos dzwonów, wzywających na nabożeństwo, a gdy w czas pewien cichną zwolna dźwięki głębokie i powraca myśl pierwsza, czujemy w rozwijających się powiewnych figuracyach pasażowych jakby ślizganie się wietrzyku po łanach zboża. Cała przyroda modli się w tej chwili, kłosy pochylają się dla złożenia czci Majestatowi Bożemu, naokoło panuje święto, a ostatnie akordy, dostrajając się do tła ogólnego, wspaniale kończą ten przepyszny obraz muzyczny«. W niektórych taktach tego cudnego *Impromptu* dopatruje się Niecks podobieństwa z *Fantazyą C-dur* Schumanna, jednocześnie zwracając uwagę i na to, że może żadne inne nastrojem ogólnym tak nie przypomina niektórych utworów Schuberta, np. jego *Fantazyi* Op. 78. Nie znaczy to przecież, by Niecks niedoceniał muzycznych piękności i subtelności tego utworu, by nie odczuwał jego wdzięku i dźwięczności. Uważa tylko, że należałoby wiedzieć, co oznaczają rycerskie podźwięki

w części środkowej, akordowej, albowiem bez tego brzmią one zbyt zagadkowo wobec ogólnego nastroju, tchnącego łagodnością i słodyczą [1]).

Impromptu Ges-dur, rodzajem zbliżone do pierwszego, równie wykwintne, w stylu salonowym, łagodne i niewieście, jest może mniej pogodne w nastroju, aniżeli *Impromptu As-dur,* bo gdy tamto tchnęło świeżością i słońcem, w tem czuć pewną źle utajoną *morbidezzę,* ma się wrażenie, że niektóre ustępy, rozbrzmiewające jakby skargą, świadczą o jakimś gorączkowym niepokoju. Słowem, o ile tamto *Impromptu* zdawało się niebem bez chmurki, o tyle w tem, choć i ono jest zdrowe i rzeźkie, nie brak już chmur na niebie, a czuje się burzę w powietrzu...

VII.

Nokturny, których naogół Chopin napisał dziewiętnaście, są jeżeli nie najwierniejszym obrazem poetycznej duszy mistrza, to w każdym razie jako poematy, pełne wzniosłości, a niekiedy »straszliwej dramatyczności«, należą do jego najcelniejszych utworów, do najpoetyczniejszych, a i najpopularniejszych zarazem. Dla wielu Chopin jest przedewszystkiem »autorem *Nokturnów*« [2]), tak, jak za twórcę tego muzycznego rodzaju słusznie uchodzi Field. Tylko, że Chopin, gdy sobie upodobał w tej poniekąd przez Fielda wynalezionej formie, jako odpowiadającej jego tęsknemu usposobieniu, odrazu w nią tchnął innego ducha, rozszerzył jej zakres, wzbogacił całem niewyczerpanem bogactwem swego geniuszu poetyckiego, twórczością wyobraźni, głębokością uczucia, żywością i różnobarwnością kolorytu. Trafną jest uwaga Sikorskiego, że *Nokturny* Fielda są raczej serenadami, obrazem cichym, słodkim i łagodnym; gdy tymczasem *Nokturny* Chopina »odsłaniają nam i ciemne strony duszy, prowadzą nas w mglisty i mroczny świat duchów, w którym tajemniczo pojawiają się i znikają senne postacie, a słuchacz, wciągnięty w te czarowne krainy snów i marzeń, po przebrzmieniu ostatnich dźwięków, mimowolnie zadaje sobie pytanie: ułuda to czy rzeczywistość?« Ten tajemniczy i fantastyczny nastrój *Nokturnów* Chopina bardzo wymownie charakteryzuje Cezary Jellenta. Jego zdaniem, Chopin »zawsze pod formą napozór zewnętrzną roztacza wielkie skoncentrowanie pieśni: zapowiedział — w tytule — rzecz salonową i sam ukazał się we fraku, wytworny, przejrzysty w słowie i zdobywczy, ale wnet zaczyna przemawiać głosem zatracenia, pod jego ręką etiuda zamienia się w rapsod, lub w słodką i rozpaczną elegię... A cóż dopiero, gdy na ten świat marzeń i wspomnień zapadnie ciemny granat nocy? i na tle ciszy wzmogą się głosy nocnych mieszkańców duszy ludzkiej? Wtedy rozpoczną się zaloty uczuć znowu zawoalowane niby kurtynową gazą, dyskretną, hamującą się formą *Nokturnów.* Wszystko sprzysięga się, ażeby zwiększyć skupienie i w jego drgającej mansardzie jak we fantastycznej Dürerowskiej pracowni alchemika, przesuwają się jego oczom korowody wizyj, cały tłum widziadeł, wyrojony z pamięci i zaklęty w byt czarnoksięską różdżką marzenia. Jest w tem szczególny, podobny do Musseta, nawiedzonego w noce samotne przez zmorę, która go pociesza i wzniośle poucza o pelikanowych ofiarach poety. W nich pachnie maj wezbrany melancholią swej własnej znikomości, dzwonią słowiki przeobrażające się w wampiry przemijań. Odurza suta biała koronka czeremch, wątłe i nieśmiałe sitowie rozpękającej topoli. W nich lśni delikatna śnieżna dziewicza kora młodych brzóz i mży jasno-zielona okiść klonów. Myśl płynie z nich wonią w dal, za otwarte okna samotni, w perspektywę pól rolnych, echowych, polskich, dzwoniących. To muzyczny *plein air* nocy, szeroka pieśń jaśminów i akacyj. A jeszcze częściej jesienne agonie natury i duszy, szary ucisk przedzgonnych spazmów, albo egzotyczne mroczne cienie cyprysów nad przeczuciami grobów, nad sarkofagiem szczęścia«. A jednocześnie, jak *W Szwajcaryi* Słowackiego jest »jedną z przedziwności języka polskiego«, tak pokrewne poematowi temu nastrojem *Nokturny* Chopina są ostatnim wyrazem koronkowej roboty muzycznej, pełnej najbardziej wyrafinowanych efektów, ozdób, przejść i modulacyi. Do tego stopnia, że nokturn, zdaniem Ehlerta, jest »udramatyzowanym ornamentem«, pełnym najrozmaitszych ozdobników,

[1]) »Man möchte zu diesem Stücke ein Programm wünschen; ohne ein solches ist der *D-dur*-Teil bedeutungslos. Wir möchten sehen, oder wenigstens wissen, wer die Personen sind, die in der zu den Klängen der Musik sich bewegenden Procession einherschreiten«. Leichtentritt nie ma tych wątpliwości, bo on w tej akordowej części widzi korowód postaci rycerskich, przeciągających w rynsztunku wojennym. Nie wie raczej, jakie znaczenie nadać ustępowi chóralnemu, którym się zachwyca, jako jednem z najdrogocenniejszych natchnień Chopina. »Ein neues Motiv setzt ein – pisze między innemi — wie ein ganzer Chor von Blasinstrumenten, fast feierlich und doch heiter: eines der kostlichsten Motive Chopin's. Es leitet über zum Mittelsatz in *D-dur*: Stolze Rythmen ziehen hindurch. Immer mächtiger schwellen die Akkorde. Eine glänzende Kawalkade naht. Dröhnend zieht es wie eine eingepanzerte Schar vorüber. Kaum ist der letzte Mann entschwunden, so umfängt uns wieder die friedliche Stille des Anfangs. Wie seltsam wirkt doch die geniale Modulation von *C-dur* nach *F-dur*... Wie wird es plötzlich kühler und schattiger.., War der Anfang an hellen Tag, an heissen Mittag gemahnend, so glaubt man hier das Wehen des späten Sommerabends zu spüren, leises Rauschen, Stille, kühle Lüfte, den Zauberglanz des Mondes. Schliesslich verliert sich das Rauschen in weitester Ferne. Feierlich tritt das prächtige Chor-Motiv wieder ein, aber keine Schar gepanzerter Männer folgt jetzt...«

[2]) Nie znaczy to jednak, by *Nokturnom* należało się pierwszeństwo pośród reszty utworów Chopina: »Diese Auffassung — powiada słusznie Niecks — ist indessen eine irrige, denn jene süsslichen, weichlichen Kompositionen lassen nur eine Seite und keineswegs die vortheilhafteste oder interessanteste Seite seines Charakters erkennen. Ungeachtet solcher köstlicher Perlen, wie die zwei *Nokturnen* Op. 37 und einiger anderer, zeigt sich doch Chopin grösser, sowohl als Mensch wie als Musiker, in jeder anderen von ihm geschaffenen und ausgebildeten Gattung, ganz besonders in seinen *Polonaisen, Balladen* und *Etüden*«.

którymi Chopin »owija temat, niby lekkiemi skrzydełkami motyla«, ozdobników, które w muzyce Chopina w ogóle, a w jego nokturnach w szczególności, można studyować z wielką korzyścią. Muzyka Chopina, odznaczająca się wytworną elegancyą, nie mogła obejść się bez ozdób. Ale z pewnością nie nabył ich u jubilera: tworzył je sam subtelnym zmysłem. On pierwszy osadził pojedynczą nutę dyamentowemi ściankami i poprzetykał burzliwe fale własnych wzruszeń srebrnymi promieniami księżyca. W jego nokturnach są odbłyski jakby dalekich gwiazd. Od tych mglistych niebieskich klejnocików pożyczył Chopin, zdaniem Ehlerta, niejedno. Ale dlaczego sztuka nie miałaby przemawiać czasem i takim symbolem?

Pierwszym z nokturnów, należącym już do drugiego okresu twórczości Chopina, jest *Nokturn G-moll* Op. 15 Nr. 3, skomponowany, jak chce tradycya, pod wrażeniem szekspirowskiego *Hamleta*. Nawet pierwotnie miał nosić tytuł: »Podług Hamleta«, ale w ostatniej chwili, gdy go wypadło oddawać do druku, Chopin, mający wstręt do wszelkich literackich tytułów dla utworów muzycznych (co mu tylko należy poczytać za dowód dobrego smaku), zmienił pierwotny projekt, zawyrokowawszy mądrze: »Niech zgadują sami...« Jako muzyka jest to już rzecz nowoczesna zupełnie, bardzo odskakująca od poprzednich nokturnów, bądź co bądź jeszcze noszących ślady wpływu Fielda, bardzo malownicza, o nastroju refleksyjnym, jakby illustrująca słynne *To be or not be*. Z tym początkowym motywem, nacechowanym życiowem znużeniem, jakby zamierającym chwilami, silnie kontrastuje kościelna zwrotka chorału, prosta, a jednak pełna religijnego skupienia. Nokturn ten, będący jakby słupem granicznym pomiędzy dwiema seryami szopenowskich nokturnów, jest wielce pokrewnym późniejszemu *Nokturnowi G-moll*, gdzie podobny temat jest rozwinięty daleko szerzej i na większą skalę. Mimo to, zdaniem Hunekera, ten pierwszy jest potężniejszy, bo zaleca się rysunkiem prostszym, więcej pierwotnym, a koloryt jego, mniej skomplikowany, niemniej jest bogatym i smętnym. Końcowy ustęp, bardzo uroczysty, zdaje się rozbrzmiewać odgłosem trąb. Wspaniale grywał go Rubinstein.

Następują dwa wspaniałe *Nokturny* Op. 27 *Cis-moll* i *Des-dur*, będące dla niektórych, jak dla Leichtentritta naprzykład, szczytem całego zbioru, co byłoby z krzywdą dla wielu następnych nokturnów. W każdym razie są to już nokturny o czysto szopenowskim nastroju, prawdziwe poematy nocne, z których pierwszy zdaje się być jakąś tajemniczą opowieścią na tle ciemnej nocy, słabo rozjaśnionej sierpem księżyca na nowiu. Kleczyński dorabia taki — nieco melodramatyczny — komentarz do tego przepysznego nokturnu: »Zda się, że w noc księżycową, cichą, błądzisz po osamotnionym placu św. Marka w Wenecyi; obok ciebie cicho kołysze się morze, a z daleka lekki wietrzyk przynosi ci dźwięki jakieś fantastyczne, niby echo melodyi z tamtego świata. Nagle czujesz w powietrzu jakieś

niepokoje: dolatuje cię wrzawa coraz rosnąca dzikich, szalonych głosów; aż wpadają na scenę walczący jacyś ludzie w maskach i po krótkiej obronie jeden z nich pada z głuchym jękiem na ziemię; towarzysze porywają trupa i wrzucają w odmęty morskie. A potem wszystko niknie, jak sen okropny; bo morze znowu, jak przedtem, spokojnie się pluszcze o granitowe schody i tak samo spokojnie płynie w oddali melancholijny śpiew miłości«. Do jakiego stopnia można fantazyować na temat tego nokturnu, najlepiej dowodzi komentarz, którym tę »nocną wyprawę duszy« opatruje Cezary Jellenta. »Słychać tu — pisze on — jakby przedśmiertny śpiew ranionego łabędzia, srebrzysto-biały i omdlewająco-słodki. Zrazu nieśmiałe błagania i groźba śmierci; skarga płynie głosem zdławionym, spłaszczonym, jak z pod Atlasowego brzemienia, jakby z głuszy katakumb, z ciemnej jaskini ściśniętego serca, które okrutna istność czy potęga tak zesmagała, że może ono zdobyć się jedynie na głos chory, słaby, udręczony. A potem nagle ogromnemi woltami siły ból wznosi się do najwyższego diapazonu. Dramat piętrzy z dołu do góry olbrzymie tarasy i niebawem spada z nich, z wyżyn, jak z górnych eterów Skał, i w dole, złamanoskrzydłym dole, słychać cudowne, młodzieńcze lamenty. I znowu żałość i modlitwa i ukazywanie zbroczonego krwią pelikana własnej jaźni, jak rozdziela wielkie ciosy dzioba, przepieśnione w akordy stanowcze jak młoty. Spowiedź zamienia się na wyrok dla siebie, namiętny, gwałtowny, który druzgoce i ciska o ziemię, to znowu podrywa się i szybuje w górze, zamieniony w mgłę, jak zbłąkany albatros, kiedy szuka zburzonego gniazda miłości. To jak rybitwa płacze nad obszarami rozlanych jezior, to wali kamiennymi wyrzutami w pierś krzywdzicielki. Zerwał wszystkie więzy, strzaskał pęta wstydu męskiego, tarza się w męce, brzmi i huczy żalem otwarcie, szeroko, wylewnie, i oto spływa nań ulga — spływa i na nas — i głaz przestaje tłoczyć. Bo skarga znalazła oto najwyższą, najkrótszą, konieczną linię wybuchu. Ból utrafił we właściwe łożysko swego wyrazu i wyzwolenia, tnie i kraje pełnem ostrzem. Łzy dotąd powstrzymywane i strumienie słów dotąd tamowane — wydobywa laska nieomylnego mistrza. Siebie i nas przewlókł przez czyściec i prawie do szału doprowadził rozpętanym żywiołem porywu, tem straszliwszym, że to przecie artysta zazwyczaj układny i wiecznie przytomny w swym wykwincie i majestatycznie pański w poczuciu miary. A wtedy znika nagle i ukazuje się w głębi sceny, z inną, niespodzianie ukołysaną twarzą i tylko potrząsa głową w elegijnem już tylko westchnieniu, ze smutkiem już tylko postronnego widza — patrzy na własną krew i na gruzy własnego szczęścia. I tak wraca z pobojowiska własnych dum, jak gdyby wracał z cmentarza po cudzym pogrzebie. Albo z pola bitwy pod Cheroneją. Takie powroty z grobów Agamemnonowych serca własnego i duszy narodu — oto styl Chopina«. Jakkolwiekbądź, jednemu nie zaprzeczy nikt, kto wysłucha tego nokturnu, że

jest to skończone arcydzieło, »niedościgły wzór doskonałości«, jak o nim wyraził się Schumann, »najwspanialszy wzór tej formy«, jak go nazywa Huneker, w niektórych miejscach, zdaniem Leichtentritta, już zwiastujący Wagnera. Willeby, w drobiazgowej analizie tego nokturnu, nazywa go »szczytem sztuki, jeśli prostotę środków zalicza się do wielkiego artyzmu«. Tonacya *Cis-moll* nadaje całej kompozycyi charakter ponury. Szeroko rozprowadzona figura lewej ręki unosi delikatną, nieco chorobliwą melodyę, która, według wyrażenia Hunekera, »drapie po nerwach«. Od *piu mosso* niepokój wzrasta, a cały ustęp, który prowadzi do zmiany tonacyi, ma zupełnie beethovenowski charakter; jest w nim »zadziwiające stopniowanie przy oświetleniu słonecznem i świeżej ochocie w części *Des-dur,* a potem, po wznoszących się dyssonansach, bardzo wagnerowskich, śmiałe oktawy znowu prowadzą do początkowych, gorączkowych zawodzeń i żalów. Kompozycya ta, powiada Huneker, dosięga wybujałych szczytów uniesienia. Jej psychologiczne naprężenie jest tak potężne chwilami, że aż graniczy ze stanem patologicznym. Jakaś złowroga siła tkwi w tym nokturnie, trudnym do zagrania z należną subtelnością. Zdaniem Fincka, utwór ten »mieści w sobie większą rozmaitość wzruszeń i prawdziwego ducha dramatycznego na czterech stronach, niż niejedna opera na czterech set«.

Nokturn Des-dur, niewątpliwie napisany pod wpływem zajęcia się Maryą Wodzińską (co zresztą stosuje się i do poprzedniego również), odznacza się bogactwem delikatnych fioritur, a choć naprawdę zawiera tylko jeden motyw, to jednak jest tkliwym śpiewem dwóch młodych dusz, co jasno wypływa z przeważnego użycia dwóch głosów. Jest to piękna, błagalna melodya, bardzo ciekawa harmonicznie, choć ornamentyka jej, wyposażona w mnóstwo sekst i tercyi, niektórym wydaje się nieco monotonną. Ale tylko niektórym na szczęście; bo nie brak krytyków, dla których ta ornamentyka właśnie jest *von entzükender Grazie.* Cały nokturn robi wrażenie melancholijnego *Chant d'amour* w cichy wieczór letni, a jego kantylena jest, jak powiada Leichtentritt, *von berückender Schönheit.* Dla Kleczyńskiego, który również zachwyca się tym nokturnem, »bogatym w brylantowe kaskady i tęcze przeźroczyste«, jest to poemat miłosny, mający wiele podobieństwa z *Szwajcaryą* Słowackiego. »Kto wie, czy jedne i te same uczucia nie zrodziły tych dzieł, tak z sobą duchem pokrewnych«. Co pewna, że w nim widzimy Chopina w pełnym rozwoju swych młodzieńczych marzeń i zachwytów, rozmarzonego myślą o Maryi Wodzińskiej, po spotkaniu się z nią w r. 1835 w Dreźnie, a przed spotkaniem w r. 1836 w Marienbadzie... Kleczyński tak jeszcze pisze o tym nokturnie: »Cechuje go niezmierne bogactwo i wykwintność formy obok szlachetności pierwotnego rysunku; jest on pod tym względem jedną z najbardziej wykończonych

i najwięcej typowych kompozycyi Chopina«. W ogóle oba nokturny Op. 27 przedstawiają nam Chopina, zdaniem Kleczyńskiego, niejako na szczycie jego twórczej działalności. »Jesteśmy tu już o cały świat oddaleni od Fielda: głębia uczucia i niewysłowionej poezyi przebija się przez formę najbardziej wytworną. Nokturn *Des-dur*, który różni piszący o Chopinie autorowie porównywali z najidealniejszemi dziełami naszych współczesnych poetów [1]), jest obrazem prawdziwie koronkowej tkanki uczuć, pełnej najwyższej szlachetności i rzewności. Jego zakończenie jest niezrównane: te westchnienia, tak rzewne i proste, są przecudne i przejmujące. Nakoniec duch ulatuje w niebo, na skrzydłach ukojenia i nadziei«.

Nokturn H-dur Op. 32 Nr. 1, jest melodyą słodką, śpiewną i pogodną, jak błękit nieba bez chmurki, jak dusza, której spokoju nie zamąca żadne złe przeczucie. Ma się wrażenie, że równie harmonijnem, jak całość, będzie i zakończenie. Nagle tonacya *H-dur* przechodzi w *H-moll,* przeobrażając się w złowieszczy recytatyw, którego rozdzierające tony sięgają szczytów tragicznego nastroju. Słychać też pukanie do drzwi, w których bezpośrednio potem ukazuje się zmora śmierci. Następuje kilka przejmujących okrzyków przerażenia, poczem wszystko się kończy jakby zupełnem wyczerpaniem. To urągające wszelkim regułom zakończenie, w formie kody, jest zdaniem Hunekera, najlepszą częścią nokturnu, do którego marzycielskiego tonu stanowi tak szalony kontrast. Jest to jakby kulminacyjny punkt tragedyi [2]).

Następny *Nokturn As-dur,* jest jakby powrotem do typu Fielda. Część środkowa, *F-moll,* bardzo chopinowska, sięga wyżyn dramatycznych. Całość robi wrażenie poetycznej romancy, pełnej spokoju i czułości w częściach pierwszej i trzeciej, a namiętnej w części środkowej [3]).

---

[1]) Mianowicie Szulc porównywał go z *Przedświtem* Krasińskiego, z poetycznym wstępem do tego poematu: »Czy pamiętasz nad Alp śniegiem?« i t. d.

[2]) Leichtentritt, który nie zna tradycyi, przywiązanej do tego nokturnu, tak pisze o tem wspaniałem zakończeniu: »Ohne grössere Erregung scheint das Stück einem weichem Schluss zuzutreiben. Da plötzlich drei Zeilen vor dem Schluss eine Ueberraschung: Wie eine schreckenvolle Gespenstererscheinung hebt sich plötzlich eine Faust. Ist es die Wahnvorstellung einer fiebererhitzten Fantasie? Lähmende Furcht, unheimliches Grauen, dann wieder leises Schluchzen, fliessende Tränen, sprechen aus diesem erschütterden Schluss. Durchaus tragisch, trotz des *H-dur* am Ende«.

[3]) Ta część środkowa pobudza Leichtentritta do następujących uwag: »Der etwas lebhaftere Mittellsatz ist in der Harmonik sehr Chopinsch. Er beginnt in *F-moll,* endet nach grosser Steigerung in *Fis-moll,* wird nun in *Fis-moll* vollständig wiederholt und leitet schliesslich nach *As-dur* in den Hauptsatz zurück. Bei den Klassikern wird man eine derartige Behandlung der Wiederholung nur höchst selten finden. Etwas ähnliches findet sich nur einmal bei Beethoven, im *Trauermarsch* der *As-dur Sonate,* wo der Hauptsatz bei der Wiederholung nicht in *As-dur* steht, sondern eine kleine Terz höher, in *H-dur* beginnt«.

Nokturn G-moll Op. 37 Nr. 1, pełen żałosnego nastroju, jest — zdaniem Kleczyńskiego — wcieloną tęsknotą za krajem, za swoimi, za rodziną. Nigdy nostalgia nie wycisnęła poetyczniejszych i prawdziwszych akcentów. Część środkowa w *Es-dur,* w formie chorału o religijnem namaszczeniu, zupełnie naśladuje dźwięki organów w kościółku wiejskim [1]). Jest to melancholijna elegia o przecudnej melodyi, przepojonej westchnieniami w towarzyszących akordach lewej ręki, a po ukojeniu, jakie przynosi korna modlitwa części środkowej, ostateczne pokrzepienie sprowadza końcowa modulacya w *G-dur,* zamykająca tę pieśń tęsknoty za ziemią rodzinną, pieśń, w której nie wiadomo, co podziwiać więcej, czy jej rzewny smutek, czy też iście boticellowską prostotę, z jaką została wyrażoną. Strzelecki w ten sposób komentuje tę kompozycyę: »Jest nokturn Chopina *G-moll,* budzący w duszy obraz spokojnej, księżycowej nocy. Błękitnawo-srebrzyste światło pada na ciągnącą się w nieskończoność równinę, wśród której jaśnieją łany zbóż, czernią się nieruchome, sztywne plamy sosnowych borów, szklą się zwierciadlane tafle jezior i stawów, okolone kępami wierzb o grubych, nizkich pniach i bujnie rozrośniętych koronach, jakby krasnoludki o monstrualnych głowach na karlem ciele. Ponad wszystkiem wznoszą się mgły i opary, spowijając w puszystą szatę samotne topole i olchy, których lekkie, powiewne kształty w księżycowem świetle wydłużają się fantastycznie i zacierają swe kontury, gdy poniżej wyraźnie się odcinają ostre trójkąty odwiecznych mogił, z rzadka rozsianych po jednostajnie płaskiem błoniu, głuchem i pustem. Krajobraz smutny, bezbrzeżnie smutny, jakby przygnieciony wspaniale utkaną w gwiazdy półkulą nieba, która się nad nim kołysze, płonąc od łuny miesięcznej, tak smutny, tęskny i rzewny, jak melodya niesłychanie rzewna, bezbrzeżnie tęskna i smutna chopinowego nokturnu. I nagle zdaje się, jakby cała pozornie uśpiona przyroda złączyła wszystkie swe szmery i odgłosy w modlitewny, błagalny chorał, zgodny, mistrzowsko zharmonizowany, wspaniały pełnią i dźwiękiem swych tonów. Chorał wzrasta, wznosi się, rozbrzmiewa coraz potężniej i silniej, unosząc się ku bezmiarom błękitu, i znów cichnie, stopniowo, zwolna, aż

[1]) Opieński w nokturnie tym widzi »widoczne odzwierciedlenie nastrojów, jakie wytwarzały samotne klasztorne mury dawnej siedziby Kartuzów na Majorce«. Podobne zapatrywanie wypowiada Leichtentritt: »Der Mittelsatz Choralartig. Wie eine Procesion von Mönchen, die singend vorüberschreiten. Kaum ist der letzte Ton des Chorals verklungen, so setzt der elegische Anfangsgesang wieder ein. Wie die Rückleitung mit einem einzigen Akkord bestritten wird, wie zwischen verschiedenen Stimmungen in der einfachsten Weise überzeugend vermittelt wird, das ist ein meisterlicher Zug«. Niecks zachwyca się tym nokturnem (czego nie można powiedzieć o Hunekerze), nazywa go »drogocenną perłą«. Wogóle jego zdaniem, dwa *Nokturny* Op. 37 są die schönsten von Chopins Kompositionen dieser Gattung. »Der erste und letzte Teil der *G-moll Nocturne* drücken, wie auch die klagende Begleitung, ein schmerzliches Sehnen aus«. Niecks podkreśla szczególniej »des melodischen Reiz den ersten Motivs«.

zniknie gdzieś daleko, gdzieś na niebios progu... I znów krajobraz stoi cichy, smutny, tęskny, rzewny, jak melodya chopinowego nokturnu, prosty, jednostajny, ale niesłychanie swojski, rodzimy...« Tenże autor, tłomacząc psychologiczną genezę tego przepięknego *Nokturnu,* traktuje go, jako wspomnienie tych lat »sielskich, anielskich«, które Chopin spędził w kraju, na wsi, na Kujawach, jedynych lat w jego życiu »zupełnie spokojnych i szczęśliwych, gdy żadna gorycz nie truła wesołości, gdy nic nie zaciemniało pogody«. To też gdy był chory, zgnębiony i ponuro patrzał w przyszłość, tracąc nadzieję i ufność w siebie samego, gdy różne widzenia i halucynacye trapiły go i nękały, gdy, »myśl znużonemi ulatując pióry«, tuliła się w »domową zaciszę« i z niej wydobywała wizye wspaniałych rycerzy i senatorów, pełnych majestatu chwał przeszłości, łącząc je z nadzieją lepszą na przyszłość prawnuków, nieraz, a kto wie czy nie najczęściej, snuły mu się przed oczyma wizye kujawskich równin, jednostajnych i płaskich, pociętych jeziorzyskami i stawami, szmatami sosnowych borów i błoni, wśród których gęsto rozsiane widnieją *żale,* odwieczne, pogańskie cmentarzyska, w kształcie równobocznych, trójkątnych mogił. Stawały mu przed oczyma te strony, upiększone magicznem oświetleniem księżyca, który tak silnie zawsze nań działał, budząc w nim najcudowniejsze nastroje, podniecając fantazyę do najlotniejszych porywów. I w takiej chwili, pod wpływem takiej wizyi, powstał zapewne ów *Nokturn G-moll,* najczystsza i najpiękniejsza perła w tej dziedzinie twórczości Chopina, w którym spokojna melodya, rzewna, wtórowana jak gdyby ciągle powtarzającem się westchnieniem, sama co chwilę się urywa, niby przerywane łkanie. Ze smutnej melodyi wyłania się chorał kościelny prośba, modlitwa, aż w końcu powraca pierwszy, łzawy motyw, lecz może dzięki tej modlitwie nie kończy się rozstrojem zwątpienia, ale przeciwnie, złagodzonym dźwiękiem ulatuje z głębi duszy wysoko, niby po łaskę nadziei i pociechy do Nieba...

Nokturn G-dur, niewątpliwie jeden z najpiękniejszych nokturnów Chopina, jest pełen niewysłowionego uroku. Malowany najeteryczniejszym pędzlem, wolny od przesadnych wspaniałości *Nokturnu Des-dur,* posiada cały szereg podwójnych sekst, kwart i triolek przedziwnej eufoniczności. »Środkowy ustęp — powiada Karasowski — jest tak wzniośle piękny, o tak szczytnej i głębokiem uczuciem nacechowanej pieśni, że nie można go słuchać, aby nie uledz jakiemuś błogiemu rozrzewnieniu. Jest to bezwątpienia najśliczniejsza melodya, jaką Chopin stworzył kiedykolwiek«. Nadmienić wypada jednak, że ten środkowy temat ma być wziętym z motywu francuskiego, śpiewanego w Normandyi. Zapisał to Kleczyński. Czy jednak, zamiast Normandyi, gdzie Chopin nigdy nie był, nie należy przypuścić Berry, gdzie leży Nohant. Jakkolwiek rzecz ma się w istocie, nie

ulega wątpliwości, że temat ten, o zakroju barkaroli, odznacza się nadzwyczaj delikatnymi odcieniami barw harmonicznych [1]).

Najdramatyczniejszym ze wszystkich, znanym nawet, jako *Nocturne dramatique*, jest przepyszny *Nokturn C-moll*, który słusznie scharakteryzowano, jako prawdziwą Heroikę wśród chopinowskich nokturnów. W nokturnie tym, przedstawiającym bolesne rozdarcie duszy, zbolały poeta — jak pisze Kleczyński — wypowiada swe cierpienia w niespokojnym temacie recitando, na co harfy niebiańskie przynoszą mu ukojenie z wysoka, lecz dusza przerażona uspokoić się nie da, wpada w gorszy zamęt i rozpacz, i kończy rzecz ponuro, posławszy jednak wprzódy w n i e b o ostatnią skargę, skargę rzewną i wzniosłą, pełną szlachetności i siły. Nie wiem — pisze tenże Kleczyński — czy prawdziwą jest legenda, jakoby ten nokturn miał przedstawiać żal grzesznika, wyrzuty sumienia, następnie w środkowej części niebiańskie harfy i anielskie chóry, zaś dalej wzrastający niepokój i śmierć z tęsknym porywem ku niebu, ale idea ta dobrze rozjaśnia rozmaite fazy tego pełnego poezyi utworu«. Powyższy komentarz, według złośliwego wyrażenia Hunekera, bardzo przypomina zgrzyt starej romantycznej maszyneryi, a nawet zrozumieć trudno, jak taki subtelny muzyk, jak Kleczyński, mógł go traktować na seryo. Albowiem nokturn ten, o szerokim patetycznym wstępie, a środkowej części o zakroju epicznym, rapsodycznym, pod wieloma względami zasługuje na nazwę dramatycznej ballady, bo nawet jest skomponowany podobnie, jak *Ballada F-dur*, a przedewszystkiem tem się wyróżnia wśród innych nokturnów Chopina, z których niewątpliwie jest najwspanialszym, najbardziej patetycznym, że o wiele wychodzi po za zwykłe ramy nokturnowego stylu, że gdy inne nokturny mają charakter liryczny, osobisty, ten robi wrażenie poetycznej opowieści o charakterze eposu, jak np. *Powieść Wajdeloty* z mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda*. Szeroki w układzie, zdaje się być miniaturą muzycznego dramatu; to też trudno nie zgodzić się z Hunekerem, który, wbrew Nieckowi, uważa ten nokturn za najszlachetniejszy ze wszystkich, zachwyca się jego drugim tematem, który nazywa »wspaniałym marszem pełnym okazałości«, podkreślając jego charakter heroiczny, wolny od ckliwości,

[1]) O harmonicznych subtelnościach, w jakie obfituje ten nokturn, specyalnie rozpisuje się Leichtentritt. Oto jego uwagi w tej materyi: »Man beachte die Durchführung des Motivs, das nicht in der Beethovenschen Art logisch weitergeführt wird, sondern, ähnlich wie Schubert es liebte, melodisch unverändert mehrfach in verschiedenen Tonarten erscheint, also nicht durch die Linie wirkt, vielmehr durch die Harmonik, die Farbe, jedesmal in anderer Beleuchtung gezeigt wird. So erscheint das Motiv z. B. *C-, E-, B-* und *D-dur*; man beachte auch die Wahl der Tonarten, jedesmal die hellere Farbe nach der matteren. Das ganze Stück besteht aus mehrfachen Alternieren des Haupt- und Nebensatzes, wobei jedesmal das Hauptgewicht auf koloristische Harmonik gelegt ist. Die Tonart des Stückes *G-dur*, ist eigentlich nur ganz zu Anfang und ganz am Schluss deutlich ausgeprägt. Ein bemerkenswerter Vorläufer neuzeitlicher Harmonik«.

zalicza go w ogóle, na równi z *Nokturnem Cis-moll*, »do znamienitszego Chopina, Chopina rodzaju męskiego«. Ale bo też istotnie jest to nokturn w wielkim stylu, a grany przez Paderewskiego, rzeczywiście robi wrażenie potężnej Heroiki [1]).

Następny *Nokturn* z Op. 48, w tonie *Fis-moll*, bardzo melodyjny, liryczny, z szeroką kantyleną, wspaniale prowadzoną dwugłosowo, posiada przepyszną część środkową, zakrojoną na epiczne rozmiary, robiącą wrażenie rapsodyi, lub conajmniej ballady, a brzmiącą, jak jakaś duma bohaterska, sławiąca rycerskie czyny przodków. Gdy Gutman studyował z Chopinem ten nokturn, mistrz zrobił uwagę, że jej środkową część powinno się grać jak recitativo, przyczem użył takiego porównania: »Pierwsze dwa takty, to rozkaz tyrana, w następnych niewolnik prosi o łaskę«. Jak w wielu wypadkach, tak i w tym nie należy dowierzać zbytnio Gutmannowi, bo niezawsze jego relacye o Chopinie są zgodne z prawdą...

Na Op. 55 składają się dwa nokturny: *F-moll* i *Es-dur*. Pierwszy z nich, t. z. *Niebezpieczny*, w swym pierwszym temacie roni prawdziwe łzy rozpaczy i boleści bez ratunku; próżno je budzi z odrętwienia ustęp środkowy, pełen namiętnej energii: boleść i żal powracają uporczywie, a całe nokturno rozpływa się we łzach i tęsknocie [2]). »Nokturn ten — powiada Kleczyński — przedstawia wybitne cechy smutku, przechodzącego przez różne fazy, dochodzącego do najwyższej rozpaczy, aż wreszcze kończącego się ukojeniem nadziei«. Po namiętnym wybuchu rozpaczy, którym ten nokturn wznosi się do swego punktu kulminacyjnego, wtedy, gdy ka-

[1]) Najlepiej ze wszystkich charakteryzuje ten nokturn Leichtentritt, który o nim pisze w tych słowach: »*Nocturne C-moll* ist die Eroica unter den Nocturnes. Die mannhafteste, kräftigste von allen. Der Hauptsatz pathetisch, breit. Der Mittelsatz episch, rhapsodenhaft. Ein Bardengesang, von vollen Harfenklängen begleitet. Ruhig setzt die Erzählung ein. Aber allgemach gerät der Sänger in Feuer, immer mächtiger schwellen die Töne an, bis zum brausenden Triumphgesang. Doch nur einen Moment hält die Siegesfreude an. In jähem Absturz wandelt sie sich in Schmerz und Trauer. Der Hauptsatz kehrt wieder, aber jetzt nicht gefasst, wie zuerst, sondern überaus leidenschaftlich erregt, ein mannhafter Klagegesang über den Jammer der Gegenwart, den glorreichen Taten der Vorfahren gegenüber«.

[2]) Kleczyński, z którego nader wartościowego studyum *O wykonywaniu dzieł Chopina* zapożyczony jest cytat powyższy, szeroko się rozwodzi o sposobie, w jaki należy grać ten melancholijny nokturn (str. 77—80), lecz jest to tylko pedagogiczna recepta, której przestrzeganie przyda się nie na wiele, jeśli uczeń wogóle nie czuje ducha szopenowskiej muzyki. Bo gdy chodzi o Chopina, to przedewszystkiem *grau ist jede Teorie*... Leichtentritt zachwyca się niektórymi szczegółami faktury w tym nokturnie: »Die Rückleitung der Hauptsatzes — pisze między innemi — harmonisch so eigenartig, dass sie besondere Beachtung wert ist: ein Drehen im Kreise von *C-dur* nach *C-dur*, von ganz aparter Wirksamkeit. Die Wiederholung nur angedeutet. Allmählich löst sich alles in leichtes Figurenwerk auf und verschwindet in der Höhe wie zarte Wölkchen beim Sonnenuntergang. Feierlicher Posaunenschluss.

żdy inny kompozytor, a Liszt przedewszystkiem, jeszcze w dalszym ciągu dałby się unosić temu prądowi namiętności, Chopin uspokaja się, przez cudne i logiczne modulacye wraca do tematu pierwszego, poczem, znużony, zrezygnowany choć bolejący, staje na długiej fermacie! »Tu... koniec rozpaczy: wraca pierwszy temat, ale świetlany, promienny i spokojny, w cudnych figuracyach, trochę przypominających poprzedni niepokój, duch wraca do równowagi, aż uderzywszy *F* basowe, po kilku taktach znów staje się wiernym, kornym synem Stwórcy, i w cudnym pasażyku majorowym, niby w natchnionej modlitwie, strzela duchem... aż pod niebios stropy! Oto... niby koniec nokturnu! Ale to Chopinowi nie wystarcza. On raz jeszcze pragnie objaśnić, streścić myśl swego poematu. Więc naprzód uderza bolesny akord minorowy, niby echo poprzedniej rozpaczy, i zaraz potem przez cichszy akord wraca do tonacyi majorowej, ażeby w niej, niby w ukojeniu wiary i nadziei, wznieść się stopniowo, po przez zdecydowane *crescendo*, do potężnych, całkiem organowo brzmiących arpeggiów!«

Nokturn Es-dur, rzadko grywany, niesłusznie na niektórych, jak na Hunekera np. »czyni wrażenie improwizacyi«, albowiem jest to kompozycya, pełna harmonicznych, nawskróś nowoczesnych, ba, modernistycznych modulacyi, bardzo uczona i kunsztowna, co nie przeszkadza bynajmniej, że nokturn ten, jako taki, zachwycający swym poetycznym, tylko nic a nic nie banalnym nastrojem, czyni wrażenie wieczornych marzeń pod ciepłem niebem południa, może pod niebem Majorki, wśród palm i aloesów [1]).

Dwa ostatnie *Nokturny*, Op. 62, *H-dur* i *E-dur*, noszą już na sobie, zdaniem Kleczyńskiego »cechę tej p r a w d z i w i e w y m u s z o n e j i bolesnej twórczości, z jaką Chopin komponował przy schyłku życia« [2]). Nie

[1]) Warto przytoczyć na tem miejscu, co o tym nokturnie pisze Leichtentritt: »Durch überaus feine Linienführung ausgezeichnet. Im allgemeinen ganz streng dreistimmig geführt, so streng, wie etwa ein Bachsches Stück. Wie ein Duett zweier Soloninstrumente mit einem continuo, dabei aber in Harmonik und Melodik durchaus modern. Entzückend klingt die obligate Mittelstimme. Besonders schön die Trillerkette in der Mittelstimme vor dem Eintritt des Orgelpunktes auf *Es* gegen den Schluss. Dieser Orgelpunkt selbst bewundernswert wegen seiner reichen Harmonik, der schön geschwungenen Melodie in den Oberstimmen. Das ganze von zauberhaftem Wohllaut«.

[2]) W innem miejscu pisze Kleczyński: »Ostatnie dwa nokturny, kunsztowną i t r o c h ę w y m u s z o n ą formą świadczą o przewrotach, jakich w duszy mistrza dokonały bole sercowe, rozpacz i nieuleczona choroba«. Wcale tak nie jest, a jeśli o czem świadczą te oba nokturny, to tylko o ciągłym rozwoju szopenowskiego geniuszu, który w tych nokturnach bynajmniej nie okazuje się słabszym i wyczerpanym, ale przeciwnie wznoszącym się na coraz wyższe wyżyny sztuki i artyzmu. Niecks również nie docenia tych nokturnów. Przeciwnie Leichtentritt, który tak pisze o nich: »Zarte Abendfantasien, liebliche Klänge, wundervoller Wohllaut. Nr. 1 beginnt in Chopinscher Weise mit der Schlussformel II, V, I. Auch hier fein geführte Mittelstimmen. In dem *Dis-moll*-Ueberleitungssatz klingen alte Kirchentonarten an. Der Mittelsatz in *As-dur* wird durch sehr schönen Orgelpunkt abgeschlossen. Der Hauptsatz ist bei seiner Wiederholung mit dem reichsten Schmuck

wszyscy są tego zdania, zwłaszcza dzisiaj, gdy w tych nokturnach widzi się jakby zapowiedź stylu Wagnera. Bo istotnie robią one, jako muzyka, jako harmonizacya, zupełnie wagnerowskie wrażenie, brzmiąc miejscami, jakby wyjątki z *Tristana i Izoldy*. *Nokturn H-moll*, zwany *Tuberozą*, jest nikły, o chorobliwym, odurzającym zapachu. Wznosząca się parcianka nut, tak niespodziewanie prowadząca na tonikę, jest wprost zachwycająca, a główny śpiew odznacza się szczególnym dźwiękiem, który Huneker określa trafnie, jako wdzięk owocu. O dziwnie skupionej harmonii, hojnie obsypany bogatą ornamentacyą, zwłaszcza rozrzutny na punkcie iście słowiczych trylów, nokturn ten, choć miejscami jest nacechowany pewną barokową wybujałością, a gdzieniegdzie ma rysunek nieregularny, ujmuje i wzrusza liryzmem, a jego część środkowa, w *As-dur*, o wahających, lękliwych akcentach, posiada dużo powabu. *Nokturn E-dur*, to poemat w formie pieśni, prawie deklamacyjnej, a bynajmniej nie sentymentalnej, jak to się wydaje Niecksowi. Część środkowa, niespokojna i namiętna, śmiało może starczyć za dowód nienadwątlonej siły twórczej i lirycznej fantazyi Chopina. A co za delikatność rysunku w całym nokturnie, co za wspaniałe opracowanie pod względem sztuki kontrapunktowej!

VIII.

Pierwszy »taniec polski«, czyli polonez, był tańczony w Krakowie 15 lutego 1574 r. na zamku królewskim, na powitalnym balu dla Henryka III Walezego. Od tej chwili rozpoczynają się właściwe dzieje poloneza: przeniesiony najprzód do Francyi, skąd następnie rozszedł się po całej Europie, jako rodzaj ceremonialnego marsza, od którego rozpoczynały się wielkie bale dworskie i oficyalne, w Polsce stał się uroczystym tańcem szlachty kontuszowej, której dumie i bucie doskonale odpowiadał swą wyniosłą dostojnością i powagą. Jako taki, był to zawsze rodzaj pochodu, w którym całe towarzystwo, defilując parami, posuwistym krokiem, krążyło dokoła sali, przyczem w ruchach, pełnych fantazyi rycerskiej, to zarzucając wyloty kontusza, to pokręcając wąsa, to brzękając o karabelę, rzekłbyś popisywało się i chwaliło swą pięknością i animuszem [1]). Oczywiście, że równocześnie zaczęła się rozwijać odpowiednia literatura muzyczna, najprzód uprawiana przez cudzoziemskich kapelmistrzów, włoskich,

zarter Verzierungen überschüttet. Die Rückleitung des letzten *H-dur* von ausserordentlicher Feinheit«.

[1]) Polonez więc — jak na to trafnie kładzie nacisk Kleczyński — nie jest tańcem, ale m a r s z e m, którego muzyka, lubo nie w parzystym taktowym podziale, całkiem m a r s z o w y c h a r a k t e r zachować powinna. Dlatego to ruch poloneza jest c i ę ż k i, a każda w nim nuta ma swoją w a g ę.

francuskich i niemieckich, aż w końcu przyszła kolej na kompozytorów polskich. O tych ostatnich tak pisze Wład. Żeleński: »O poprzedzających Chopina twórcach *Polonezów*, mimo całego uznania, nie można powiedzieć, by byli oryginalnymi. Polonezy księcia Ogińskiego np. mają wiele wdzięku i prostoty, ale jest też w nich pewna ckliwość sentymentalna, a przytem tyle reminiscencyi z modnego naówczas Rossiniego, że w żaden sposób nie można ich podsuwać za typy czysto oryginalne. Jeszcze mniej zajmującemi pod tym względem były utwory Kurpińskiego, jeżeli na nie patrzymy z dzisiejszego stanowiska. Być może, że ludzie współcześni odczuwali żywo ową naiwność i prostotę polonezów Ogińskiego i innych; ale o ileż piękniejszy typ poloneza w tym rodzaju stworzył Moniuszko w swej pieśni z kurantem! Ogińskiemu jednak trzeba przyznać tę wielką zasługę, że natchnął Moniuszkę, jak to sam nawet z ust autora *Halki* słyszałem. Może jestem w błędzie, ale mam wrażenie, że za właściwych poprzedników Chopina w zakresie polonezów uważać należy nie Ogińskiego i Kurpińskiego, ale Webera, a zwłaszcza Spohra, jako twórcy słynnego *Poloneza* z jego muzyki do *Fausta*«. Obok polonezów Ogińskiego, z których szczególną sławą cieszył się *Polonez* z r. 1793 zwany *Rozbiorem Polski,* należy wymienić słynny *Polonez Trzeciego Maja,* unieśmiertelniony w *Panu Tadeuszu, Polonez* t. z. *Kościuszkowski,* tudzież polonez na cześć jenerała Dąbrowskiego, nie mówiąc o licznych *Polonezach* na fortepian komponowanych przez Kamieńskiego, Elsnera, Żywnego, które przed r. 1830 wychodziły w Warszawie. Zdaniem Liszta, godzi się wymienić jeszcze Lipińskiego i Meysedera, których polonezy również w swoim czasie cieszyły się zasłużonym rozgłosem. Oto odnośny wyjątek z książki Liszta, znakomicie charakteryzujący ten dział muzyki w okresie czasu między Ogińskim a Chopinem: »W polonezach Lipińskiego melodya zarysowywa się coraz wyraźniej, wonią młodości i wiosennego kochania tchnąca. Zakwita wreszcie w śpiew ekspresyi pełen, niekiedy nawet dziwnie rozmarzony; przemawia tylko do serc budzących się do życia, szepcząc im poetyczne złudzenia; nie zdaje się już być przeznaczoną jak dawniej dla osób wiekiem i stanowiskiem poważnych; zwraca się raczej ku wyobraźniom żywym, więcej uciechy niż blasku żądnym. Meyseder, idąc dalej tą drogą, zaszedł aż do najfiglarniejszej zalotności i wytworzył w tym rodzaju istotne cacka koncertowe. Ale niebawem naśladowcy jego zarzucili świat muzyczny pomysłami, które już nawet na nazwę polonezów zasługiwać nie mogą. Na szczęście, Geniusz pochwycił znagła leżące już odłogiem berło tego rodzaju kompozycyi. Chcemy tu mówić o Weberze. Zrobił on z poloneza dytyramb niby jakiś wzniosły, w którym ni stąd ni zowąd odnalazły się wszystkie dawne tańca tego wspaniałości, wraz z całym olśniewającym ich rozwojem. Ażeby tego dokazać, zebrał w jedno najróżnorodniejsze sztuki swej zasoby, i nie usiłując być archeologiem, twórcą być zrobił sobie za-

danie. Uwybitnił rytm, melodyę zmienił w rodzaj opowiadania, modulacyami zaś ukoloryzował ją z tak wielkim zbytkiem, że wydało się to na przyszłość nieodzowną potrzebą. Wszędzie rozpuścił hojnie życie, ogień, namiętność, a obok tego nie zaniedbał wyniosłej powagi i tej rzec można urzędowej godności, która zdawna odznaczała poloneza charakter. Przewodzą tam wybitnie akordy brzmiące... Gwar głosów nie ma tam już w sobie nic miłośnego; owszem, przeważają w nich nuty nizkie pełnego, głębokiego dźwięku, na podobieństwo mowy włożonej do rozkazywania... Czy Weber wiedział o tem co bliższego? Próżnoby pytać i nawet bezpożytecznie. Miewa geniusz swoje przeczucia, którym w pomoc przychodzi poezya... Wrażliwa i gorąca wyobraźnia Webera, raz przedmiot podobny chwyciwszy, umiała do ostatecznej jego głębi się dobrać, i z tej na swój pożytek tak dzielne powydobywać pierwiastki, że wydawało się niepodobną niemal rzeczą po nim coś jeszcze na tej drodze do zrobienia znaleźć. Tymczasem właśnie tego Szopen dokazał, tyleż można powiedzieć liczbą i rozmaitością swych wytworów, ile potęgą środków i nowymi pomysłami w harmonii«.

Polonezy te, które nazywa bodaj czy nie najpiękniejszymi wykwitami natchnienia Chopina, tak pokrótce charakteryzuje Liszt: »Nie przypominają one w niczem tych bawidełek, zalatujących pudrem i gracyami rokoko, któremi orkiestry zwykły rozpoczynać bale, któremi się nawet popisują niekiedy wirtuozi na koncertach, a zwłaszcza ckliwy smak salonowego w muzyce upodobania. Energiczne w rytmie, dreszczem nawskróś przejmują, do życia najodrętwialsze pobudzając zobojętnienie. Najszlachetniejsze tam, niby w skarbnicę, złożono uczucia. Stanowczość, w połączeniu z powagą, na wstępie uderza. Ducha po większej części buńczucznego, z dziwną go wypowiadają prostotą. Siła z nich tchnie spokojna i rozważna, choć swoją drogą nie brak tam także odcieni zalotności. Tkwiła ona w obyczajach dawnego pokolenia. Dość wspomnieć Sobieskiego, który z pod Wiednia do żony tak czułe pisywał listy...« Niemniej trafnie pisze o polonezach Chopina, o ich nastroju uroczystym i bohaterskim, prof. Tretiak w swem zbyt mało znanem *Słowie o Chopinie*: »Jaka powaga, jaka dostojność postawy i ruchów! znać, że to stąpają ludzie, z których każdy mógł roić o koronie, a przynajmniej każdy mógł jednem słowem zatrzymać machinę państwa. Widać z ich twarzy, że znają swoją potęgę, że wiedzą, iż na ustach każdego zawisły losy całego narodu. Jest naturalnie pewien chłód ceremonialny w ich ukłonach, w ich obrotach, w ich posuwistych ruchach; to nie żwawy i dziarski krakowiak, ani rozhukany mazur, będący najlepszym wyrazem tanecznego szału; ludzie, którzy tańczą poloneza, nie zapominają na chwilę, czem są i czem być mogą, i traktują się wzajem, jak potęga potęgę. Ale polonez chopinowski odtworzył nietylko majestatyczność i pompę szlachecko-polską, lecz zarazem i tragiczne losy tej potęgi, z którymi zwią-

zane były i losy całego narodu. Spokój uroczysty mięsza się, łamią się tony pogodne, zasuwa się niebo gromowemi chmurami, robi się ciemno i trwożno, nareszcie wybucha burza dysonansów. Straszna burza, straszny dzień gniewu bożego! Ci, co niedawno tak majestatycznie i spokojnie kroczyli, tak pewni siebie i swojej potęgi, gorączkowo teraz rzucają się w zamęt i niosą głowy swoje dla zasypania tej przepaści, która się otwarła pod stopami narodu. Słyszymy w polonezie Chopina głuchy tentent, rosnący z każdą chwilą; to hufiec szlachty polskiej pędzi na wroga. Ziemia drży pod nim, obłoki pyłu wzbijają się z pod kopyt końskich, świszczą chorągiewki, hufiec jak lawina pędzi. Gdzieindziej już wre walka zacięta; migają konfederatki, ścierają się szable, słychać wystrzały i walenie się ciał z głuchym jękiem na ziemię. Pieśni zwycięstwa niema w polonezach Chopina, bo też i być nie mogło, ale za to w przerwach strasznej walki odzywa się wzniosła i ożywcza pieśń nadziei« [1]). Pełne sarmackiego ducha, potężne, jak najwspanialsze płótna Matejki, polonezy Chopina — jak o nich trafnie

[1]) Zdaniem Kleczyńskiego, w *Polonezach* swych, które są tak typowo polskie, złożył Chopin może »najbardziej charakterystyczny ślad swego ducha i z pewnością zdobył największe prawo do nieśmiertelności«. W każdym razie, stworzywszy zupełnie nowy typ poloneza, przyoblekł go Chopin — a po nim do pewnego stopnia i Moniuszko — w wysoce artystyczną formę, czem sprawił, że ten nowy typ zyskał prawa obywatelstwa w sztuce wogóle. Jeżeli w *Mazurkach* odbiła się dusza ludu polskiego, to polonezy są wspaniałem odbiciem ducha szlachty polskiej. O tem zaś, jakim jest ten duch szlachty polskiej, tak pisze Kleczyński: »Nikt nie zaprzeczy, że charakterystyką typu polskiego jest pewna zamaszystość, którą doskonale odszukujemy w sumiastych wąsach i marsowych postaciach naszej szlachty, w jej hałaśliwej i trochę rubasznej rozmowie, w tańcu i t. d. Ta strona rubaszna typu nie wadzi mu wcale, gdy ją estetycznie umiarkować; nadaje ona wszystkim tańcom np. Chopina ów koloryt ciepły, ów ogień co w nich wre i stanowi kardynalną tajemnicę ich piękności. W życiu prywatnem Polaków ową ostrość typu łagodziła przedewszystkiem wrodzona dobroć, oraz wypływająca z niej grzeczność, nie ta banalna, jedynie na pozorach oparta, ale ta delikatna, szanująca bóle i cierpienia bliźniego, współczująca mu w nieszczęściu, ciesząca się szczerze z jego powodzenia. Dodajmy do tego typu prawość i prawdę, serdeczność, naturalność w stosunkach, dobry humor, a otrzymamy typ czysto-polski i... ściśle estetyczny, którego odzwierciedlenie w sztuce szczególniej tem się odznaczy, że będzie to typ bardzo... sympatyczny. Takiemi też my i jesteśmy i można się śmiać z naszej niepraktyczności, ubolewać nad brakiem instynktu politycznego, państwowego, ale trzeba nas kochać za szlachetność, mocą której zapalamy się do wielkich idei, za bezinteresowność, tak rzadką w narodach, oraz rzetelność i uczciwość, mocą której oddać gotowiśmy każdemu, co mu się należy. Jakiemiśmy my, takiemi i nasz typ w sztuce: nie pragnie on się wywyższać nad innemi i niemi pomiatać, jak to chętnie czyni typ niemiecki, ale gotowiśmy bratać się z wszystkiemi. Charakterystyka typu polskiego szczególniej co się tyczy serdeczności, wylania i pewnej dziarskości i elegancyi przejawia się już i w innych dziełach Ch. zwłaszcza młodzieńczych; zaś wiek późniejszy pogłębił tę charakterystykę i dodał do niej nuty cierpienia i żalu, tak wspólne sercom czującym w ogóle. Ale nigdzie ona tak jaskrawo się nie rysuje, jak w tańcach, gdzie jej tak dzielnie dopomaga energiczna rytmiczność«.

wyraził się Jachimecki — są arcydziełami epoki tryumfalnej lub tragicznej, a jako takie zasługują na nazwę poematów raczej, opowiadanych rytmiką poloneza. Z wyjątkiem klasycznego, uroczystego pochodu, jaki w ścisłej swej formie przedstawia *Polonez A-dur*, wszystkie inne — powiada Opieński — tak daleko wychodzą poza taneczną formę, że stały się właściwie nowym typem kompozycyi, której pozostała tylko nazwa, jako tradycyjne określenie zasadniczego rytmu. »Rytm ten, odpowiednio zresztą do swej natury, pobudzał zawsze fantazyę Chopina w kierunku siły, energii, wspaniałych pochodów, czy zapasów na śmierć i życie; nawet w smutku i przygnębieniu jest stalowy jakiś hart duszy i potęga grozy; a kiedy melancholia ogarnia go taka, że serca na wodzy utrzymać nie potrafi, to wojowniczy polonez przetapia się w mięki potoczysty rytm mazurka, jakby rycerz od płaczu wstrzymać się nie mógł i z pod przyłbicy na stalową zbroję popłynęły łzy przejrzyste«. Huneker określa polonezy Chopina jako *heroic hymns of battle*, która to nazwa doskonale oddaje ich heroiczny i wojenny, a zarazem polityczny i patryotyczny nastrój [1]). Tegoż zdania jest również i Feliks Jabłczyński, z tą różnicą, że dla niego szopenowskie polonezy są najczystszym, najbardziej wyrazistym pomnikiem polskiej rycerskości konnej, nie pieszej, że w nich koń i jeździec, czy to skrzydlaty husarz, czy ułan, słowem kawalerzysta, jest bohaterem. Koń, podobnie, jak w literaturze i sztuce polskiej, tak samo i w polonezach Chopina, jest nieodłącznym składnikiem. W ich rytmie czuje się tentent konnicy, w ich rozmachu czuje się rozmach natarcia kawaleryi. Epoka romantyczna — pisze Jabłczyński — i epoka napoleońska, przesuwają się po nich, jak po wszystkich zresztą utworach Chopina, we wspaniałych obrazach widzeń. Koń romantyczny, a właściwie konnica uskrzydlona i jeździec-rycerz bohaterski, to główna treść większości *Polonezów*, ich formy muzycznej, nastrojów i wrażeń, które one wywołują. Już od pierwszego *Poloneza*, zaraz na wstępie, od pierwszych taktów, zjawia się wątpliwość, czy to są utwory w sensie ogól-

[1]) »Seine *Polonaisen* — pisze o Chopinie K. Gehrmann — führen uns Bilder von Polens einstiger Pracht und Herrlichkeit vor. Sie sind nicht minder bezeichnend für Chopins Wesen. Das zart Schwärmerische, das Ritterliche, sowie der feine Duft der ihn umgebenden Salon-Atmosphäre spiegeln sich hier wieder«. »Wie strotzen seine Polonaisen von Kraftgefühl und Stolz!« powiada Ehlert. Jeszcze wymowniej o polonezach Chopina pisze Rudolf Breithaupt. Oto jego opinia o nich: »Und dann des pomphafte, der grandiose Stil! Welcher Prunk, welcher strozende Reichtum in den Polonaisen! Man sieht förmlich den Huldigungszug der polnischen Granden und Wojewoden: Gestalten in Goldbrokat und wenetianischen Sammet, mit Hermelin verbrämt, goldstrotzende Karossen, edelstein geschmückte Waffen und Gehänge, Schabracken und Beschläge, die *Grande cour* von Königinnen, Fürstinnen und Edelknaben am polnischen Königshofe. Dies dekorative Element, das wir auch bei Liszt und verfeinert bei Richard Wagner vorfinden, gibt seinem Stil jenen hinreissenden Zug überwältigender Grösse und ritterlichen Charmes, der immer durch die Augenblicksgewalt der affectuösen Erfindung nachwirken wird«.

nie znanym, jako tańce, o rytmie marsza, wykonane przez obie płcie w taki sposób, jak to przedstawił Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*. Przedewszystkiem brak w *Polonezach* Chopina kobiety, jako bohaterki czynnej. Mogły tam być amazonki z naturą i temperamentem męskim. Kobieta, jeżeli jest, zjawia się jako płaczka, jako ofiara nieszczęść pola bitwy, lub jako wspomnienie.

Ale znajdują się krytycy, głównie za granicą, którzy szopenowskim *Polonezom* wytykają coś, co pozostaje w zasadniczej sprzeczności z całą muzyką Chopina. Mianowicie zdarza się czytać nieraz o »dzikości« w jego utworach. To, co w nich, a zwłaszcze w *Polonezach*, jest rycerskiem zapamiętaniem, bohaterskiem uniesieniem, tyrteuszowym zapałem, ten święty ogień, który gdy zapłonie w piersiach rycerza, to go wiedzie do zwycięstwa nad wrogiem, ta szlachecka fantazya, z którą nasza skrzydlata husarya rozbijała hufy tureckie, lub z którą nasi napoleońscy ułani dokazywali cudów waleczności, to uczucie brawury wojennej, którego szopenowskie *Polonezy* są tak wspaniałym wyrazem, to wszystko, zdaniem niektórych krytyków zagranicznych, nie odczuwających polskości muzyki Chopina, jest »dzikie« w swoim rozmachu, jest odbiciem tej »dzikości«, która, zdaniem owych krytyków, jest właściwą ziomkom artysty. W Rosyi zaś, widocznie pod wpływem jej wysokiej »kultury«, tak świetnie wyrażającej się w pogromach, raz po raz słyszy się o Polakach, zwłaszcza w epoce trzeciej dumy, że są ludźmi krwiożerczymi, lubiącymi ciepłą krew, niczem zwierzęta drapieżne. Otóż dla niektórych krytyków *Polonezy* Chopina, zwłaszcza wielki *Polonez As-dur*, są muzycznem odbiciem tego »dzikiego« pierwiastku, który zresztą w niemałym stopniu cechował i polskie rycerstwo, np. polskich legionistów w Hiszpanii. Na tak postawiony zarzut w ten sposób świetnie odpowiada Jabłczyński: Chopin, któremu w *Polonezach* skrzą się oczy i zaciskają namiętnie zęby, a palce na klawiszach prężą się, jak stalowe szpony, który rzuca się na nieprzyjaciela z błyskawiczną szybkością, tylko do rzędu wielkich drapieżnych mógłby być zaliczony. Zarzucano nieraz, że legioniści polscy, walcząc o wolność swojej ojczyzny, gnębili z odwagą wolność... w innych krajach, mordując biednych Arabów, Hiszpanów, Murzynów, Włochów w ich własnych ojczyznach. Zarzucano to tym, którzy padli w wąwozach Somo-Sierry. Polacy, według tego, byliby nietylko krwiożerczy i dzicy, byliby nadto głupcami, których własna odwaga, jak uderzenie krwi do głowy, jak czad ambicyi, oślepia i nie pozwala jasno widzieć rzeczy. Zapewne w takich razach epitet »kulturalna« byłby tylko komplimentem, starającym się uspokoić i unieszkodliwić dziką bestyę. Niestety, posądzenia bohaterów Somo-Sierry o współdziałanie w zgnębieniu wolności w Hiszpanii, o mordowanie obrońców własnej ojczyzny jest zupełną nieznajomością natury ludzkiej

i nastroju wojsk Napoleona i stanu rzeczy w ówczesnej Hiszpanii, której dziś zapewne takie »przetarcie« kraju i ludzi, jakie Napoleon zrobił na ziemiach niemieckich, przydałoby się bardzo. Zapał, który ogarniał wojska Napoleona, a właściwie wojska Wielkiej Rewolucyi, był natury idealistycznej. Walczono ze złem, a nie z ludźmi, nie widziano przed sobą ciał, krwi, nieprzyjaciół, lecz zło, nie miano nienawiści do ludzi, lecz do złego, które zawładnęło światem i z którem walczyć trzeba, aby je zniszczyć. Gdyby ułanom z Somo-Sierry przedstawiono to, co im dziś zarzucają, nie wątpię, że żaden z nich nie ruszyłby się z miejsca. Walczono wreszcie dla sławy, jak w rycerskich pojedynkach, w turniejach na ostre, wierząc, że sława ta jest piękna, że tyleż w niej krwi i życia nieprzyjaciela, co swojej własnej. Otóż nastrój walki ze złem, to ściągnięcie brwi archanioła, właściwy najpiękniejszym momentom epopei napoleońskiej, a wraz z nią i polskiej w ówczesnej dobie, wyraził się w Chopinie czysto i jasno tak, jak w żadnej z literatur świata, z wyjątkiem Beethovena, nawet nie u Chateaubrianda, w którym, obok wielkich porywów, szlachetnych nastrojów i pięknych czynów, jest i dużo emfazy, deklamacyi i pozy, ani u Byrona lub Schillera, gdzie jest więcej filozofizmu i słów; gdy u Chopina, tak, jak w wojskach napoleońskich, idea była prosta, wszystko polegało na pięknem i wysokiem napięciu uczuć, wyobraźni i temperamentu.

Polonezem, który tego heroicznego pierwiastku posiada najmniej, bo go w nim raczej zastępuje pierwiastek salonowy, jest pierwszy z dwóch polonezów Op. 26, namiętny i rzewny *Polonez Cis-moll*. Kontrast silnej, z rozpaczą graniczącej boleści i niebiańskiej rozkoszy, jaką celuje idealnie piękna melodya trzeciej części, stanowi zasadniczą osnowę kompozycyi. Inne pytanie czy te kontrasty łączą się dość ściśle, czy rozpaczliwe wybuchy, pełne męskiej i rycerskiej energii, jak np. początkowe akordy, dostatecznie licują z miękiemi, iście kobiecemi wynurzeniami żalu części drugiej, której niebiańska melodya środkowa, jedna z najcudniejszych w całej twórczości Chopina, zbyt bezpośrednio zdaje się stykać z ustępami o charakterze ponurym. Poloneza tego, jako pierwszego z szeregu mistrzowskich polonezów Chopina, »gdy twórca ich stał na szczycie wielkości kompozytorskiej, gdy duch jego opanował zupełnie formę najodpowiedniejszą swej naturze«, tak charakteryzuje Karasowski: »*Polonez Cis-moll* odznacza się nietylko nieporównanie szlachetną melodyą, lecz owe naczelne akordy, tak dumnie pomyślane, a rozpoczynające dzieło, posiadają rzadką siłę charakteru. Podczas gdy pierwszy temat imponuje dumnym rytmicznym zapędem, chwilami łagodzonym motywem pieśni erotycznej, temat drugi, ognistemi błyskawicami pasażów prawej ręki, z dziwnym uporem przygniata wszelki objaw namiętnego uczucia, aż w końcu, połączywszy się z główną melodyą *Des-dur*, w słodkiej i niczem już niezamąconej harmonii rzekłbyś uspokaja wzbu-

rzone uczucie miłości« [1]). Jeżeli chodzi o analizę muzyczną, to trudno dać lepszą, aniżeli rozbiór tego poloneza, dokonany przez Kleczyńskiego. Oto jego opinia o rzeczonej kompozyczi: »Taneczny charakter znika tu zupełnie: cały utwór, wysoce oryginalny, jest pełnym fantazyi poematem, w którym rytm *Poloneza* mimo to wybornie jest zachowany i daje pole autorowi do najżywszych kontrastów. Po 4-o taktowym wstępie burzliwym i energicznym, idzie część 1-sza, w której od razu zarysowują się, w formie pytania i odpowiedzi, dwie przeciwne idee; 4 takty początkowe są namiętne i pełne ognia, i grane być powinny z wielką siłą; nagle stajemy na dominancie, i drugie 4 takty prowadzimy piano, w rytmie pełnym wdzięku i chwiejnym, a przychodzące dopiero zakończenie rytm ten ostatecznie reguluje i usprawiedliwia tytuł *Poloneza*. Podobnyż kontrast spotykamy i w części drugiej: rozpoczęta *pp.* na nadzwyczaj rytmicznie odznaczonej figurze (którą w nauce bezwarunkowo na 6 raz wiązanych liczyć, i dobrze miejsce gdzie bas się z wiolinem zgadza, określać należy) wzmaga się ta część w ciągłem crescendo aż do *ff*, następnie staje na akkordzie z tonu *gis dur*, i enharmonicznie przechodzi do nowej części na dominancie gamy *E-dur*, bardzo łagodnej i tak pełnej prostoty, że ją zwykle wyrazami: *senza espressione* oznaczać radzimy. Następuje powrót do części pierwszej, repetycya, a potem... Trio w *Des-dur*. Mało znam ustępów, bądź w Chopinie, bądź nawet w całej literaturze muzycznej, któreby przeciętnie trudniejszemi były pod względem stylu od 4-ch taktów początkowych tego Tria. Prostota i wytworność łączą się w tym ustępie w sposób iście Chopinowski i charakterystyczny. Oprócz pewnej dozy intuicyi, niezbędnej w takich razach, do dobrego wykonania tego ustępu przyczynić się może i logiczne zastanowienie się nad szczegółami, na mocy znanej już reguły nut mocnych i słabych. Frazes jest widocznie 4-ro taktowy, zatem dążący do ściszenia w takcie 4-tym. Nuta go rozpoczynająca (f) najtrudniejsza do wzięcia, gdyż jako długa i poczynająca frazes zstępujący musi być stosunkowo dość mocna a bynajmniej nie ostra, owszem szlachetna i łagodna. Spadająca z wdziękiem triolka również niemałe przedstawia trudności: musi być ona regularną, a jednak nie wziętą sucho i obojętnie. W tej triolce, jak i w całym frazesie, przebijać musi pewna wzniosłość, pewne skojarzenie dumy z elegancyą, pewna... dystynkcya, wyraz obcy wprawdzie, ale nieraz najlepiej malujący charakterystykę frazesów Chopinowskich... Druga połowa frazy, żywsza, nie potrzebuje bliższych komentarzy. W drugiej ośmiotaktowej zmianie tejże części godnem zastanowienia jest prześliczne *tempo rubato*, przychodzące w kilku taktach: po uderzeniu mocniejszego *bes* następuje zwrot nagły a pełen wdzięku, enharmonia przerzuca nas w świat inny, który pianissimo i bez ścisłości taktowej rozwija się swobodnie, zawieszając na ten czas wszelkie prawa rytmiczności. Po tym figlarnym i pełnym wdzięku zwrocie w dwóch ostatnich taktach rytm powraca, uśmiecha się do nas wdzięcznie i znów nam przypomina, że ta cudna fantazya jest nie czem innem, tylko *Polonezem*. Część ostatnia, lubo śliczna, jest jaśniejsza mimo swego dwuśpiewu. Dwa punkta są w niej tylko do odznaczenia: zwrot ku piano przy przejściu do tonacyi *Es-dur*, oraz potężne crescendo i ritenuto przed powrotem do tematu Tria, który wskutek tego w 4-ech pierwszych taktach będzie musiał wystąpić z całą potęgą; potem znów się uspokoi, i zakończy tak jak wprzódy. Właściwie zakończenia ten *Polonez* również niema«. W polonezie tym — powiada Jabłczyński — widzimy Chopina z tem wszystkiem, co później rozwinął w sobie, wzmocnił i wypełnił: nowość, piękność harmonii, ich śmiałość i wyrazistość, cudne, nieznane linie melodyi, łatwość i nieprzebrana pomysłowość modulacyi, siła i finezya, oraz to coś charakterystycznego, co niby zapach, unosi się nad utworami Chopina. Krótkość jednak form tego Poloneza, ich zbytnia prawidłowość, częste formalne repetycye, stawiają go niżej w stosunku do następnego, który wraz z *A-dur*, oraz *As-dur*, stanowią jedną grupę Polonezów rytmicznych, w przeciwstawieniu do *Fis-moll*, oraz *C-moll* i *Poloneza-Fantazyi*, posiadających charakter więcej obrazowy, plastyczny.

O wiele dramatyczniejszym nastrojem odznacza się *Polonez Es-moll*, który, według Karasowskiego, »przedstawia obraz tak strasznej a tajemniczej grozy, tak ponurymi dźwięki do naszej duszy przemawia, tak okropne cierpień rozwija skargi, że do skreślenia ich, pióro nasze, czujemy, jest za słabe...« [1]). Podobne zwątpienie, gdy chodziło o scharakteryzowanie tej wspaniałej kompozycyi, ogarnęło i Kleczyńskiego, który przyznawszy, że polonez ten »również bogatą odznacza się fantazyą, a nawet niektóre jego zwroty piękniejsze są jeszcze i szlachetniejsze, niż w polonezie poprzedzającym«, tyle ma o nim tylko do powiedzenia, że »ciekawem jest Trio, w którem z małą zmianą taż sama fraza 8-taktowa powtarza się aż cztery razy«, co oczywiście »przy koniecznej p r o s t o c i e« niezmierną przedstawia trudność dla wykonawców« [2]). Jabłczyński tak charakteryzuje tego

[1]) Niecks tak charakteryzuje tego *Poloneza*: »Die ersten Takte... berühren uns wie der Beschluss eines unwiderstehlichen Schicksals. Für einen Augenblick sehen wir einen edlen Zorn aufflammen, der dann hinstirbt und nur noch Kraft übrig lässt zu einem dumpfen Brüten, flehentlichen Bitten schmelzender Zärtlichkeit, und Versicherungen der Hingebung«.

[1]) Zachowała się tradycya, że Chopin w tym polonezie chciał przedstawić obraz najazdu tatarskiego. Szulc nie może zrozumieć, skąd urosła podobna bajka?

[1]) Przeciwnie Niecks, który, zachwycając się tym polonezem, nietylko umie wyrazić swój zachwyt nad nim, ale jeszcze potrafi dać szereg suggestyjnych obrazów, doskonale oddających nastrój poszczególnych ustępów tej ponurej kompozycyi. Während die erste Polonaise schwächliche Zaghaftigkeit, sanfte Klage und einen Blick nach Hülfe von oben zum Ausdruck bringt, athmet die zweite physische Kraft und Selbstvertrauen, Verschwörung und Aufruhr. Das halb unterdrückte, an das verhängnissvolle Grollen eines Vulkanes

poloneza: »W mniejszym znacznie stopniu, jako podobny akompaniament do epizodu wojny, jako dekoracya nastrojowa dla czynów odwagi i poświęcenia, nadaje się *Polonez Es-moll,* w którym obok rytmu, mamy i obrazy plastyczne. Do takich należy np. część trzecia, wtrącona jako epizod. Ma ona bieg powolniejszy, cięższy; skutkiem sotto voce dzieje się niby w oddaleniu. Końcówkę ma polonezową i akcenty właściwe, ale je przetrzymuje niekiedy w akordach decymowych, rozległych, zawieszonych w nierozwiązaniu, niby zaparcie oddechu, nasłuchiwanie czegoś z oddali. Jest to nastrój skradania się w ciszy leśnej, w głębi parowu: krótkie, urywane frazowanie, cisza, cień, siła, trzymana na uwięzi, czujna i sprężysta, nadaje tej części tajemniczość. To już nie rytm, ale obraz. Polonez ten, pomimo swej tonacyi minorowej, ma ogromnie dużo energii młodzieńczej, sił i ognia. Niema tu obrazów, istnieje zato rytm, pełen wyrazistości, odwagi, rytm konia, który pędzi przez całą kompozycyę z szybkością romantyczną wichru, hulającego po szerokim stepie. Podczas gdy pierwszy, jedyny, mógłby być polonezem pokojowym, ten ma wyraźną już marcyalność, chociaż jeszcze nie rozwiniętą do takiej pełni, jaką widzimy w wielkich *Polonezach Fis-moll* i *As-dur.*

Szeroki majestatyczny patos słynnego *Poloneza A-dur,* zwanego *Tryumfalnym* albo *Koronacyjnym,* a którego sam Chopin nazywał podobno *Sobieskim* [1]), nie został powtórzony w żadnem innem dziele. Przy dźwiękach

erinnernde Gemurmel des Missvergnügens wird immer lauter und intensiver, bis endlich mit gewaltigem Anlauf und wildem Aufschrei die Explosion erfolgt. Die Gedanken flittern hier und dort hin, in ängstlicher, rathloser Erregung. Dann werden kriegerische Klänge hörbar — eine geheime Versammlung einiger Weniger, welche immer zahlreicher und kühner wird. Sie kommen näher; wir unterscheiden das Klirren von Sporen und Waffen, den Klang der Trompeten (Des-dur). Rache und Tod sind die Parole, auf den Gesichtern malt sich dumpfe Entschlossenheit und Verzweiflung (der Orgelpunkt F mit dem über ihm liegenden Diskant). Nach einem interessanten Übergang kehrt der erste Theil wieder. Beim meno messo (H-dur) wird widerum ein kriegerischer Rhythmus hörbar; diesmal jedoch ist die Losung nicht Rache und Tod, es geht zur Schlacht und zum Siege. Aus weiter Ferne bringen die Winde die Freiheit und Ruhm verkündene Botschaft. Was aber hören wir jetzt (die vier Takte vor dem tempo I?). Ach! Es ist das Erwachen aus einem schönen Traume. Noch einmal hören wir jene düstern Klänge, jenen Schrei und jene Explosion und so fort. Von den zwei Polonaisen Op. 26 ist die zweite die grossartigere; die Bestimmtheit, durch welche sie sich von der mehr zerfliessenden ersten unterscheidet, zeigt sich auch in der Form.

[1]) Charakteryzując polonezy Chopina, Jachimecki tak pisze o *Polonezie As-dur:* »Wierzymy, że polonez ten jest odbiciem się rozmyślań, prowadzonych na długich samotnych spacerach po wałach miejskich w Wiedniu (w roku 1831), na których stawały mu przed oczyma duszy zwycięskie zastępy husaryi Sobieskiego. Zwierzał się Chopin z tych marzeń w liście: »gdybym mógł, wszystkie-bym tony poruszył, aby choć w części odgadnąć te pieśni, których rozbite echa gdzieś jeszcze po brzegach Dunaju błądzą, a które wojsko Jana Sobieskiego śpiewało«. Jakże wiernie illustruje ten arcygenialny polonez poetycki zamiar Chopina«. Jeśli uwzględnimy, że nazwę »Sobieskiego« nadawał Chopin

tego poloneza, jak to sobie wyobrażał Chopin, z czasem, po odbudowaniu Polski, będzie się odbywała koronacya króla polskiego. Jest to najwspanialszy typ poloneza tanecznego, na jaki wogóle muzyka zdobyła się dotychczas. To też, jak o żadnym innym, da się powiedzieć o tym porywającym utworze, że w nim

Senatorska tli wspaniałość,
Lśni się szlachty dawna śmiałość
I niewoli wzgarda bucha.

Kraszewski powiada, że w tym tańcu »wojennym, szablistym, kontuszowym«, jest coś tak poruszającego, tak elektryzującego, że kto się nim nie poczuje wstrząśniętym do głębi, ten niema w sobie chyba kropli krwi polskiej. Jest to, zdaniem autora *Starej baśni* wspaniały poemat przeszłości, butny i porywający, a niesłychanie patetyczny. »Ze wszystkich polonezów Chopina ten może najjaśniej przemawia do serca. Jest w nim pieśń wojenna, pochód weselny, coś tak szlachetnego i wielkiego, że dzisiejsze pokolenie czuje się upokorzone i drobne, gdy go słucha« [1]). Kleczyński ma

Polonezowi A-dur, to o ileż trafniej dadzą się słowa powyższe zastosować do tego właśnie poloneza, aniżeli do *Poloneza As-dur,* który zresztą, jak chce tradycya, ma być obrazem bitwy pod Grochowem.

[1]) Niecks podobnie tłomaczy tego poloneza: »In der Polonaise *A-dur* ist der Componist von einem einzigen erhebenden Gedanken erfüllt: er erblickt die tapfer heransprengende Ritterschaft Polens. Entschlossenheit in jedem Blick, in jeder Bewegung; er hört um sich her das Stampfen der Rosse, das Klirren der Waffen, die Kühnen, dem Feinde in verächtlichen Tone hinüber geschlenderten Herausforderungen«.

Jabłczyński, mojem zdaniem, idzie za daleko, kiedy swą tezę o koniu w polonezach Chopina rozciąga i do *Poloneza A-dur.* Oto jego słowa w tej materyi: »Tylko tempo konia, dekoracyjność, rozmaitość jego póz i ruchów przy względnej jednostajności rytmiki biegu, mogą harmonizować, jako obraz, z treścią niektórych polonezów Chopina, obracających się około konia i jeźdźca. Takim właśnie jest przedewszystkiem znany, popularny, najbardziej ograny i najbardziej rozumiany *A-dur* (Op. 40 Nr 1). Nie zawiera on w sobie obrazów plastycznych, tak jak inne, nie budzi ani myśli, ani wyobrażeń, ani wspomnień. Jednolity od początku do końca, porusza się ściśle w rytmie klasycznym poloneza, posiadając jego akcenty, typową jego końcówkę, kwadraturę czteroaktową, wszędzie ściśle utrzymaną, bez zmąceń, bez przeciągnięć, jak to się zdarza w innych polonezach. Jest to rytm energiczny, męski, który skrzy się i błyszczy, uderza i rozbija, ma w sobie zaciętość i wszystkie zalety rycerskiej fantazyi. I dlatego on jeden może być użyty, jako muzyka orkiestrowa dla konnicy, o ile podobne przeróbki są wogóle dopuszczalne. Jako utwór fortepianowy, tak, jak go pojął Chopin, robi on wrażenie wspaniałej dekoracyi muzycznej, wybijającej rytm pędu dla jakiejś bohaterskiej kawaleryi uskrzydlonej, dekoracyi, towarzyszącej jej w biegu tak, jak rozwinięte sztandary, podniesione szable, pył, kurz, blaski uzbrojenia, tętent i szczęk, oraz pełne ognia spojrzenia koni i ludzi«. Otóż, według mego zdania, *Polonez A-dur* jest typowym polonezem do tańca, a nawet jestem przekonany, że legenda o halucynacyi Chopina przy komponowaniu poloneza, legenda o owych kontuszowych postaciach, wkraczających do pokoju artysty w Nohant, gdy grał swego poloneza,

zupełną słuszność, gdy twierdzi, że zjawienie się *Poloneza A-dur* musiało na owe czasy stanowić epokę. Nie dziw więc, że go Liszt grywał niemal na wszystkich koncertach. »W tym w całem znaczeniu tego wyrazu wspaniałym tańcu rysuje się typ polski w całej swej okazałości, z całym swym, nieco teatralnym przepychem. Każda nutka, każdy akcent wre i kipi życiem i siłą. Nagłe przejście do *Cis-dur,* na kwartsekstowym akordzie, w takcie piątym, jest wspaniałe. Ostatnie dwa takty 8-taktowej części pierwszej noszą w sobie najbogatszą polonezową charakterystykę. Tu każda z sześciu raz-wiązanych jest ciężką; ma wagę, akcent i znaczenie. Akcent mocny na ćwierciową *h* w ostatnim takcie, jakkolwiek stanowi cechę ogólną, wszakże przez dwa poprzednie akcenta na tejże nucie, lubo słabsze, wspaniale i efektownie jest przygotowany. Jakoż tempo tego *Marsza* powinno być wprawdzie dziarskie, ale nigdy szybkie i zbyt polotne, bobyśmy potracili zupełnie akcenty w dwóch ostatnich taktach. Część 2-ga jest dalszem rozwinięciem idei części 1-szej. W części trzeciej z łudzącą charakterystyką występują trąby. Fortepian zda się zamieniać na orkiestrę (a co ciekawe, to że właśnie ta część, w układzie na właściwą orkiestrę, najmniej dobrze wygląda); uderzenie, ma się rozumieć, będzie ostre i doraźne (spontané). Również energicznie, a nawet z większą jeszcze siłą i akcentem, traktować należy tryle basów w części czwartej, które znowu werbel naśladują. Całość wymaga tylko przy samym końcu zwolnienia, aby zastąpić brak Cody, jedyny brak, jaki w tej kompozycyi odnaleźć można.

Polonez C-moll, w nastroju ponurym, miał być pisany z myślą o Stefanie Batorym. Jeszcze do niedawna zaliczany do słabszych utworów Chopina, jako »sztuczniejszy, w mniej szczęśliwej chwili poczęty«, a bezwarunkowo stawiany niżej znacznie, aniżeli *Polonez A-dur,* obecnie, przez nowoczesną krytykę został postawiony bardzo wysoko, tak, że mu jednogłośnie przyznano wyższość nad swym świetnym poprzednikiem. Jakoż istotnie jest to utwór głębszy, bardzo interesujący pod względem muzycznym, bo bardziej utrzymany w stylu symfonicznym. Słowem, jest to utwór nowoczesny nawskróś, niemal modernistyczny. Główny motyw, jako oktawy w basie, odznacza się wzniosłym polotem, pełnym tragizmu [1]). Dla niektórych jest

nie odnosi się do *Poloneza As-dur,* który istotnie jest pełen wojennego tętentu kawaleryi i artyleryi, ale do tego właśnie *Poloneza A-dur,* który jest najwyższym wyrazem tego, co polonez, jako staropolski taniec szlachecki, dać może. Dlatego mniemam, że polonez ten, istotnie robiący wrażenie wspaniałej dekoracyi muzycznej, nie wybija rytmu pędu dla jakiejś bohaterskiej kawaleryi uskrzydlonej, ale wybija rytm wspaniale kroczącego pieszego korowodu szlachty w kontuszach i przy karabelach na jakimś balu dworskim, np. na dworze Sobieskiego, po jego powrocie z wyprawy wiedeńskiej. Stąd tryumfalny nastrój tego poloneza, pełnego powagi i dostojeństwa.

[1]) Niecks szeroko się rozpisuje o tym polonezie: In der zweiten Polonaise *C-moll* — powiada — wird der Geist des Componisten von einem trostlosen und verzweifelnden Gedanken zum andern getrieben, er scheint das Unglück seiner Nation, ihre dumpfe

to marsz żałobny. Jeżeli polonezy Chopina — mówi Jabłczyński — mają służyć jako przygrywka do pochodu, do marsza, to tylko kawaleryi, naturalnie bohaterskiej; jeżeli mają służyć, jako marsz pogrzebowy, jak np. *C-moll,* to tylko dla żołnierza-kawalerzysty, który padł w boju, i to nie zwyczajnym, lecz w takim, jakie prowadzono pod sztandarami Napoleona. Polonez ten, ze względu na swój nastrój żałobny, nieomal konduktu pogrzebowego, ma się w stosunku do poprzednich trzech *Polonezów (Cis-moll, Es-moll* i *A-dur),* jak *Polonez-fantazya* do poprzedzających go *Fis-moll* i *As-dur.* I tu, i tam, tak samo po wybuchach odwagi, po obrazach walki i zwycięstwa — panowanie żałoby. Tylko, że gdy tu w *Polonezie C-moll,* słyszymy pogrzeb ciała, płacz pozostałych, ale nie beznadziejny, widzimy łzy, które jednak obeschną, oczy, które jeszcze błyszczeć mogą; przeciwnie w *Polonezie-fantazyi* odbywa się pogrzeb wielkich i pięknych wspomnień, pogrzeb ducha, który już tu na ziemi niema dla siebie nadziei i patrzy wyobraźnią w tajemnicę zaświatów, która rysuje się, jako zwycięstwo ostateczne na mglistem, chłodnem, jak świtanie świecącem, spokojnem, ale milczącem, oddalonem niebie. To też melancholia *Poloneza C-moll* jest raczej żałobą. W pierwszej części ciężkie stąpanie konduktu pogrzebowego. Pogrzeb to bohatera wojny, o czem mówi melodya basu, rozległa, niby pole bitwy. W trzeciej części brzmi skarga i skarga kobieca, kobiety młodej. Prześliczna grupa dwuwiązanych, jako urozmaicenie repetycyi (takt dziesiąty, część trzecia), temat, prowadzony w dwuśpiewie, akompaniament, który go ożywia wyrazistą i nieżałobną punktacyą, wszystko to mówi, że

Trauer, ihre zornmüthige Erregung von verschiedenen Gesichtspunkten aus schildern zu wollen. Die männliche Polonaise in *A-dur,* eine der einfachsten (aber nicht leichtesten) Compositionen Chopin's, ist die beliebteste von allen; doch ist die zweite, seltener gehörte, die interessantere, ihr Gemüthsinhalt ist mannigfaltiger und sympathischer. Auch kann das Clavier, wenn auch noch so wirksam verwendet, dem martialischen Charakter der ersteren nicht völlig gerecht werden, während es die weniger materiellen Effecte der zweiten vortrefflich wiederzugeben befähigt ist. Man beachte endlich noch in der *C-moll Polonaise* die ungeduldige Erregtheit des zweiten Theils, das capriciöse Spiel mit Licht und Schatten in dem Trio-artigen As-dur-Theil sowie die hinzugefügte klagende Stimme bei der Wiederkehr des ersten Motivs am Schlusse des Musikstückes.

Charakteryzując trzy pierwsze polonezy Chopina: *Cis-moll, Es-moll* i *C-moll,* w ten sposób pisze o nich Jabłczyński: »Same przez się wzięte, te trzy polonezy są kompozycyami rozmiarów dużych, o skali poważnej. Czuć w nich, szczególniej w dwóch pierwszych, niejakie wpływy polonezów Webera w efektach błyskotliwej, trochę wirtuozowskiej brawury. W tematach widać wpływ sentymentalnych, rozpłakanych polonezów z owej doby — ton, który w tak charakterystycznej postaci zjawia się np. w znanych polonezach Ogińskiego. Ale są to wpływy i reminiscencye nieznaczne, bardzo zresztą wytłomaczone w początkach twórczości u indywidualności, tak wrażliwej na wszystko, co się działo naokoło niego, jak Chopin. Szczęściem, miał on więcej swego własnego do powiedzenia, niż to, co mu mówili współcześni, szczególniej tacy, jak Weber, Field, lub popularne melodye jego czasów«.

miły smutek nie jest beznadziejny, że zakończenie *Poloneza*, łącząc i splatając z sobą resztki tematów przeszłych, zatrzyma się nad brzegiem mogiły, aby tam urwać się nagle, cofnąć i zakończyć całość dwoma akordami polonezowej końcówki, które brzmią jasno i donośnie, jak radosny okrzyk tryumfu.

Polonez *Fis-moll*, t. zw. tragiczny, w którym »grzmi w środku, jakby echo oddalonej bitwy i strzałów armatnich«, jest tem w muzyce, czem w poezyi *Reduta Ordona* Mickiewicza, czem jego wiersz *Grzmią pod Stoczkiem armaty*, czem *Sonety wojenne* Garczyńskiego. Polonez ten, wraz z wielkim Polonezem *As-dur*, ma swe psychologiczne źródło, podobnie, jak rzeczone utwory poetyckie, w wojennej epopei 1831 r., w jej tryumfach i klęskach, w jej nadziejach i rozpaczach, w tem wszystkiem, co każdy patryota polski, a więc i Chopin w pierwszym rzędzie, przeżył, przemarzył i przecierpiał od jasnych dni Wawru i Stoczka, a nawet Grochowa, aż po straszne zawody Ostrołęki i wzięcia Warszawy. Polonez ten, zdaniem wielu najwspanialszy, a w każdym razie najpoetyczniejszy ze wszystkich polonezów Chopina [1]). Jest jednym z najwznioślejszych utworów mistrza, jedną z najpotężniejszych kompozycyi, jaką wydała muzyka nowoczesna. Liszt w ten sposób oddaje wrażenie tego poloneza: »Główny motyw piętno ma ponure i złowrogie, coś z godziny, poprzedzającej orkan. Zdaje ci się, że uchem chwytasz jakieś szalone wołania, jakieś wyzwania, rzucone wszystkim żywiołom. W dalszym ciągu uporczywy powrót toniki na początku każdego taktu naśladuje jakby odgłos dział, jakby bitwę wrzącą w oddali. Nawet w dziełach największych mistrzów nie posiadamy nic, coby wyrównywało wrażeniu, jakie tu wywiera ustęp, nagle przerwany sceną pasterską, mazurkiem o sielskim charakterze, jakby rozpościerającym woń lawendy i macierzanki, który to mazurek przecież, zamiast zatrzeć przypomnienie bolesnego uczucia, jakie nami owładnęło na wstępie, kontrastem swym, gorzkim i pełnym ironii, jeszcze zwiększa bolesne wrażenie, tak, że słuchacz, gdy wraca początkowy frazes, doznaje jakby uczucia ulgi, bo choć z tym tragicznym początkiem odżywa smutny i tytaniczny obraz walki, to jednak już go nie zamąca bolesny kontrast cichego i idylicznego szczęścia«.

Całkiem inaczej komentuje poloneza tego Jabłczyński, który i w tym utworze dosłuchuje się przedewszystkiem tętentu konnicy, choć w nim koń, będący niby kamertonem, nastrajającym całość kompozycyi, chwilami znika zupełnie, jako postać działająca.

[1]) Do tych, co temu polonezowi przyznają pierwszeństwo nad innymi, należy między innymi Ehlert, który tak pisze o nim: »In der wenig gespielten, aber schönsten der Chopin'schen Polonaisen, der in *Fis-moll*, sind beide Tanztypen vereinigt. Die Mazurka tritt als Einlage darin auf. Wenn es jemals der musikalischen Phantasie gegeben war, ein Culturbild zu einem Kunstdenkmal erheben, so hier«.

Polonez ten ma budowę znacznie bardziej skomplikowaną, bodaj, że ze wszystkich Polonezów najbardziej urozmaiconą. Możnaby go nazwać cyklem obrazów, połączonych w jeden utwór, komponowany na podobieństwo cyklów Schumanna.

Skutkiem tonacyi minorowej, jest on tragiczniejszy, ma więcej grozy od poprzedniego: gdy dotychczas opisane *(A-dur* i *As-dur)* są przesiąknięte tryumfem, wolne od tchnienia śmierci, od jej przeczuć, od chwili refleksyi, smutku, tu w Polonezie *Fis-moll*, zjawiają się mary, ukazując się jednak tylko, jako chwile, jako epizody, na tle ogólnem, które zostaje pełnem siły, pędu, odwagi. Polonez ma w sobie cień, zmarszczenie brwi, ponurość grozy wojennej; obejmuje on przestrzeń olbrzymią, skąpaną w owym romantycznym, świetlnym mroku, który panuje w rysunkach i obrazach z owej doby, np. u Daumiera, Raffeta, Grottgera, przedstawiających grozę wojny.

I tu akcya toczy się około jeźdźca i konia, chociaż niezawsze, obejmując chwilami całość pola walki. Koń w porównaniu z poprzednimi Polonezami, jego siła pędu, ustępują tu nastrojowi myśli i uczuć walczącego; Polonez zamienia się w obraz, a nawet nabiera charakteru eposu. Tempo jego jest skutkiem tego odpowiednio umiarkowane *(moderato)*, nie tak szalone, jak w poprzednich.

Już sam wstęp i jego przejście do Poloneza różni się w nastroju od wstępu Poloneza poprzedniego. I tu jest zerwanie się do lotu: po kilku szarpniętych, groźnych, jak pomruk burzy, krótkich frazesach, rozpoczyna się właściwy wstęp, ale jest on raczej zrywającą się groźbą lub wyzwaniem, które się zatrzymuje na ostrem, wyzywającem, jak okrzyk wojenny, dwa razy kreślonem *C*, wysoko w wiolinie, wziętem fortissimo ze wzmocnieniem przez oktawy.

Polonez nie wypada gwałtownie, odrazu biorąc pęd cwału, lecz przeciwnie rozpoczyna się poważnie, groźnie, w skupieniu, chociaż rozwija odrazu ogromną siłę. To nie Polonez junacki, raczej odwaga spokojna, cięższa, świadoma i celu i niebezpieczeństw, na które się naraża.

Poprzednie Polonezy były rytmem podniesionym do wysokości wspaniałych obrazów. Tu brzmi nietylko rytm, zjawiają się słowa, są obecne myśli, które wprowadzają ton ballady. Rytm polonezowy nie jest wszędzie zachowany. W ostatnich np. sześciu taktach kwadratura jest zmącona przez synkopy, które frazes czterotaktowy rozciągają do taktów sześciu.

Następna część jest rytmiczniejsza, czuć tu zwarte grupy koni i jeźdźców, ale pęd jest mniejszy, choć siła potężna. Niema tu wyłączności szarży Polonezów *A-dur* i *As-dur*, gdzie koń pędzi na skrzydłach, bierze trudne przeszkody, łamie i rozbija, wypadając z walki zwycięsko. Tu w tym Polonezie jest ciaśniej, gęściej od ludzi, są przeszkody. Pomimo rytmiczności są tu szarpane trójki, łączone z dwójkami. Akompaniament nie jest prosty, przeciwnie, pracuje i mówi w harmoniach skomplikowanych, zwartych, groźnych, modulowanych często. Czuć, że oprócz Poloneza coś się jeszcze dzieje. Widać to wyraźnie w następnej części, która stanowi repetycyę, ale tylko co do motywu, który pozostaje ten sam. Natomiast opracowanie jest inne. W prawem ręku mianowicie dodano mu akompaniament osobny — krótkie i zacięte odbicia dwugłosowe — sam zaś temat wzmacnia się harmonizacyą rozległą i potężną. To już nie konnica, ale armia na koniach, zmieszana na wielkiem polu, i nie ona jedna. Lewa ręka panuje potężnie nad basem, który grzmi i jęczy, stwarzając nastrój wstrząsający. Coś tu przewala się, rąbie, rozbija w potężnych rzutach ręki, nizkie tryle, wzmagając się wzajemnie, ryczą, niby werble, przelatują huragany oktaw, rozlega się niby huk armat.

Niezwyczajny, czysto chopinowski, niby nagły zwrot na miejscu, olbrzymi piruet całej kompozycyi — zmiana tonacyi, wszystkich głosów, tematu, nastroju — na jednej, jedynej nucie *f* (antycypacya, powstała ze skasowania *fis*) wprowadza nas w krótki, energiczny i naturalny sposób w obraz następny, będący również repetycyą drugiej części spo-

tęgowanej. Wprowadzenie zamiast dwójek i trójek — czwórek i jeszcze bardziej nierytmicznych piątek, dwa razy wiązanych, kombinowanych z dwójkami, daje ruchowi tej części jeszcze większy pośpiech i zaciętość uderzeń i zwrotów, przypominających cięcie szabli z konia w cwale. Część ta przechodzi zwrotem nagłym znowu w repetycyę części pierwszej, ale obrobionej jeszcze potężniej, niż poprzednio. Chopin użył tu wszystkich efektów dynamiki fortepianowej, aby wydobyć najwyższy wysiłek, potęgę potęgi siły fizycznej w jej kulminacyjnym punkcie — walki.

Prawa ręka, chociaż pozostawiona bez zmiany, musi zdobyć się tu na jeszcze mocniejsze efekty dynamiki, niż w poprzedniej repetycyi, aby wznieść się do grozy i potęgi basu, który tu nietylko wyrzuca gwałtowne uderzenia akordów, osadzając się na potężnych, nizkich, nietylko prowadzi swój temat grozy i gwaru wojny, ryczy trylami, jak poprzednio, ale przybywają tu jeszcze brawurowe gamy nizkie i gwałtowne, które brzmią, jak salwy armatnie i karabinowe.

Niedługo czekać na nie. Po urwaniu się nagłem Poloneza (po czterech taktach, które, pomimo zapełnienia ich przez nadzwyczajnie charakterystycznie nieokreślone przejścia, mogłyby być uważane jako długa, czterotaktowa pauza), rozpoczyna się nowy obraz, należący niewątpliwie do najoryginalniejszych koncepcyi w literaturze muzycznej.

Z początku głuchy, niby z oddali, rośnie, rośnie i potężnieje. Jest to jeden niedługi, oryginalny, dziki, niedopuszczalny przedtem w literaturze klasycznej frazes, modulowany, przerabiany, charakteryzowany rozmaicie, ale zawsze z zaciętą monotonią dzikiej, bezmyślnej siły, wybijającą przez dwadzieścia długich taktów jedne i te same uderzenia, które zbliżają się, cichną, a może ktoś do nich zbliża się i oddala. Świadczyłby o tem Polonez, wtrącony przed repetycyą tej samej części.

Ów monotonny huk — to znany efekt bicia armat z oddali — wykonany muzyką i nierealistycznie: dzisiejszy realista postarałby się o większą precyzyę w naśladowaniu.

Część ta, powtórzywszy się, gaśnie. I z tych gasnących odgłosów olbrzymiego pola bitwy, pełnego krwi, rannych, huku, dymu, gwaru, jak obraz, który się zjawił rannemu, leżącemu gdzieś w parowie, wyłączonemu z walki i pozostawionemu samemu sobie, myślom i śmierci, ukazuje się, niby jasna chmurka, oblana blaskiem zachodu, cudny Mazurek, a wraz z nim biały dworek pod lipami, tęskne oczy dziewczyny, inne nieba, inny kraj, inne słońce, obraz, pełen zapachu pól, świeżych kwiatów, pierwszej nieśmiałej miłości, przyrzeczeń, pożegnania...

Pola bitew napoleońskich — w głębi czarnej ziemi, pod darnią, wśród kul, szczątków broni i spróchniałych kości — czy nie przechowują w sobie do dziś cieniów podobnych Mazurków, które tam spoczywają obok żołnierzy poległych? Ileż takich wśród nich, których gasnące spojrzenia zwracały się w kierunku obrazów, nuconych przez Mazurek Poloneza, ile zamyśleń tęsknych za oddalonymi w jego pauzach i frematach?

Mazurek przerywa się w chwili zjawiania się w nim jakiegoś świeżego, nieokreślonego jeszcze tematu. Przerywa ciąg jego marzeń nagłe, brutalne, gwałtowne trio pasażu fortissimo, wyrzuconego z rumorem. Przypomina on groźne wyzwanie pierwszego wstępu, jest jakby ocknięciem się z marzeń, zjawieniem się rzeczywistości, która wprowadza nas znowu w odmęt walk. Rozpoczyna się repetycya głównych części Poloneza. Ale czuć, że to już finał. Tematy są bardziej zwarte, krótsze i jednolitsze. Finał ten wreszcie, przez końcowe stretto, wściekłą gamą chromatyczną, przelatującą, jak uderzenie piorunu, przez trzy oktawy i rozpoczętą od grzmiącego trylu w basie, zatrzymuje się na kulminacyjnym punkcie potęgi, górując, niby podniesiony wysoko sztandar, ponad całym Polonezem. Wzięty z największym wysiłkiem i z olbrzymią potęgą, jest on zarazem zakończeniem obrazu, który w następnych taktach już tylko gaśnie, jak dopalające się światła apoteozy po skończonej uroczystości. Bas i violin na przemiany powtarzają w ritenutach i diminuendach szczątki tematów, jak odchodzący, którzy unoszą z sobą wspomnienia.

Ostatnie uderzenie fortissimo brutalnie kończy całą wizyę: jest ono bezceremonialnem zerwaniem obrazu, znanem zresztą z biografii Chopina, który miał zwyczaj kończyć niekiedy improwizacye, szczególniej te, które jego samego i widzów porywały najsilniej, kilkoma fałszywemi, ostremi uderzeniami w klawisze.

Na przytoczenie również zasługuje poetyczny — choć całkiem odmienny w nastroju — komentarz, jaki do tego szopenowskiego poloneza napisał Przybyszewski, w swym odczycie p. t. *Szopen a Naród.* Autor *Wigilii,* z którego »tłómaczeniami« Chopina, jako ze zbyt indywidualnemi, niezawsze można się zgodzić, tak rozumie poloneza *Fis-moll*:

I nadszedł czas, kiedy dusza potężnego wieszcza bezmiarem cierpienia swego narodu wyolbrzymiała do ogromu tego, co Bogu jest równy, z wściekłością wali pięściami o wrota Przeznaczenia i krzyczy rozpacznie: Czemu? Czemu? Eli, Eli lama sabachtani? Czemuś nas opuścił Panie?!

I takim jednym, straszliwym krzykiem, Eli, Eli lama sabachtani jest najpotężniejszy wyraz, jaki dusza narodu dla swego niepomiernego bólu znalazła: Szopena *Fis-moll* Polonez.

Z czemby to porównać można? W całej przepotężnej sztuce polskiej nie mogę znaleźć odpowiedniego ekwiwalentu. Potęgą natchnienia stoi na wyżynie improwizacyi Mickiewicza, ale rozpiera egzotyczny ból do cierpienia milionu, siłą artystycznej mocy przerasta cały utwór Grottgera, jeden może symbol znalazłby się w polskiem malarstwie: Rejtan na obrazie Matejki — wznak rozpostarty z rozdartą koszulą, ostrymi szponami swoich palców w ciało swoje wgrzebany i wielkim krzykiem wołający: Nie pozwalam!

A wraz rozpaczny krzyk do Boga: Czemu?

I zaciekłym, urywanym pierwszym taktem swego Poloneza - męczeńskiej epopei woła Szopen: Czemu? I to pytanie rozgłośniej, groźniej jeszcze... jakby do miażdżącego skoku przyczajone dyszy to »Czemu?« aż wreszcie wybucha całym orkanem krzyków, co zlały się w jedno, jedyne krwawe, spienione pytanie: Czemu, czemu, czemuś nas opuścił o Panie?!

Chwila milczenia. Niema odpowiedzi.

Człowiek ochłonął. A dusza jego rozgrzmiała jakimś przeolbrzymim, bohaterskim, uroczystym tonem, śpiewem z bólu wyzwolonej duszy, co dorosła swemu Przeznaczeniu,

---

[1]) Znam jeszcze następujący komentarz do tego poloneza, zbliżony do poprzedniego: »Czasem wspomnienie najczęściej chłopskiej wsi przebija się jasnym, ciepłym promieniem, jakby nie z tego świata, przez chmury jakiejś obecności, jakiegoś ciężkiego »dziś«. Wówczas jakby na dwie strony rozsuwa rozpamiętywania, nie mające nic wspólnego z niem i zjawia się w różowej, delikatnej, pajęczej sukni marzenia: oto mazurkowa część polonezu *fis-moll.* Niespodziane widzenie jasnych chwil z przeszłości... olbrzymi lazur nieba... rozległe polskie pole... zapach świeżej, wiosennej roli: śliczne widzenie nieodżałowanych chwil szczęścia, z dziecinnych lub młodzieńczych lat. Jakżeż wszystkiemi fibrami serca, całą potęgą napiętej woli chciałoby się uchwycić je, wchłonąć w rozpłakaną duszę, zginąć w nich i nie powracać do obecnego życia; zatrzymać je, albo rozpłynąć się w nich bez reszty. Ale marzenie blednie, niknie w oczach, rozbudzone serce, bezradne, osadza na mieliźnie dzisiejszych smutków, dzisiejszych codziennych zmartwień i bólów: fata-morgana pustynnego życia samotnika, któremu przeznaczono obracać się w obcem, obojętnem otoczeniu«.

co bez lęku i bez grozy, z zaciekłem, groźnem męstwem patrzy w upiorne, tajemnic swych pewne ślepia sfinksa, ale na nic: jednakowoż go lęk ponosi, chciałby wszystkie pieczęcie porozrywać, a one nietknięte:

Życie nie przestało być zagadką, ani śmierć ciężkim strachem i tajemnicą, i w zadyszanym bólu jęczy człowiek to straszne: »Czemu?«

I straszny płacz rozsadza mu piersi, rozpaczny szloch konających, którym życia nie żal, tylko jedynie tego, że dłużej walczyć nie mogą, ale na nowo ze zdwojoną siłą zrywa się na nogi, powtórnie ze zdwojoną siłą szturmuje zamknięte wrota utraconego raju w strasznym, rozdzierającym ryku bólu kona ten rozpaczny wysiłek.

A z dali, jakby odgłos krwawej bitwy, tętent koni, głuchy grzmot dział, dudnienie ziemi pod ciężkiemi stopami karnych czwartaków, majaczą się modlitwy za konających, błagalne prośby do Pana Zastępów, coraz więcej głuchnie w oddali zgiełk bitwy, a nagle, gdyby jakaś święta róża mistyczna wykwita z rozpacznych cierpień, rozszalałych modłów, dzikiego zamętu bitwy mazurek, w którym potężny geniusz Szopena w niesłychanej potędze odtworzył tak szczerą, tak czystą i tak naiwną poezyę narodu, co z dziarskim śpiewem, z kolistym mazurkiem na ustach szedł na krwawy tan. Tkliwa piosenka ułańska: »Tam na błoniu błyszczy kwiecie« kojarzy się z hardem: »Taki los wypadł nam, że dziś tu, a jutro tam«, odzywa się buta Polaka w przedpieklu, którego szatan wpuścić nie chce, bo na wrotach piekielnych pisze, że Polska jeszcze nie zginęła i szlocha cichą piosenkę nad biedną ojczyzną: »Lecą liście z drzewa, co wyrosło wolne« — wszystko — wszystko tam jest — a pieśni tych wszystkich dziś już zapomnianych Tyrteuszów, co najistotniejszym tonem duszy narodu — mazurkiem — zagrzewali swych braci do boju, unieśmiertelnił Szopen w tym jedynym, nieporównanym, potęgą swego natchnienia przerażającym mazurku.

Ale to wszystko sen, a po nim straszne przebudzenie. Na nowo rozpoczyna się ta straszliwa msza rozpaczy, co się kończy już zupełnym obłędem bólu. Koniec tej przebolesnej epopei wszystkich męczarń, jakie bohaterskie plemię w nadludzkich wysiłkach przeżyło, to już stępiałe pomruki bólu bez granic, z którego sobie sprawy już zdać nie można, bólu poza wszelkim bólem. I zda się, że już wszystko ucichło, wszystko na zawsze umarło, już ostatnią trumnę wynieśli, a tu nagle ostatni przeraźliwy krzyk, gdyby piorun Sądu ostatecznego. To ostatnie *fis*, pod którem w szale wizyi twórczej drżąca ręka Szopena cztery razy podpisała forte, to jedna z najciekawszych zagadek w jego twórczości. Ten nagły, przeraźliwy krzyk, od którego włosy się jeżą, to ostatni jęk złamanego serca, a może gromka, mocarna pobudka do nowego boju? [1]).

---

[1]) Jedynym człowiekiem, który się nie zachwyca tym arcypolonezem, który go uważa za utwór... patologiczny, pozbawiony piękności melodyi i harmonii, a tem samem omal że zasługujący na wykreślenie go z dziedziny artyzmu, jest Niecks. Oto jego odosobniona opinia o tym polonezie: »Wenn Schiller mit seinem Ausspruch »Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst« recht hat, so können wir die *Fis-moll-Polonaise* Op. 44 (erschienen im November 1841) unmöglich zur Kunst rechnen. Vergebens spähen wir nach Schönheit der Melodie und der Harmonie, und finden nichts als trübselige Unisono's, jammerde Melodiephrasen, hohläugige Akkorde, harte Fortschreitungen und Modulationen. Der Eindruck, den wir von dieser Polonaise erhalten, ist mehr ein pathologischer als ein ästhetischer; doch wird Niemand die Grösse und Originalität verkennen, welche durch dieses Düster leuchten. Das zwischengeschobene *Doppio movimento, tempo di mazurka* wirkt wie sanfte, wohltätige Strahlen, duftige und verschwindende, liebliche und schwermüthige Erinnerungen aus längst vergangener Zeit. Allen diesen Träumen aber wird ein Ende gemacht durch die Wiederkehr jener peinigenden, verzweiflungsvollen Gedanken *(Tempo di Polacca)*. Die scharfen Ecken, die wir bei unserer Reconstruction des Vergangenen so lieblich und

Gdy chodzi o poloneza *As-dur*, to niema dwóch zdań w tej kwestyi, że to jest polonez nad polonezami, król wszystkich polonezów, szczyt, do którego się wzniosła muzyka tego gatunku, »jeden z najwyższych szczytów całej literatury fortepianowej, nieporównane arcydzieło blasku i potęgi, żywiołowego pędu« [1]), arcydzieło »rytmu, opartego to na czułości bezbrzeżnej, to na wyrazie buty, rozmachu, dzielności i fantazyi szlacheckiej« [2]), a »jako siła i jednolitość natchnienia, jedna z najpotężniejszych kompozycyi w wszechświatowej literaturze muzycznej« [3]). Polonez ten, w każdym calu rycerski, majestatyczny, wspaniały i pełen energii, męskości, potęgi, a przytem i jakiegoś wojennego zapamiętania, ma być rapsodem o bitwie pod Grochowem. Jakoż istotnie posiada ustępy, w których łatwo się dosłuchać i huku armat, i tętentu konnicy, i turkotu artyleryi po zmarzniętej grudzie, i sygnałowych trąbek, i warczenia bębnów, zgiełku bitwy wogóle, gdzie zmagają się z wrogiem, walczą i giną waleczni [4]). O polonezie tym, o którym, rzecz dziwna, Liszt całkiem przemilczał w swej książce, tak pisze Kleczyński: »Polonez ten, będący nawet w twórczości Chopina niemal punktem kulminacyjnym, przedstawia dotychczas w formie polonezowej typ najwspanialszy i najbardziej wykończony. Polonez ten jest tak wspaniałą apoteozą przeszłości, że samego autora, jak wiadomo, przyprawił o halucynacyę — i zmusił do ucieczki z samotnej wieżycy zamku Nohant, w której zdało mu się, że słyszy stąpania i dźwięki karabeli praojców, że widzi ich postacie sunące ku niemu w majestatycznym pochodzie. W muzyce powagę tego pochodu wybornie nam odzwierciedla owa ciężkość rytmu, wskutek której każda szóstka taktu 3 ćwierciowego ma akcent i jest ważna. Te basy z każdym taktem potęgują wrażenie — zda się, że poważny orszak z każdą chwilą rośnie, że tłumy całe w apoteozie przesuwają

---

gefällig abzurunden pflegen, machen sich in den Dingen der Gegenwart nur zu bald fühlbar und erwecken uns grausam zu den Miseren der Wirklichkeit«. Całkiem inaczej ocenia poloneza tego Leichtentritt, który tak pisze o nim: »Wie ein Sturmwid fegt es durch das Stück. Kühner Kampfesmut spricht aus den elastischen, kraftvollen Motiven. Man meint, reisige Scharen aufbrechen zu sehen. Weiterhin, wo das Motiv einsetzt, ist das Galoppieren der Pferde, das Klirren der Waffen und Sporen lange Zeit hörbar. Schliesslich verschwindet das Getrappel. Eine überaus anmutige Mazurka tritt ein, durchaus zart — wie eine ländliche Scene während der Rast, dann tönt es wieder zum Aufbruch, und mit noch grösserer Verve und Schneidigkeit als zuerst geht es wieder vorwärts«.

[1]) Jachimecki.

[2]) Sygietyński

[3]) Opieński.

[4]) Karasowski tak pisze o środkowej części tego poloneza: »Trio w tonie *E-dur*, wzrastając crescendo w figurze basowej, zdaje się zwiastować nadchodzące coraz bliżej szeregi zbrojnych rycerzy, albo tętent rumaków, biegnących oświetloną blaskiem księżyca przestrzenią i unoszących ponurych i straszliwych jeźdźców swoich, pośród chrzęstu zbroi i brzęków mieczy, w jakieś tajemnicze sfery nieskończoności!... Utwór ten jest najpiękniejszym kwiatem romantycznej Chopina fantazyi«.

się przed nami. Wobec tego rysunku głównej idei, samo z siebie się rozumie, że tempo prędkie, jakie temu dziełu nadaje większość wykonawców (i to najznakomitszych) nie ma racyi bytu. Wprawdzie na prędkiem tempie pozornie zyskuje część trzecia oktawowa, którą wirtuozi uważają za pole popisu dla oktaw lewej ręki. Ale jakże to pogląd powierzchowny! Dla wzbudzenia efektu, który już mało kogo zadziwi, gdyż trudność znów nie jest tak kolosalna — poświęca się charakterystykę najpiękniejszego ustępu. Wszakże tempo nie powinno być zależne od podrzędnej skądinąd, lubo zresztą bardzo pięknej figury akompaniamentu, ale od tematu prawej ręki. Ten zaś temat, jakby na dętych wygrywany instrumentach, tak jasną i stanowczą ma w sobie rytmikę, że co do jego właściwego tempa z trudnością pomylić się można. Będzie ono mogło być cokolwiek nawet żywsze niżeli część 1-sza, ale to »cokolwiek« nigdy nie powinno zbyt rażąco odskoczyć od głównej idei, i poświęcić poloneza dla oktaw. Czy te oktawy oznaczać mają tętent koni, czy co innego, to jest dla dobrego wykonania kwestyą podrzędną. Po tym oktawowym środku, przechodzimy do dalszego rozwinięcia kompozycyi, która utrzymując się jeszcze przez kilkanaście taktów w tymże samym energicznym nastroju, nagle zatrzymuje się i wpada w jakieś pełne wdzięku passaże, których związek z ideą główną nie zaraz da się odszukać, i stanowi niemałą trudność stylową dla wykonawców. Jakież są tego ustępu czynniki składowe? W prawej ręce pasaż łażący, dość wybitnie charakteryzujący ruch spokojny i jednostajny; w lewej ręce rytm poloneza ciągle się przypomina i ani na chwilę nie ustaje. Nadto ów ruch prawej ręki staje się stopniowo coraz cichszy, jakby się oddalał, a w ostatnich kilku taktach z pewną gwałtownością i w dość raptownem crescendo powraca i wybucha głównym tematem. A więc?... Ściśle mówiąc, mamy tu już i bez komentarza ustęp logicznie związany z całością przez basowy rytm, pięknie z nią kontrastujący, gdyż po ciągłem forte następuje przejście łagodne i estetycznie zaokrąglone przez poetyczne diminuendo i przez powrót zapomocą crescendo do głównego założenia... Ale co ten ustęp robi w całości obrazu?... Wyobraźcie sobie zamek wspaniały, staroświecki, z mnóstwem baszt, sal, przejść, krużganków. W nim w głównej sali balowej rżnie dobrana kapela wspaniałego »polskiego«, kontuszowe pary przy karabelach suną majestatycznie, przytupując nogami rytm (co doskonale oddają basy, *es*, *as*). Może w środkowej części *(E-dur)* możemy widzieć zbliżanie się jakiejś konnej kalwakady, może po jakim tryumfie — to rzecz inna — my tylko zwrócimy uwagę na ten ustęp poloneza, w którym rozochocone grono tancerzy za przewodnictwem pierwszej pary puszcza się do sal bocznych, następnie sunie przez oddalone krużganki, może wstępuje i do ogrodu — i dopiero po takiej podróży, gdy już zdawało się że zginęli, słyszymy ich z drugiej strony zbliżających się, i wraz z nimi wkracza tryumfalnie muzyka, brzmią oklaski, wiwaty — istny obraz z *Pana*

Tadeusza! Czy to objaśnienie, choć go nie narzucamy — nie pomaga do odegrania wspomnianego ustępu? Czy wobec niego nie czujemy się pewniejsi naszej drogi? Czy nie będziemy z większym wdziękiem i śmiałością cieniowali pianissima, wiedząc, jakie ma ono znaczenie, i jak po niem wspaniale fortissimo wyglądać będzie? Czy nie jaśniej ujrzymy potrzebę akcentowania basów, i owego upartego *C* w wiolinie, gdy będziemy tak rozumieli plan całości?« [1]).

---

[1]) Choć Schumann nic nie miał do napisania o tym niezrównanym polonezie, to jednak w Niemczech dzisiejsza krytyka ocenia go należycie, śmiało mu przyznając pierwsze miejsce w całej literaturze tego rodzaju. Leichtentritt tak pisze o nim: »Op. 53 *As-dur* bildet den Gipfelpunkt der Gattung *Polonaise* überhaupt. Weder bei Chopin selbst, noch sonst irgendwo findet sich eine Polonaise, die an Bedeutsamkeit der Themen und an Glanz der Ausführung sich mit dieser messen dürfte. Alles, was an Glanz, Würde, Kraft und Begeisterung, an nationalem Gefühl in der Polonaise steckt, ist in diesem Meisterstück auf eindringlichste zum Ausdruck gebracht. Es ist die Polonaise der Polonaisen. Der Anfang ist eins der glänzenden Beispiele für die von Chopin häufig angewandten Dominant-Anfänge. Den tonischen As-dur-Dreiklang hört man im 17. Takt zum ersten Male. Die 16 ersten Takte bewegen sich auf der Dominante, die den Bass im Sinne eines Orgelpunktes beherrscht. Grosse Spannung wird durch die immer von neuem hinausgeschobene Auflösung der dissonierenden Akkorde erregt, und wenn endlich im 17. Takt das Hauptmotiv erscheint, so ist sein Eintritt von blendender Wirkung. Das Thema selbst ist von einer Kraft, Vornehmheit und Eleganz, von einem aristokratischen, mannhaften Gepräge, wie es selbst Chopin nicht oft so zu finden wusste. Fortreissend wirkt die gerade aufs Ziel losgehende Durchführung des Gedankens in ihrer Schlagkraft. Der Mittelsatz in *E-dur*, ein helles Trompeten-Motiv, steht über einer basso ostinata-Figur, die vom *pp* allmählich zum stärksten *ff* anschwillt. Das Trappeln der Pferde, das Herannahen einer Kavalkade ist leicht herauszuhören. An die Oktaventechnik der linken Hand werden hier grosse Anforderungen gestellt«. Z niemniejszym entuzyazmem pisze o tym polonezie H. Gehrmann: »Die Höhe erreichte er in der *As-dur* Polonaise... Alles was an Glanz, Stolz, kriegerischem Mut durch Töne zum Ausbruch gebracht werden konnte, findet sich in diesem Meisterstück vereinigt. In teoretischer Hinsicht kann es als ein interessantes Beispiel für Chopins beliebte Dominant-Anfänge gelten: wenn nach der immer vom neuen hinaus geschobenen Auflösung der dissonierenden Akkorde edlich im 17. Takte das Thema in der Haupttonart erscheint, ist sein Eintritt von blendender Wirkung«. Tak surowy dla poloneza *Fis-moll*, Niecks bez zastrzeżeń zachwyca się polonezem *As-dur*. »Die *As-dur* Polonaise Op. 53 — są jego słowa — ist eine der aufregendsten Compositionen Chopin's, sie offenbart eine überwältigende Kraft und ein verzehrendes Feuer. Und ist es wirklich derselbe Chopin, der Schöpfer träumerischer Nocturnen und eleganter Walzer, der hier gärt und kocht, mit wildem, mühsam unterdrücktem Zorn ringend (man beachte die dahinbrausende Folge von Sext-Akkorden, die grollende Sechzehntelfigur und die krachenden Dissonanzen der sechzehn Einleitungstakte), und dann, des Sieges gewiss, seine kühne und verächtliche Herausforderung ausstösst? Und hören wir nicht wiederum, beim Beginn der obstinaten Sechzentelfigur in Octaven für die linke Hand, das Galloppiren der Rosse, das Klirren der Waffen und Sporen und den Klang der Trompete? Hören wir nicht — ja, sehen wir nicht — eine kampfesmuthige Reiterschaar sich nähern und vorübersprengen? Das Geschlecht der Clavier-Titanen allein vermag diesem kriegerischen Tongemälde gerecht zu werden, die physische Kraft des Componisten reichte sicherlich nicht dazu aus«.

Dla Jabłczyńskiego, który w szopenowskich polonezach podkreśla przedewszystkiem ich epiczny, ich rapsodyczny charakter, polonez *As-dur* jest polonezem-eposem, wspaniałym obrazem, czy też cyklem obrazów, w których oczywiście konnica występuje na plan pierwszy.

Już sam wstęp, w coraz to większem, stopniowem, niespokojnem rozszerzaniu się jednego i tego samego frazesu, który wyrywa się z coraz to większą siłą, daje nadzwyczajnie plastyczny obraz przygotowywania się do jakiegoś czynu, do jakiejś akcyi wielkiej. Jest to wyrywanie się do biegu, wstrzymywane siłą do chwili ostatecznej komendy. Nastrój rośnie, rwie się, rozkołysuje się. I nagle całą siłą, na olbrzymich rzutach oktaw bohaterskiego akompaniamentu, który rzuca akordami, niby bryłami granitu, wypada pierwszy motyw Poloneza, ognisty, wielki, pełen siły i zapału, który błyszczy, niby zbroja na słońcu. Przesadza przeszkody, rwie się naprzód, pędzi z junacką, młodzieńczą siłą, bez marszczenia brwi, jasno, w świadomości dobrej sprawy.

Polonez ten należy do potężniejszych, wspanialszych obrazów, jakie stworzono w muzyce. Nie znam drugiego utworu sztuki wogóle, któryby miał w sobie tyle blasku. Wszystko tu kryte jest emalią i szmelcem — uderzenia, harmonie, linie. Materyał ich — to stal i spiż. Nerwy, mięśnie i blaski źrenic tworzą tu materyę obrazu.

To też na szalonych efektach brawury i siły Polonez ten leci, jak gdyby tematy i harmonie miały skrzydła i rącze nogi rasowych rumaków. Zatrzymanie się tu i owdzie — to tylko momenty zbierania sił do wykonania... niemożliwego. Nie zamiar podług sił, lecz siły wytężają się tu do zamiarów wielkich. Rozpęd w takcie trzydziestym zwiera się, skupia, koncentruje, schodząc w głąb basu na szerokich akordach, pedałowanych specyalnie, branych z ogromnym naciskiem, ale tylko po to, aby z tem większym rozpędem wyrwać się znowu w górę: wielki, gwałtowny pasaż crescendo robi wrażenie wyrwania się stada wielkich ptaków!

Pęd tych dźwięków, tych motywów o liniach śmiałych i zawrotnych, nagłych i oślepiających, jak błyskawica, ogłuszających, walących się na słuchacza z ciężarem niemal fizycznym, pęd ich w pierwszej części rozwija się bez przeszkód, leci nieograniczony, na jakiejś wielkiej, bezbrzeżnej przestrzeni, której nie widać końca. Swobodę szerokiego odetchnienia znać tu w każdym akordzie, w każdym takcie, czuć długo gromadzoną, uciskaną energię, która się wyrwała z więzień i używa pełną duszą pierwszych rozkoszy nieograniczonej wolności. Jest coś strasznie młodego w tej części Poloneza i w całym zresztą. Temat jest zarazem śpiewem i mową entuzyastyczną. Kontrastowość frazesów, wypływających jeden z drugiego w śmiałych, niespodziewanych ewolucyach, rozmaitość ich kierunku, ich linii, blasku, siły, finezyi zmian lekkich i nagłych, jak błyśnięcie szabli, jest wprost bajeczna. Podobnemu rozpędowi, podobnej śmiałości, zręczności i przytomności umysłu, pędzącego w szale i bez zamroczeń, zapewne nic oprzeć by się nie mogło. I nie opierało się — kiedyś, niestety! W następnej części pęd natrafia na przeszkody, i rozpoczyna się walka. Walka to nietyle z nieprzyjacielem, ile z przeszkodami natury fizycznej, niby z nierównością terenu, który mąci stalowy rytm poprzedniej części. Co chwila zwiera się, aby nabrać nowego pędu, aby ustać znowu. Chwilami muzyka robi wrażenie pięcia się pod górę (w dwóch pierwszych taktach tej części). Interwalle skracają się przez podkurczanie dolnych głosów, i z monotonną, zaciętą siłą stają się coraz ostrzejsze, coraz gwałtowniejsze, biją, tłuką w jeden punkt, wydostają się znowu na otwartą przestrzeń, pędzą, aby znowu trafić na przeszkodę, aby znowu piąć się, łamać ją w ostrych, dysonansowych akordach, lub miażdżyć potężnemi uderzeniami gęsto napchanych nutami wielodźwięków, które niekiedy mają ciężar gatunkowy żelaza! Część dalej powtarza się w repetycyach, zjawia się opisany już gwałtowny pasaż, co robił wrażenie zrywania się ptaków. I rozpoczyna się część — jedna z oryginalniejszych kompozycyi, jakie w muzyce napisano. Jest ona prawie samym rytmem, jak gdyby wygrana na bębnach. Ale rytm ten, jak w owym prześlicznym doboszu Legrandzie Heinego, jest tu wszystkiem. Wydobyto nim tragizm, grozę, ruch, nastrój, oświetlenie i obraz plastyczny, stworzono i pokazano bohaterów.

Rozpoczyna się to rumorem sześciu szerokich akordów *arpegio*, ciężkich, dźwięczących głucho, jak gdyby wychodziły z ziemi. A później *piano* z oddali, niby drżenie, poczyna się zbliżać coś, niby pomruk miarowy, groźny, niespokojny, szarpany, złożony z uderzeń krótkich, *staccato*. Obraz wyjaśnia się wkrótce: to daleki tętent pędzącej w galopie konnicy. Słychać trąbki; pobudki wojenne, sygnały lecą nad wzmagającym się, potężniejącym z każdą chwilą nawałem drżenia, które zbliża się z niepowstrzymaną siłą. Bas w monotonnych, brutalnych grupach czwórek dwa razy wiązanych, akcentowanych twardo na pierwszej nucie, poczyna ryczeć, grzmieć w *poco a poco crescendo*. Wreszcie widać obraz: wielka ława konnicy na olbrzymiem polu, pełnem półcienia; oczy błyszczą demonicznie, konie dotykają brzuchami do ziemi, ziemia drży, jęczy. Przelatuje to wszystko, jak huragan, i świeżą nawałę znowu słychać w oddali, która powtarza to samo.

A potem walka, uganianie się lekkiej, zwrotnej kawaleryi, obroty zwinne po wielkiem polu. Ton tego ustępu, napisanego, jak etiuda lub impromptu, ma charakter jasny, tryumfalny, błyszczący radością zwycięstwa i tryumfu. To też zbierają się czwórki, ewolujące i rozpraszane, łączą się, przechodzą w unisono i wpadają w powtórzenie pierwszych części wielkiego Poloneza. Ale ma on już charakter tryumfu: jest wielki i wspaniały. To finał, powrót tryumfalny zwycięzców, obraz końcowy, utworzony z tematów przeszłych, wziętych tylko wspanialej, potężniej, w nastroju wielkiego śpiewu. Dwanaście ostatnich taktów stanowi obraz końcowy: tematy znane przeciągają w korowodzie, wreszcie gasną powoli wraz z oświetleniem apoteozy, oddalają się, nikną w dali, niby wołania rozlegają się jeszcze na końcu, wreszcie, ostatnie błyśnięcie tematu głównego, który gaśnie w górze. Ostatnie trzy takty — to już zakończenie czysto formalne, zamykające nie obrazy, lecz całość kompozycyi.

Polonez rzeczony (aż do uprzykrzenia grany przez wszystkich pianistów, choć tylko Paderewski, Śliwiński i Hofman grają go dobrze, z należytem odczuciem ducha tej porywającej kompozycyi) często bywa zestawiany z opisem poloneza i koncertu nad koncertami z *Pana Tadeusza*, a w ostatnich czasach natchnął Weyssenhoffa do skreślenia jednej z piękniejszej scen w jego *Unii*, gdzie bohater powieści, zasłuchany w muzykę właśnie tego szopenowskiego poloneza, po raz pierwszy dostrzega swą przyszłą ukochaną. Oto pomieniona scena:

Potężne akordy poloneza Chopina wtargnęły do salonu i powiały przez senne dusze obecnych. Kto paplał, ucichł; kto drzemał, otrząsnął się. Wśród ciszy działy się dziwy tej muzyki arcypolskiej.

Rokszycki, przeszedłszy na palcach do kąta mniej oświetlonego w pobliżu fortepianu, usiadł i słuchał w skupieniu. Miał przed sobą chudy profil grającego młodzieńca, podobny nieco do Chopina; za tym profilem w głąb — część pokoju, nie zajętą przez ludzi, obraz jakiś, źle zwrócony do światła, więc mętny; długi szmat materyi, mieniącej się wypłowiałą barwą, i pusty otwór drzwi do sąsiedniego pokoju.

Powoli nikła mu z przed zamglonych oczu plastyka rzeczywistości, wstawała melodyjna plastyka marzenia. Z wojowniczych akordów wiała groza walki, rozpęd zastępu rzuconego w orgię bitwy, młot rytmiczny piersi, wytężonych ku pognębieniu sił nienawist-

nych, zamaszystość ramion rąbiących, zapamiętałość poświęceń. Bohaterzy, jeżeli zwyciężą arlekiny, jeżeli zginą!

I czuł się Kazimierz niesionym przez bojowy szał ojców i praojców, słyszał chrzęst skrzydeł, osadzonych w stali, i furkanie proporców. Starożytna duma rośnie w młodą potęgę, odwieczny żar wybucha ziejącym ogniem.

Ściera się furor ataków ludzkich o góry kresowe przeznaczeń, gaśnie pożoga zapałów w syczącym zalewie losu. Przebrzmiały dni walki, krwią gorące i nadzieją rozkoszne. Pobojowisko i żal! W żalu jęczy duma narodu strącona, tęgość zmarnowana, szlachetność, wydana na pośmiewisko. Nie dostrojone do grzmiącego wtóru powodzeń, samotne, ogromne pragnienie boli. Ale w bólu wieszcza ocalała siła i piękność, i piękność wznosi się znowu do potęgi: woła głos jeden za miliony...

Ponurzoną w melodyjnej zadumie głowę wzniósł Kazimierz na grającego. Za nim... za Chopinem stała postać kobieca, rzeczywista postać kobiety, nigdy nie spotkanej.

Biała jej szata spadała kształtem żywej kolumny z ramion obnażonych, raczej dziewczęcych; rzeźbione ręce puściła wzdłuż postaci, której skład harmonijny nie dawał wrażenia wielkości. Czy była wyniosła? Zapewne, ale przedewszystkiem miła oku. Drobna jej głowa, obciążona związanymi poprostu ciemnymi włosami, zdawała się zastygłą w kołysaniu na szyi giętkiej i tak zastosowanej do głowy, jak łodyga do kwiatu. Zwracała do Kazimierza profil niezupełny, wróżący o rozkoszy spojrzenia.

Kazimierz przetarł oczy. Polonez Chopina? tak. Ale to przecie nie muza jego, ani marmur, ani przywidzenie... Musiała wyjść cicho z tych drzwi otwartych i stanąć tu, na tle wypłowiałej kotary...

Ostatni z wielkich polonezów Chopina, zatytułowany *Polonaise-Fantaisie,* nie zyskał aprobaty Liszta, który go osądził jako dzieło rozstroju nerwowego, a stąd i wyczerpania talentu. »W *Polonezie-Fantazyi,* który należy już do ostatniego peryodu twórczości Chopina, to jest do liczby dzieł jego, nacechowanych, że tak powiemy, gorączkową trwogą, niema już śladu tych tak zuchwałych, a tak jaskrawo oświetlonych obrazów (jak w polonezie *Fis-moll*): nie słyszysz tam już tętentu, ani śpiewów, zdradzających pewność siebie i swobodę duszy. Wszędzie tam elegijne panuje zasmucenie, mięszanina osłupiałych spojrzeń, melancholicznych uśmiechów, bezmyślnego ruchu, lub spoczynku przejmującego dreszczem; jak bywa w człowieku zewsząd obsaczonym przez złą dolę, dla którego na widnokręgu całym z nikąd nie świta nadzieja, któremu niejako rozpacz uderzyła do głowy, na podobieństwo tych, co przebrali miarę w użyciu cypryjskiego wina: myśl oni mają żywiej zbudzoną, płynniejszą niż na trzeźwo wymowę, doraźniej czują, chwilowo nawet żyją potężniej, a przecież umysł ich w podnieceniu swojem blizki jest obłędu... Są to już wszystko przedmioty w obrazowaniu swojem mało dla sztuki mające powabów, jak w ogóle wszelkie krańcowe momenty, konania, prostracye, konwulsyjne drgania, jednem słowem chwile, w których nerwy zwolna przestając być organami woli, stopniowo w porozumieniu z cierpieniem, w bierny łup najdostojniejszą zmieniają naturę. W tej smutnej fazie jakże oględnym, jakże wyższym nad siebie należy być artyście!...« Takich, co olśnieni sławą i powagą Liszta, uwierzyli *in verba magistri,* znalazło się niemało. Pierwszy, co się dał zwieść

jego opinii, był Szulc, nazywający poloneza tego »mniej głęboko pojętym«. Co dziwniejsza, że i Kleczyński w zupełności zdaje się podzielać to zdanie, pomimo, że on sam, gdy chodzi o Chopina, jest znacznie większym autorytetem, aniżeli Liszt. Wprawdzie Kleczyński nie idzie tak daleko, jak Liszt, bo widzi i wielkie przymioty w tym ostatnim polonezie Chopina, ale mimo to ocenia go surowo, za surowo. W r. 1879, w swych odczytach *O wykonywaniu dzieł Chopina* Kleczyński w ten sposób pisał o tym polonezie: »W ostatnich utworach myśl jego przybiera czasem formy zanadto mgliste i ciężkie, jakich dawniej nie miała... Ale i w tej epoce, tak bolesnej, z ducha jego wykwitła jednak siła i nadzieja, a to w kompozycyi powikłanej wprawdzie już i niewdzięcznej cokolwiek, ale przecież uderzającej myślą potężną i tryumfalną: w polonezie Op. 61. W tym śpiewie łabędzim wielkiego cierpiącego ducha, czujemy energiczny protest przeciw trawiącej go chorobie, przeciw śmierci, przeciw wszelkiemu upadkowi; czujemy, że on jest zawsze jakim był, to jest pełnym wiary i zapału. Widzimy jasno, że mimo, iż ciało miał złożone nieuleczoną chorobą, duch jego wzbijał się zawsze w nadpowietrzne szlaki, i nietylko nie był jak toż ciało mdłe i chore, ale przeciwnie do końca żył silną wiarą i nadzieją«. W kilka lat później, w swych nowych trzech odczytach o Chopinie, gdy mu wypadło mówić o *Polonezie-Fantazyi,* Kleczyński zajął jeszcze bezwzględniejsze stanowisko, tak oceniając tę kompozycyę: »Malowanie dla malowania nie jest celem muzyki: stworzyć tezę, choćby najbardziej poetyczną w swej duszy, ale nie oddać jej w kształtach dość ponętnych, dość wyraźnych — nie na wiele się zdało. Piękno muzyczne powinno do nas przemawiać samo, a po za niem ukrytą wówczas być może i jakaś głębsza symbolika; z życiowych analogii zaczerpnięta. Dowodem najlepszym, że sama legenda nie wystarcza, aby dzieło muzyczne było porywającem, jest właśnie ostatni z Polonezów, zwany przez autora *Fantazyą-Polonezem.* Nie można zaprzeczyć, że faktura tego dzieła jest dobra; bardzo wiele szczegółów świadczy o mistrzowskiej dłoni, co posąg ten rzeźbiła; ale idee ogólne są trochę niewyraźne, ich przeprowadzenie gubi się w komplikacyach, dla muzy Chopina mniej właściwych, i nie robi wrażenia. A przecież właśnie do tego Poloneza utworzył sobie Chopin najpiękniejszą legendę; przeszłość i przyszłość miała tu się odzwierciedlić całkowicie. Na nieszczęście muzyczna pewna sztywność paraliżuje wrażenie, i mimo mistrzowskiego wykonania (np. przez P. Essipow), dzieło pozostaje jedną z mniej szczęśliwych kreacyi Chopina. Symbol tu nie wystarcza. Złote słońce natchnienia nie oświeca pracy, poczętej raczej w głowie i fantazyi, niż w sercu«.

O tej legendzie, którą miała być przeszłość i przyszłość Polski, tak pisze Tarnowski, który jednak, idąc za zdaniem Marcelliny Czartoryskiej, wcale nie obniża artystycznej wartości tego poloneza, lecz, przeciwnie, pod-

kreśla jego wielkie zalety, jego »wyraziste obrazy walk i bojów, zakończone takim śmiałym i pewnym siebie hymnem tryumfu«. Innego charakteru — słowa są Tarnowskiego — ale kolorytu nie mniej, a może więcej żywego i potężnego, jest jego inny polonez, *Polonaise-Fantaisie*. Jest to jak żeby szereg obrazów, coraz nowych, zmieniających się »jak w scenach widzenia« *Snu* Byrona: a wszystkie te obrazy, jak żeby miały jakieś podobieństwo ze sławną muzyką Jankla, podobieństwo ducha, a nawet układu: Zrazu brzęczenia ciche, jak kilku 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 legiony«; 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 w końcu wraca znowu 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 tryumfem kończy swoją muzykę, a choć w zakończeniu Chopina melodya nie jest ta, która zamyka koncert cymbalisty, to myśl, znaczenie tego zakończenia jest to samo.

Żeleński, który tego poloneza nieraz słyszał w szlachetnej interpretacyi księżnej Marcelliny Czartoryskiej, nietylko podziela zdanie Tarnowskiego, ale oświadcza z całą stanowczością i powagą, że *Polonaise-Fantaisie* »pod względem wartości kompozytorskiej stoi najwyżej z pomiędzy polonezów«. Jest to, według niego, »rzeczywiście wspaniały poemat, odczuty głęboko, i mimo pewnej pozornej mglistości, nadzwyczajnie jasny w koncepcyi«. Na owe niepospolite »nadzwyczajności tego arcydzieła«, ledwo zaznaczone przez Żeleńskiego, położył najsilniejszy nacisk Opieński, który w swej książce o Chopinie tak pisze na temat rzeczonego poloneza: »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, tryumfalnym hymnem brzmiącego, końcowego ustępu; co jednak przedewszystkiem jest cechą *Poloneza-Fantazyi* 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 komplikacyach, dla muzy Chopina mniej właściwych« jest właśnie nietylko najoryginalniejszą, ale najistotniejszą tego utworu charakterystyką; dążący ciągle naprzód w swym rozwoju geniusz muzyczny Chopina dał w *Polonezie-Fantazyi* niejako objawienie nowego stylu, rzucił takie bogactwo nowych środków ekspresyi muzycznej, że starczyć one mogły za podnietę nie tylko największym twórcom ubiegłego stulecia, ale do dziś dnia jeszcze są żywym wzorem dla nowoczesnej twórczości muzycznej. W *Polonezie-Fantazyi* nie trudno 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 tetralogii: *Pierścienia Nibelungów* 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«. Dość powiedzieć, że w tych utworach, jak na to niedawno zwrócił uwagę Jachimecki, łatwo odszukać zarodki późniejszej »muzyki przyszłości«, nie tylko Wagnera, ale i Ryszarda Straussa. »Entuzyastyczni komentatorowie *Elektry* R. Straussa — pisze Jachimecki — zdziwiliby się pewnie wiadomością, że najsilniejsza muzycznie scena *Chryzotemidy* ma w ekspulsywności swojej klasyczną przepowiednię w partyach *Poloneza-Fantazyi* Op. 61, gdzie także tryska skromne źródło muzyki charakterystycznych ustępów *Zygfryda* Ryszarda Wagnera« [1]).

Ze wszystkich jednak, co kiedykolwiek pisali o tym polonezie, palma

[1]) Dla ścisłości należy tu zarejestrować także i opinię Niecksa, opinię dziwną i paradoksalną, bo z jednej strony jest pełna słusznych zachwytów dla tej przejmującej kompozycyi, a jednocześnie eliminuje ją... po za sterę sztuki. Oto rzeczona opinia: »Unter allen Schöpfungen Chopin's kenne ich kaum eine ergreifendere als die *Polonaise-Fantaisie, As-dur* Op. 61 (erschienen im September 1846). Welch unaussprechlicher, unergründlicher Seelenschmerz spricht aus diesen Tönen! Wohin wir blicken, grenzenlose Traurigkeit Diese Klagen und Verzweiflungslaute, dieses seltsame, ruhelose Wandern der Gedanken weckt unser innigstes Mitleid. Wohl begegnen wir Gedanken voll sanfter Ergebung, jeder Hoffnung baar aber erscheinen sie nur noch trüber als alle andern. Die kriegerischen Klänge, die kühnen Herausforderungen, das Triumphgeschrei, welches wir in den andern Polonaisen so oft gehört, ist hier verstummt. So steht dies Werk, obwohl Gedanken enthaltend, die an Schönheit und Grossartigkeit dem Bedeutendsten, was Chopin geschaffen, gleichstehen — fast könnte man sagen, es noch übertreffen — in Anbetracht seines pathologischen Inhalts doch ausserhalb der Sphäre der Knst«. Nierównie spokojniejszem i wytrawniejszem jest zdanie Leichtentritta, który w ten sposób pisze o tym utworze: »Die *Polonaise-Fantaisie* wird von allen Polonaisen am wenigsten gespielt. Es fehlt dem Stück die Einheitlichkeit des Op. 53, es zerfällt in zu viele Einzelabschnitte, ist nicht übersichtlich genug, entbehrt der plastischen Themenbildung. Aber im Einzelnen ist es reich an schönen Gedanken und harmonisch eins der interessantesten Stücke Chopins. Man betrachte die ersten 22 Takte, sie sehen aus, als wären sie von einem ganz Modernen unserer Tage geschrieben. An aparten Klangwirkungen gibt es die Fülle. Nur einige besonders auffallende seien genannt: Die äolsharfenartigen Klänge der Einleitung, ein prächtiger Pedaleffekt, mit der entzückenden, leise dissonierenden None und Undecime im Akkord; im letzten Teil die Variante dieser Stelle: Der Triller pp ein-, zwei, dann drei- und vierstimmig über dem vom Pedal langgehaltenen Dominant-Septimenakkord, von bezauberndem Klangreiz. Bei einer andern Trillerstelle ist der berühmte Triller aus dem 3. Siegfried-Akt (vor Brünhilde's Erwachen) vorgeahnt«.

pierwszeństwa, jeżeli chodzi o wspaniałe odczucie duszy utworu, należy się niewątpliwie Jabłczyńskiemu. Oto jego przedziwny komentarz do tej żałosnej kompozycyi:

Siódmy Polonez nie jest już właściwie Polonezem. Chopin zatytułował go *Polonezem-Fantazyą*. Rozpoczyna się ciężko, fermatami, długiemi i pełnemi treści, jak zamyślenie o tem, co było i co przeszło. »*Nessun maggior dolore che ricordar, si dei tempo felice nella miseria*« — te słowa Dantego możnaby wypisać, jako motto tego utworu. Długie i ciężkie fermaty zamieniają się na rozciągłe, szerokie passaże, utworzone z tonów o sekwencyi bardzo dziwnej, również pełne rozmarzenia i melancholii wspomnień, które rozległością swą nakreślają Polonezowi zaraz na wstępie ogromny, szeroki, bezbrzeżny teren, o horyzontach, ledwo świtających w oddali. Coś w nich z harfy Eola, coś z błądzenia palców po strunach, kiedy myśl zajęta jest czem innem i krąży około wspomnień, czy obrazów. Wreszcie obrazy te poczynają majaczyć, zarysowywać się — zjawia się obrys niewyraźny pierwszego tematu, wyprowadzony w sposób mistrzowsko naturalny, tak, jak rodzą się marzenia: ukazują się na chwilę, to znowu nikną, aby ukazać się znowu. O podobnych perłach (takty 9 do 21), muzyka przeszłości nie miała nawet wyobrażenia. One w szeregu innych, podobnych, stanowią właśnie to »nowe«, które Chopin sam jeden wniósł do muzyki: pomysły takie, jak np. cudne przypominanie się śpiewu Waltera Hansowi Sachsowi w Meistersängerach, w takich taktach Chopina mogły mieć swoje źródła pierwotne i miały je niewątpliwie, chociaż może pośrednio, przez ogólny wpływ Chopina na Wagnera.

Rozpoczyna się temat Poloneza. Ale czy to Polonez, czy to jego tempo, jego akcenty charakterystyczne, jego nastrój? Chociaż Chopin w tem miejscu pisze *a tempo giusto,* ani myśl, ani ręka nie może utrafić w to żądanie: coś inaczej kładzie akcenty, jakiś nastrój inny, niż dotychczas spotykany w Polonezach, narzuca się, cięży, z początku nieokreślony. W miarę postępu czytania występują wspomnienia innych kompozycyi Chopina, gdzie ów nastrój jest wyraźniejszy. Ale dopiero po repetycyi, kiedy harmonie i linie poczynają się mieszać zawile, rwać, szarpać i znowu wiązać, kiedy po fermatach i dwóch taktach przejścia rozpoczyna się prześliczny szybki temat figuralny, obejmujący i bas, i wiolin w przelewaniu się czwórek dwa razy wiązanych z lewej ręki do prawej, zaczynamy oryentować się. To nie Polonez — to ballada! A raczej opowiadanie *appasionato* wizyi wspomnień, które powstają żywsze, niż była rzeczywistość sama.

Jeszcze bardziej ustala to przekonanie część czwarta, gdy temat główny poczyna płynąć na akompaniamencie trójek, łącząc je z dwójkami i czwórkami, rwąc go niby (takt 5), skutkiem nawału słów i wzruszenia. Słowa mącą się. Wreszcie w takcie 15-tym *(agitato)* zjawia się ton i metryka, owa dal i odległość czasów, które tak niezwykle charakteryzują ballady Chopina, o czem obecnie, niestety, mówić nie możemy, odkładając to na kiedyindziej.

Cała następna część jest tak balladowa, jak gdyby Chopin zapomniał o tem, że pisze Poloneza, chociażby Poloneza-Fantazyę.

Nie. Polonez zjawia się w tej samej części znowu, jasny, ale na krótko — poczynają brzmieć przeciągle długie tremola, tryle tercyowe *poco a poco crescendo,* które niszczą temat w prawej ręce, zostawiając tylko prześliczny, melodyjny akompaniament w lewej (wspomnienie początku tejże części), który doprowadza opowieść muzyczną znowu do pierwotnego, ciężkiego zamyślenia i błądzenia rąk po strunach, któremi się rozpoczął ten Polonez czy ballada. Znowu zjawiają się odległe i szerokie, jak mgliste obłoki, pasaże o postępie dziwnym; znowu przechodzi Polonez cichy, przygnębiony, zwalnia tempo w długiem rallentandzie. I rozpoczyna się ustęp odwrotny, *poco a poco crescendo,* następnie *sempre piu crescendo e animato,* wreszcie *molto crescendo, fortissimo,* ustęp szalony, rwący się, krzyczący, tłukący w piersi, rozdzierający, nakoniec przechodzący w krzyk. W dwóch ostatnich taktach zmaga się w synkopowych, dyssonansowych przejściach i akordach z jakąś olbrzymią, przytłaczającą zaporą i wybucha wreszcie w finale ostatecznem, olbrzymiem, szerokiem odetchnieniem, tryumfalnie, radośnie. Jest to wyzwolenie, chociaż wyzwolenie końcowe, ostateczne, raz na zawsze, Chopinowskie *An die Freude.* Brzmi w niem zachwycenie i tryumf człowieka, wpatrzonego w widzenia, które ukazują się, jako apoteoza świetlna na granicach, tam, gdzie są cele końcowe, ostateczne.

Polonez ten jest raczej Balladą. I dziwnie oryginalny, naturalny i pełen znaczenia stosunek wiąże go z poprzednimi Polonezami. Gdy tam w formie polonezowej zawarte były ustępy balladowe, refleksye, tu przeciwnie, polonez występuje tylko, jako epizody, w środku większej, pełniejszej opowieści.

Czy tak skomponował Chopin? Nie wiem, może. Ale to wszystko jedno, bo jeżeli nie wypadło to z jego strony świadomie, jeżeli z Polonezów swoich nie robił on połączonego cyklu, zrobiło to za niego jego życie. A to czasem może i więcej, niż świadoma kompozycya.

Tak odczuć dzieło Chopina może tylko Polak.

IX.

Utworami, w których Chopin najdobitniej podkreślił polskość swej muzyki, są niewątpliwie *Mazurki.* Jest to szereg arcydzieł, niewielkich rozmiarami, ale zadziwiających rozmaitością nastroju, raz rzewnego i tęsknego, raz wesołego i hulaszczego, raz żartobliwego i filuternego, a niekiedy ponurego i dramatycznego, a zawsze owianego tchnieniem poezyi najczystszej, o charakterze sielskim ludowym, w rodzaju *Piosnek sielskich* Witwickiego. Na to podobieństwo wypada zwrócić uwagę, bo jak pomienione *Piosnki sielskie* autora *Wieczorów pielgrzyma,* któremu Chopin zadedykował jedne ze swych najpiękniejszych mazurków, mianowicie *Cztery Mazurki Op. 41,* są pieśniami bez muzyki (o ile jej nie dorobił do nich Chopin), o tyle szopenowskie mazurki są piosnkami bez słów, jak Mendelssohna *Lieder ohne Worte,* tylko, że wszystkie noszą wybitne piętno sielskie, ludowe, wiejskie, kujawskie, a niekiedy i chłopskie w wysokim stopniu, choć nigdy trywialne.

Doskonale pod tym względem charakteryzuje mazurki Chopina prof. St. Tarnowski, nazywając je słusznie »częścią może najulubieńszą, najbardziej rozpowszechnioną i najsympatyczniejszą jego całej twórczości«. Na to zgadzają się wszyscy znawcy i krytycy [1]), nawet najuczeńsi, najbardziej pe-

[1]) Wyjątek stanowi Niecks, który powiada w jednem miejscu swej monografii, przy analizie szopenowskich mazurków: »Ich zähle Chopin's Mazurken nich zu seinen künstlerisch vollendetsten Schöpfungen, und möchte ihre Willkürlichkeiten und Zusammenhanglosigkeiten keineswegs zur Nachahmung empfehlen«. Co ciekawsze, że Schumann, choć tyle razy pisał o Chopinie, nigdy osobno nie pisał o jego mazurkach, których nie dość rozumiał widocznie, choć i dla nich był z niekłamanym podziwem. Liszt, choć w swej książce

dantyczni, nawet zagraniczni, że są arcydziełami, i że są wynalazkiem Chopina, formą muzyczną, która przed nim nie istniała wcale. To jest istniała może jako taniec, o rytmie dość jednostajnym, ubogim, i jak się zdawało pospolitym, niezdolnym podnieść się do godności poetycznej, stać się wyrazem uczucia i inspiracyi. Przyszedł Chopin i wzgardzony mazurek dostał odrazu sankcyę poezyi i sztuki. Co z nim mistrz zrobił? Nic, tylko to, że przepuszczając go przez filtr swojego uczucia, oczyścił go ze wszystkiego, co w jego rytmie mogło być powszedniem, niewdzięcznem, płaskiem, a to, co w nim było istotnie rodzimego, narodowego, polskiego, podniósł do ideału, opromienił poezyą własnej duszy. Zdaje się, jak żeby ta polska forma mazurka stała się była naturalnym wyrazem jednego uczucia, które było tłem usposobienia Chopina, a jest także uczuciem bardzo polskiem, bardzo powszechnem między nami, tęsknoty. Tęsknota jego przebija się dowolnie we wszystkich kompozycyach; ale dziwna rzecz, kiedy komponuje pod wpływem goryczy lub rozpaczy, kiedy burzą się w nim uczucia ponure i dzikie, wtedy wleje on je w formę każdą inną, ale nie w formę mazurka, który jest niejako wyłącznym poświęconym przybytkiem rzewności, melancholicznego rozmarzenia, żalu: i on stał się dlatego może najsilniejszym węzłem sympatyi pomiędzy mistrzem a jego narodem. Bo kiedy biedny mistrz wygnany myślał z żalem o kraju i tęsknił za nim, kiedy go sobie przedstawiał w tem uroczem świetle, jakiem otacza rzeczy oddalenie, wtedy układał mazurek, w którym naród znowu znajdował dwa uczucia dobrze sobie znane, dwie struny swego serca często dźwięczące: swoje uczucie narodowe i swoją tęsknotę... Kiedy wyobraźnia wyrwie się czasem ze smutnej teraźniejszości w lepszą przeszłość, i kiedy sobie przywołuje obrazy chwil dobrych i szczęśliwych, przedstawia je człowiekowi tak wyraziście, tak dobitnie, że on na chwilę zapomina o złudzeniu i jest mu tak dobrze, tak wesoło, jak bywało niegdyś. A wtedy, jak się rzeczywistość przypomni, następuje obudzenie tak przykre, że ta błoga chwila złudzenia kończy się ciężkiem westchnieniem, jeżeli nie płaczem. W takiem uczuciu, które już Dant opisywał jako *nessun maggior dolore,* poczęte są wszystkie niemal mazurki. Ich tłem jest prawie zawsze sprzeczność pomiędzy wesołością rytmu i naturalnego charakteru tej muzyki, i wesołością tych chwil i obrazów, które ona artyście przywodziła na pamięć, a smutkiem jaki to przypomnienie wywołało w duszy cierpiącej, zmęczonej, wydziedziczonej z dawnego szczęścia. A całą rzewność wspomnienia i żalu, całą żywość, z jaką kraj rodzinny pozostał w jego pamięci, cały urok, jakim go w tej

o Chopinie obszerny — aż za obszerny — ustęp poświęca jego mazurkom, w rozmowie z Niecksem wyraził się kiedyś, że niewiele z nich sobie robi (er mache sich nicht viel aus Chopin's Mazurken). »Man findet dort häufig Takte, die ebensogut anderswo stehen können. Gleichwohl würde vielleicht Niemand im Stande gewesen sein, sie so anzubringen, wie es Chopin gethan«.

wyobraźni poetycznej otoczyło oddalenie i tęsknota, całe poetyczne pojęcie piękności tego kraju i jego ludzi, całe swoje czułe, serdeczne, miękie do tego kraju przywiązanie, składał Chopin w tych mazurkach tak tęsknych, tak smutnych, a tak pełnych poetycznego uroku i narodowego uczucia i charakteru. Ale jest druga jeszcze grupa mazurków z charakterem odmiennym a bardzo wdzięcznym i oryginalnym. Te, to znowu niby wesołe do szaleństwa, zamaszyste z użyciem i prawie nadużyciem podkówek i hołubców, aż się pytać trzeba, co mu się stało, skąd się tak rozhulał? Niestety, te mazurki wesołe, nie ledwie smutniejsze są od tamtych melancholicznych: to nie wesołość, to tylko smutek, który się chce odurzyć i odurza się, ale na chwilę tylko, żeby potem powrócił jeszcze cięższy i jeszcze czarniejszy: a w samem odurzeniu, w samym tym nadmiarze wesołości czuje się go wyraźnie, czuje się zamiar i postanowienie. To jest wesołość taka, jak tego Maćka, którego ilustrował muzyką Moniuszko czy Komorowski, a który idzie do karczmy tańcować, bo mu się stodoła spaliła a żona i dzieci pomarły. Jest często rozpacz w tej ochocie. A zawsze jest takie przypomnienie wiejskich muzyk i ich ubogiej jednostajnej melodyi; tak tam buczą pierwotne basy i pierwotne skrzypki tak rzępolą, tak gwarzą różne pomieszane rubaszne głosy rozmów, że zdaje się dolatywać do ucha muzyka z jakiejś dobrze znanej karczmy... tylko ta karczma jakimś cudem i czarem stała się poezyą, a ta muzyka sztuką«.

Władysław Żeleński w tych słowach charakteryzuje mazurki Chopina: »Mazury, jak je Chopin pojął, chociaż wychodzą z ciasnej formy tanecznej, nigdy nie przestają być typem, opartym na naszej pieśni ludowej, a forma, w jaką przyoblekł te swoje obrazy, jest tak skończoną, że te prawdziwe poematy są czemś zupełnie nowem w literaturze muzycznej. Są tam niekiedy wybryki dobrego humoru, usposabiającego Chopina jakoby do improwizowania w rytmie czysto tanecznym. Humorystyczne obrazki z życia ludowego przeplatane są poematami szerszego zakroju, które pojęte są w formie legendy, a nawet ballady. Mazury, zdaniem mojem, są ponad wszelką krytykę, i to wszystkie, nawet owe pośmiertne, uchodzące za słabsze nieco, a przecież niezrównanie wdzięczne w swej prostocie, zrozumiałej tylko polskiemu sercu. Rzadko kiedy cudzoziemiec potrafi wniknąć w rytm i w ducha mazurków, które potrzebują i zacięcia, i zadumy pewnej, i owej nieokreślonej chwiejności rytmicznej, znanej pod wyrażeniem *rubato.* Najsławniejsi wirtuozi, pod względem mazurków, nie zdolni są w zupełności zadowolnić wymagania polskiego słuchacza. Mimo zupełnego nawet owładnięcia formą utworu, pewne subtelności są dla cudzoziemców niedostępne. Jako pojęcie poetyczne idealizowanego mazura, chopinowskie stały się prototypami. Inny zupełnie typ mazura stworzył Stanisław Moniuszko w operach swoich *Halka* i *Straszny dwór.* Mazury Chopina, chociaż niekiedy nawet mają weselne błyski, przeważnie bywają tęskne, marzyciel-

skie, oparte na tle czysto ludowem. Mazury Moniuszki, pełne fantazyi rycerskiej, hulaszcze, zawadyackie czasami, są obrazem zaściankowego życia szlacheckiego«.

W ostatnich czasach nieraz zdarzało się spotkać ze zdaniem, że Chopin aż do niedawna nie wywierał żadnego wpływu na muzykę polską, że wtedy, gdy za granicą Liszt i Wagner pełnemi garściami z Chopina czerpali swą wiedzę muzyczną, w kraju Moniuszko i inni komponowali na starą modłę, tak zupełnie, jakby nie było dzieł Chopina. Nie wchodząc w meritum kwestyi, w każdym razie jedno należy podkreślić, że Moniuszko — nie mówiąc o Żeleńskim i Zarzyckim — doskonale znał dzieła Chopina, że dla nich był z najżywszem uwielbieniem, a dla jego *Mazurków* miał kult szczególny. Gdy w r. 1857 J. I. Kraszewski w swych listach do *Gazety Warszawskiej* z entuzyazmem rozpisał się o *Mazurach* Apolinarego Kątskiego, które wyniósł ponad *Mazurki* Chopina, Moniuszko poczytał sobie za artystyczny obowiązek stanąć w obronie tych ostatnich i w tym celu przesłał do warszawskiego *Ruchu muzycznego* »parę uwag«, w których między innemi pisał co następuje: »Cenię i wielbię talent Apolinarego Kątskiego według całej jego wartości. Jego mazury kocham, jak moje własne. Wszakże stawić je przy mazurach Chopina, porównywać je ze sobą dotąd na myśl mi nie przyszło; gdyż nigdym się nie łudził skromnem nazwaniem m a z u r k a, danem głębokiej myśli p o e m a t u, zaklętego w kilka taktów muzyki. Apolinary Kątski stara się odbić co najwyżej charakter swego narodu, co sprawiedliwie p. Kraszewski dosłyszał w z a m a s z y s t o ś c i i r u b a s z n o ś c i tych mazurów, jako cechy szlacheckiej współbraci. Chopin za siebie tylko odpowiadał, piękność s w o j e j duszy, ból s w e g o serca, grę s w o i c h uczuć, swoim geniuszem wyśpiewywał. Jakże byśmy ciekawie słuchali tych mazurków, któreby nam Chopin zagrał za powrotem do kraju, i równie, jak inaczej wyglądałyby te, któreby Apolinary Kątski pisał w Paryżu! Mazury Chopina są klejnotami muzyki powszechnej; mazury Kątskiego są dla nas tylko drogie, jako kwiatki naszej ziemi, do jakich nawykliśmy od lat dziecinnych: jedne od drugich w sztuce bardzo odległe, choć blizkie naszym sercom. Chopin rozpoczął, zapatrując się na temat ludowy. Z czasem, z oderwaniem się od jego źródeł, nie dziw, że ta nuta ludowa zacierać się zwolna poczęła i z obrabianego materyału stała się wyłącznym żywiołem twórczości Chopina. Dotrwał tylko napis do ostatniego *mazurka,* jaki się na pierwszym położył. Chcąc uważać łaskawiej owo niby zacieranie się cechy mazura w następstwie dzieł Chopina, wydawałoby się prawdziwszem widzieć w nich »podkradzioną melodyę ludu«, umiłowaną, wypieszczoną i na szczebel najdostojniejszy sztuki postawioną. Milejże na to się zgodzić, niżeli na kwaśno wykazywać d e k a d e n c y ą Chopina od jego pierwszych mazurów ku ostatnim, w których już jakoby i walce się pokazują! Przeciwnie, porównaj ostatni z pierwszym, a dopiero pojmiesz, do

czego mistrz dążył i do czego doszedł. Tak to widoczne, że zachwiać uznaniem Chopina niepodobna. Jakże znów można brać za o s t a t n i e, mazury wydane przez Fontanę, uznane dziecinnego wieku szpargały?« [1]). Okazuje się z tego, że Moniuszko doskonale sobie zdawał sprawę z ewolucyi geniuszu Chopina, jako kompozytora mazurków, że po wcześniejszych, bardziej zbliżonych do typu ludowego, następowały późniejsze, nie tak proste, jak pierwsze, bardziej wyszlachetnione stylowo, nierównie wyższe i doskonalsze pod względem muzycznym, aniżeli początkowe. A to ich wyrafinowanie pochodziło nie stąd, że Chopin coraz dłużej mieszkał po za granicami kraju, a więc nie pozostawał w bezpośredniej styczności z ludem, ale stąd, że jego geniusz rozwijał się coraz bardziej, a więc z biegiem lat miał wciąż większe wymagania względem samego siebie [2]).

O polskości mazurków, o tem czemś nieuchwytnem, co tylko z nich Polak wyczuć może, pięknie pisze prof. Tretiak: »Wszak to nic innego, tylko ranek wiosenny, świeży, pełen woni fijołków i rezedy, pełen rosy, której jeszcze nie wypiło słońce, pełen ciszy wiejskiej, którą przerywa tylko lekki szmer świerszczów polnych, lub urwany brzęk osy, wałęsającej się między kwiatami. Szmer ustał, i cisza jeszcze większa, wyraźniejsza, zda się namacalna. Ale czyż ranek taki tylko w Polsce być może, czyż nie tak samo igra ze słońcem rosa na cudzej ziemi, czyż gdzieindziej nie tak samo pachną fijołki i rezedy? nie tak samo brzęczą owady wśród kwiatów? Zapewne, że tak samo, a przecież czujemy, że jesteśmy u siebie, że to nasza wiosna, że takich uczuć możemy doznawać tylko chodząc po naszych błoniach w cichy ranek majowy. Bo tam w tym mazurku, oprócz barw, woni i szmerów wiosennych, wspólnych różnym krajom, jest jeszcze coś, co tylko wieś polską przypomina, jest spokojny, ale głęboki smutek, w którym siedzi zaklęta sieroca dola ludu wiejskiego, jego ciężka przeszłość, jego

[1]) *Ruch muzyczny* Nr. 11 z d. 10 czerwca 1857 r.

[2]) Ale nie brak autorów, którym bardziej taneczny styl pierwszych mazurków, w przeciwstawieniu do później, coraz bardziej wyzwalających się z formy tanecznej mazurowej, wydaje się bardziej charakterystycznym i narodowym. Oto np. co w tej kwestyi pisze Szulc: »Jednej tylko nie możemy zataić uwagi, t. j. koloryt rodzimy i nuta narodowa daleko wyraźniej się przebija w mazurach utworzonych w czasie pobytu w kraju, albo wkrótce po jego opuszczeniu (a więc Op. 6, 7, 17, 67 i 68), aniżeli w późniejszych. Nie myślimy przez to bynajmniej uwłaczać późniejszym kreacyom wieszcza. Owszem i pomiędzy ostatniemi zdarzają się melodye tak idealnych zarysów, tak nadziemskiej piękności, że żyć one będą, póki muzyka nie przestanie być jedną z głównych rozkoszy i ozdób życia naszego. Przemawia to tylko za naszem powyżej wypowiedzianem przekonaniem, że Mazur Chopina w c a l e n i e j e s t t a ń c e m, l e c z r a c z e j p i e n i e m b e z s ł ó w, o s n u t e m n a k a n w i e r y t m u, o p r a w n e m w r a m k i m a z u r a«. Rzeczywiście na tem polega rozwiązanie kwestyi: żeby Kraszewski nie był wychodził z mylnego założenia, że szopenowskie mazurki należy uważać za mazury do tańca, nie byłby ich nigdy porównywał z zadzierzystemi mazurami Ap. Kątskiego, a tembardziej nie byłby nigdy tych ostatnich wynosił kosztem pierwszych, przeciwko czemu protestował Moniuszko.

trudna teraźniejszość, jego tęsknota do lepszej przyszłości. Widzimy chaty nizkie i dymne, widzimy ubogie wierzby nade drogą, widzimy nędzę ludu w którego języku ta urocza i skrzydlata wiosna nazywa się przednówkiem« [1]).

[1]) Zapewnia Liszt, że Chopin swoje mazurki »lubił słyszeć nazywane obrazkami«, a Jachimecki widzi w nich przeważnie obrazki rodzajowe, z życia ludu. Chopin — słowa są Jachimeckiego — »dumał na paryskim bruku« nietylko o przeszłości, lecz patrząc w życie okiem obserwatora, patrzał w tę stronę, w której (jak tylu innych współczesnych) widział właściwe źródło życia narodu, źródło ciągle bijące w lud. *Mazurki* Chopina to dozwolone i najgenialniejsze wypełnienie *Pana Tadeusza,* w którym chłop polski nie znalazł dla siebie miejsca. Chopin znał życie wiejskie nie teoretycznie tylko, współczuł z jego niedolami lub weselił się jego radością. W każdym mazurku zawarł się jakiś mały obrazek rodzajowy; w niejednym treść muzyczna daje wyczuć tragedyę (np. i szczególnie w mazurku *H-moll*). Nigdzie nie zatracając charakteru muzyki ludowej, podnosi Chopin w Mazurkach — jak trafnie pisał Cypryan Norwid — element jej do znaczenia ogólno-ludzkiego. Zdaje się jednak, że Chopin, choć swe mazurki komponował w duchu muzyki ludowej, nie we wszystkich malował rodzajowe obrazki z życia ludu, lecz w bardzo wielu, zwłaszcza w późniejszych, przedewszystkiem swym własnym uczuciom dawał muzyczny wyraz, podobnie, jak to czynił w innych utworach, w *Preludyach, Etiudach* etc. Nie trzeba przesadzać w tym kierunku: nie wszystkie mazurki są chłopskie, choć mają zakrój ludowy.

Wymieniwszy tyle różnych opinii o szopenowskich mazurkach, nie sposób nie uwzględnić tego, co o nich pisze Przybyszewski, pomimo, że jego charakterystyka mazurków, zbyt je dramatyzująca, nie koniecznie może trafiać do przekonania. Ale Przybyszewski, i wówczas nawet, gdy zadaleko idzie w swych chorobliwych paradoksach, jeszcze je umie sformułować z poetycznym polotem, a więc je tem samem czyni interesującymi i godnymi zacytowania. »W mazurku — powiada Przybyszewski — odnalazł Chopin ton duszy narodu, a zarazem ton własnej duszy. I dlaczego, zapytamy, ten najistotniejszy ton narodu rozśpiewał się w duszy Szopena takim ciężkim żalem, takiem cierpieniem, taką przejmującą grozą bólu i smutku? Ot — właśnie dlatego, że nikt, jak Szopen — ustawicznie powracam do tego samego refrenu — nie był tak narodowym, i tak naszym, jak on. Szopen jest pogrobowcem, jak był Mickiewicz i Słowacki. Ton, jaki w muzyce Szopena tak potężnie rozbrzmiewa, to nie ton narodu, co w dziarskich pląsach o jutro się nie troszczy, syt chwały i dumny swoją potęgą, co od morza do morza sięgała, to nie ton pijany, deliryczny tegoż narodu, co pił i popuszczał pasa i Targowicę gotował, to już ten potężny, męczeński, co pod Maciejowicami obłędne pacierze bełkotał o zmiłowanie, ton rozpaczny, przebolesny, pełen przekleństw i buntu i strasznego wołania: Boże, coś Polskę... ryk narodu, co konał na okopach Pragi, co na grobach wyleguje, a na skrwawionycd kolanach czołga się do stóp Niebieskiej Matki, by wyżebrać odrobinę litości dla nędznych dzieci Ewy — Polski! To też wszystko, co z duszy Szopena się wyrwało, było pełne żalu i tęsknoty i cierpień nieludzkich, opętańczych krzyków, bluźnierczej mocy i hardości, co z Panem Bogiem za bary się bierze i z największą świętością na udry idzie, a jeżeli pojawi się śmiech, to ten straszny, męczeński chłopca spartańskiego, co lisa ukradł. Lis mu nagie ciało rozszarpuje, pokazać go nie może i śmieje się, śmieje — a tak męczeńsko, tak wytwornie jedyny Szopen śmiać się umiał«. Jest to charakterystyka silna, ale nie świadcząca o trafnem zrozumieniu nastroju szopenowskich mazurków. Podobnie Ujejski, w większości swych »tłómaczeń Szopena«, całkiem fałszywie wytłómaczył muzyczną treść wielu mazurków, przesadziwszy w ich udramatyzowaniu, jak np. w *Nocy strasznej,* która w mazurku Chopina wcale nie jest aż tak straszną.. Otóż i Przybyszewski za bardzo po swo-

Jeśli Polonezy są epicznymi rapsodami, apoteozującymi rycerską i bohaterską przeszłość narodową polską, to Mazurki są lirycznymi obrazkami na tle bezpośrednio odczutej teraźniejszości, bardzo często na tle wsi polskiej, której krajobraz i nastrój Chopin przedziwnie umiał malować zapomocą kunsztownie dobranych dźwięków fortepianowych. Idąc śladami muzyki ludowej, z którą tak dobrze się zapoznał za swych pobytów na wsi, potrafił on — jak trafnie zaznacza Liszt — »wyprowadzić na jaw całą poezyę, zaledwie zlekka naszkicowaną w pierwowzorach, które mu w tym razie służyły za źródła. Zachowując rytm im właściwy, uszlachetnił ich melodyę, rozprzestrzenił wymiary, wprowadził do nich światłocienie harmoniczne, tyleż nowe, ile i przedmioty, do których je stosował«.

Myliłby się jednak, ktoby przypuszczał — a mniemanie to było rozpowszechnione aż do ostatnich czasów — że Mazurki są upoetyzowanymi mazurami mazowieckimi, bo choć je sam Chopin nazwał mazurkami, to przecież nie znaczy to wcale, by w nich niewolniczo trzymał się wyłącznie rytmiki mazurowej. Rzecz ma się całkiem przeciwnie, bo większość szopenowskich mazurków jest na nutę kujawiaków, a niektóre są nawet w tempie i rytmie oberka. Zwrócił na to uwagę Zygm. Noskowski w swem studyum *O istocie utworów Chopina,* gdzie między innemi tak pisze w tej kwestyi: »Na równinach mazowieckich urodził się pełen dziarskości i zajemu rozumie mazurki Chopina, bo te mazurki, choć żałosne i pełne tęsknoty (nie zawsze jednak), są zdrowe i rzeźkie, a »opętańczych krzyków« nikt się w nich jeszcze, prócz twórcy *Dzieci szatana,* nie dopatrzył, na szczęście! Szkoda wielka, że utalentowany autor odczytu o *Chopinie a Narodzie* nie zapoznał się z odczytami o nim Kleczyńskiego, który w tej kwestyi tak pisze w jednem miejscu: »Pewne umiarkowanie i pewna godność w wyrażaniu najbardziej rozpaczliwych lub gwałtownych uczuć, zawsze są u Chopina widoczne: czujemy, że ten człowiek jeszcze całego siebie nam nie wypowiedział (bo nie wypada się tak poniżać!), ale zostawił cząstkę ducha dla siebie. Zajrzeć nam do tego przybytku nie wolno, ale go czujemy i rozumiemy. On jest nieraz dziarskim i wesołym, a nigdy trywialnym; cierpi z prostotą, ale nie jęczy nikczemnie, jest pieszczotliwym, a nie cacka się sentymentalnie z uczuciem i t. d. Ten pogląd daje nam klucz do Mazurków. Ci, co w nich szukają dramatów à la V. Hugo, błądzą najczęściej; ci, co znają lud nasz i szukają u Chopina tylko odbicia tanecznej, trochę przysmętnej lub dziarskiej jego ochoty, są najbliżsi prawdy«.

Na zapytanie: Co Chopin czyni ze swych mazurków? tak odpowiada Cezary Jellenta: »Dla Europy skoczny rytm, taniec zestylizowany i wyszlachetniony koncertowo i nikt tam nie odczuwa tych całych wielkich idyll i tragedyj. Rytmem, jak korzeniem, tkwią w chłopskiej glebie, a strzelają do góry pohutnywaniem dziarskości narodowej, śmieją się przystojnymi umizgami, to znowu roztwierają się nagle niby wrota stodoły i wylatuje z nich wesoła fantazya i animusz. W misternej, mazurkowej klatce, tuż obok fujarczanych zawodzeń na szczerem polu albo swywoli i przekomarzania się, umieją kipieć najdziksze namiętności, żądze, wściekłe zazdrości, zawziętość i groźby, zemsty i krwawe rozprawy. Jak w walcach, tak i tu gracya półsennej kompozycyi oplata złotemi strunami kłęby żmijowych wybuchów, a artysta-wykonawca wiecznie się waha i szybuje między skrajnościami«.

maszystości Mazur, w którym jakby na przekór jednostajności krajobrazu naciski występują dowolnie i kapryśnie. Raz jest mocniejsza część pierwsza, potem niespodzianie nacisk silny na drugiej lub trzeciej, innym znów razem spotykamy dwa naciski w jednym takcie i to zawsze dowolnie, bo na pierwszej i trzeciej, pierwszej i drugiej, a czasem na wszystkich trzech częściach. W tym ostatnim wypadku zdaje się nam, że słyszymy trzy silne tupnięcia nogami, co nader często można widzieć w chwili wysokiego rozochocenia w tańcu. W Mazurze tempo winno być umiarkowanie szybkie, taniec ten bowiem obok dziarskości ma pewną powagę, a niepodobna jest wybijać hołupce z pośpiechem, gdyż wypada się wtedy z taktu. Innemi zupełnie właściwościami odznacza się Kujawiak, powolniejszy w tempie, a bardziej równomierny w naciskach. Występuje w nim nader wyraźnie podział na zdania czterotaktowe, a najsilniejszy nacisk spotyka się w każdym takcie czwartym na części pierwszej, drugiej lub trzeciej, w miarę rozwijania się melodyi. Jakby w przeciwieństwie do ochoczego Mazura, nastrój w Kujawiaku jest liryczny, często nawet smętny i żałosny. Na czułą i wrażliwą duszę Chopina rzewność rozlana w melodyach kujawskich niezatarte wywrzeć musiała wrażenie, a niezmierne ich bogactwo co do ilości olśniło go bezwątpienia. Kujawiaków liczy się na tysiące, a wszystkie są pełne wdzięku, wszystkie nader urozmaicone pod względem stosunku interwalów, jako też rytmiki. One to największy wywarły wpływ na twórczość Chopina, a chociaż cudowne poematy mistrza otrzymały od niego samego nazwę Mazurków, wszelako wyznać trzeba, że trzy czwarte z nich są prawdziwymi kujawiakami, co łatwo się daje widzieć z nastroju rytmiki i nacisków [1]). Najłatwiejszym do odróżnienia jest oberek, niezmiernie szybki w tempie, a najzupełniej prawidłowy w naciskach, które występują na ostatniej części każdego drugiego taktu... Te oto trzy tak rdzennie różne tańce wypełniają treść kilkudziesięciu Mazurków Chopina i bez względu na swój rodzaj tak samo się nazywają, co dowodzi, że mistrz, nie zdając sobie z tego sprawy, łączył w jeden taniec wszystkie rytmy. I tak np. Mazurek *F-dur*, Op. 68 Nr. 3, jest mazurem w dwóch pierwszych częściach, a niewątpliwym oberkiem w trio, a znowu charakterystyczny z początku kujawiak *D-dur*, Op. 33 Nr. 2, przechodzi w rytmy mazurowe w częściach środkowych. Takich różnic dopatrzeć się można z łatwością w wielu innych mazurkach... Lecz owo łączenie z sobą różnych tańców mogło być także

[1]) Nie umiem powiedzieć, czy to spostrzeżenie jest zupełną własnością Noskowskiego, czy też je zaczerpnął z gruntownej rozprawy (niemieckiej) Starczewskiego, z której też korzystał Leichtentritt, tak, że i on już wie, że »die Chopinschen Mazurken sind (nach Starczewski) nicht alle genaue Typen des eigentlichen Mazur. Kujawiak und Oberek spielen oft hinein«. Leichtentritt nawet wymienia (na str. 105 swej znakomitej książki o Chopinie) te wszystkie z pomiędzy mazurków Chopina, które mniej lub więcej zbliżają się do typu Kujawiaka.

i było z pewnością wiernem odbiciem życia ludu, który śpiewając i tańcząc, lubił częstą zmianę i z mazura przechodził zwykle w oberka. Na Kujawach nawet to następstwo miało swój porządek: najprzód zaczynał »chodzony«, potem »prędszy«, czyli właściwy kujawiak, wreszcie kończyła »odsibka«, czyli oberek. W pamięci i wyobraźni Chopina złączyły się w jedną całość pojedyncze wspomnienia scen ludowych, a dając wszystkim tańcom ogólną nazwę mazurka, wniósł nasz wielki pieśniarz w krainę sztuki nową formę artystyczną, wraz z nowymi zwrotami harmonicznymi i melodyjnymi i na zawsze pozostanie pierwowzorem w tym dziale, tak samo, jak niedoścignionym jest w polonezie, którego rozmiary znakomicie rozszerzył i w rytmy heroiczne opatrzył« [1]).

Oprócz charakteru ludowego, który je cechuje w stopniu najwyższym, Mazurki Chopina, rozpatrywane z punktu widzenia faktury muzycznej, odznaczają się jeszcze niesłychanem bogactwem pomysłów harmonicznych, których granicą z jednej strony są tonacye kościelne, z drugiej bujna chromatyka [2]). *Eine Fundgrube harmonischer Feinheiten,* nazywa je Leichtentritt, a już Szulc zwracał uwagę na ich melodyjne i harmoniczne właściwości, choć nie próbował wykazać »owych rozlicznych, tak śmiałych i szczęśliwych, bo z najgłębszego pojęcia i odgadnienia tajemnic muzyki ludowej pochodzących, nowatorstw i licencyi«. Nawet w *Etiudach* nie okazał się Chopin, pod względem harmonii, takim nowatorem i rewolucyonistą, takim muzykiem przyszłości, jak w swych *Mazurkach.* Dość powiedzieć, że nietylko są takie pomiędzy niemi, które — jak to ostatnimi czasy wykazała objektywna krytyka niemiecka — zdają się zwiastować muzykę Wagnera, ale nie brak i takich, jak np. Mazurek *A-moll* Op. 17 Nr. 4, w którym końcowy nierozwiązany akord dyssonujący jest jakby przeczuciem zakończenia *Zaratustry* Ryszarda Straussa. *Ri-*

[1]) Zastanowienia wszakże godną jest okoliczność (pisze w innem miejscu Noskowski), że mistrz, obdarzony wrażliwością na muzykę ludową, zlekka tylko potrącił o Krakowiaka. Nie przypuszczam, aby te rytmy podobać mu się nie miały (czemu przeczy jego *Rondo à la Krakowiak),* mniemam raczej, że melodyi krakowskich nie znał w zbyt wielkiej obfitości, albowiem całą swą młodość przebywając na Mazowszu i Kujawach, nie bawił nigdy dłużej w okolicach krakowskich i nie miał sposobności przysłuchiwać się u źródła tym melodyom. Zresztą przy ówczesnych środkach podróżowania trudno było robić wycieczki, a taż sama okoliczność wpływała na dość ubogie rozpowszechnienie się Krakowiaka w innych okolicach... Tak więc Chopin, nie obznajmiwszy się dostatecznie z Krakowiakiem, nie mógł go w swych dziełach uwiecznić tak, jak to czynił z tańcami innymi o taktach trójkowych. To zaś, co dał jako Finał *Koncertu E-moll,* bynajmniej Krakowiakiem nie jest, melodye bowiem w tym ślicznym skądinąd utworze nie posiadają owych znamiennych synkop na drugiej ósemce, po których się Krakowiaka odróżnia od tańców galicyjskich... W każdym razie to, co dał Chopin w innych tańcach, jest tak wiernem odbiciem właściwości naszych, jest tak wspaniałem upoetyzowaniem rytmów muzyki swojskiej, że jeden tylko ten dział wystarczyć jest w stanie do unieśmiertelnienia sławy mistrza.

[2]) Jachimecki.

chard Strauss' Zaratustra-Schluss ist hier vorweggenommen, słowa są Leichtentritta. A nie brak i takich mazurków, w których różne modernistyczne zwroty przypominają styl Hugo Wolffa! Jakoż, gdy chodzi o nowoczesność stylu tych szopenowskich mazurków, wszyscy krytycy muzyczni, z Nieckiem na czele, godzą się na jedno, że pod tym względem Chopin nikomu nie dał się prześcignąć... aż po dziś dzień! [1]).

[1]) Nawet Niecks, choć on może ma najwięcej zastrzeżeń, gdy chodzi o mazurki, przyznaje, że jako miniaturowa robota artystyczna, są nieprześcignione. »Die musikalische Sprache, deren sich der Componist in diesen, trotz ihres fragmentarischen Charakters sorgfältig ausgeführten Miniaturbildern bedient, ist von einer entzückenden Pikanterie«. Swoją drogą trudno zgodzić się z Niecksem, gdy mazurkom przypisuje charakter fragmentaryczny. Tak nie jest. Być może, że da się to powiedzieć o *Preludyach,* ale mazurki są skończonemi całościami, nie zawsze wielkich rozmiarów, ale zupełnie zamkniętemi w sobie, nie żadnemi fragmentami. W innem miejscu pisze tenże Niecks: »Schumann hat recht, wenn er sagt, dass irgend ein poetischer Zug, irgend etwas Neues in jeder von Chopin's Mazurken zu finden ist. In der That überströmen sie von interessantem Stoffe. Wieviel des Neuen und Fremdartigen, des Schönen und Fesselnden bieten sie nicht vom Standpunkte des Musikers betrachtet! Scharfe Dissonanzen, chromatische Durchgangsnoten, Vorhalte und Vorausnahmen, Accent-Verschiebnngen, Fortschreitungen in reinen Quinten (der Schrecken des Schulmeisters), plötzliche Wendungen und unerwartete Abschweisungen, so scheinbar willkürlich, so wenig mit den Gesetzen der Logik in Einklang, dass man dem Componisten nur mit Mühe zu folgen vermag. Aber — wie ich schon ein Mal bei ähnlicher Gelegenheit bemerkte — dies alles ist Mittel zum Zweck, zum Zweck des Ausdrucks einer Individualität in ihren geheimsten Regungen; der Gemüthsinhalt vieler dieser Kleinigkeiten — Kleinigkeiten, so fern wir nur ihren Umfang in Betracht ziehen — ist geradezu überraschend«.

Mniej więcej to samo, tylko z większem przejęciem się nowoczesnymi kierunkami muzycznymi, powiada o mazurkach Leichtentritt, który zaznaczywszy, że *fast nirgends so sehr als gerade hier wandelt Chopin als Harmoniker neue Bahnen,* w ten sposób pisze o ich stronie technicznej: »Um die erstaunliche Vielseitigkeit und Neuheit der Chopinschen Harmonik voll zu erkennen, müsste man auch die Etuden, Préludes u. a. eingehend auf ihre harmonischen Eigentümlichkeiten hin prüfen, eine Arbeit, die das Thema einer besonderen Abhandlung wäre. Unregelmässige Anfänge, oft ausserhalb der herrschenden Tonart; neue Kadenzformeln am Schluss: neue Behandlung der Harmonien auf ihre Farbenwerte hin; eigentümliche dissonirende Mittelstimmen; eine Fülle neuer Modulationen, Orgelpunkwirkungen; kühnes sprungweises Fortschreiten von einer Tonart zur andern ohne Modulation würden einige der Eigentümlichkeiten Chopins in seiner Harmonik sein, durch die er auf fast alle bedeutenden Komponisten nach ihm gewirkt hat. Vieles von dem, was in der modernen Harmonik Bürgerrecht erlangt hat, geht auf Chopin zurück. Die 50 Mazurkas Chopins, fast alle ziemlich kleine Stücke, gehören auch ihrem künstlerischen Gehalt nach zu dem wertvollsten, das Chopin hinterlassen hat. Eine erstaunliche Mannigfaltigkeit ist ihnen eigen. Kein Stück ist durch ein anderes überflüssig gemacht, jedes ist für sich ein vollendetes kleines Kunstwerk, das eine reicher, das andere weniger reich ausgeführt«. A co się tycze nastroju pojedynczych mazurków, to je Leichtentritt charakteryzuje temi słowy: »Nicht immer klingt ein vergnügter Ton hindurch. Manche Stücke sind von einem kläglichen Humor erfüllt, andere tief ernst, sogar traurig und niedergeschlagen, manche fieberhaft erregt, fernes Kampfgetön klingt hinein, ein leiser Trompetenstoss, ein gedämpfter Wirbel wie von weitem herübergeweht. In anderen wie-

Po trzech pierwszych seryach, Op. 6, 7 i 17, obejmujących 13 mazurków, stylem i rodzajem należących jeszcze do pierwszego okresu twórczości [1]), wyszły w r. 1835. *Quatres Mazurkas* Op. 24, z których tylko dwa, pierwszy i czwarty, są w zupełnie nowym rodzaju, bo dwa środkowe, a zwłaszcza trzeci, tak są pokrewne mazurkom pisanym w kraju, że się jest skorym do przypuszczenia, że i one jeszcze należą do epoki warszawskiej... Pierwszy z tych czterech mazurków, *G-moll,* rzeczywiście zasługuje na nazwę »cudownego poematu«, a może nie mylą się ci, co w nim widzą najwymowniejszy wyraz tęsknoty za straconem, niepowrotnie ubiegłem szczęściem. Co pewna, że jest to prześliczny poemacik, pełen takiego niewysłowionego uroku, że go można słuchać bez końca. Na wyróżnienie zasługuje charakterystyczna gama, kończąca frazes ośmiotaktowy. »Dziś po tylu latach — powiada Kleczyński — nietylko niedostrzegamy najmniejszej pomyłki w tej szopenowskiej charakterystyce, ale coraz mnożące się zbiory pieśni ludowych tem więcej nam się każą zdumiewać nad cudowną intuicyą geniuszu, która typ z taką fotograficzną wiernością odwzorować umiała«. Następny mazurek, *C-dur,* jest dziarskim oberkiem, bardzo realistycznie malującym taniec w karczmie: poprostu słyszy się grajków wiejskich, jak rżną od ucha, jak parobczaki wybijają hołubce, tańcząc z dziewuchami, jak wre zabawa chłopska... Wreszcie cichną wesołe gwary; rzekłbyś, że cała roztańczona drużyna oddala się dość szybko. W mazurku tym, czysto ludowym, zwraca uwagę Szulc, a za nim Leichtentritt, na rażący, a jednak niezrównanie charakterystyczny dysonans *h* w podwyższonym akordzie septymowym trzeciej części *F-dur.* Żywcem to wyjęte z muzyki ludowej. Trzeci mazurek, *As-dur,* bardzo zawadyacki, również ludowy

der herrscht kecke Kampfeslaune, in mächtiger Steigerung schreiten sie fort. In allen hat Chopin die pikante Rhytmik der slavischen Volkstänze voll ausgenutzt und geistreich in eigener Art behandelt«.

H. Gehrmann wypowiada podobne zdanie o Mazurkach Chopina. Oto jego zdanie o nich: »Chopin war in erster Linie ein Meister der Kleinkunst. Die Knappen Tanz- und Liedformen entsprachen am unmittelbarsten dem natürlichen Wuchse seiner Begabung. Je schärfer begrenzt der Stilcharakter einer besonderen Gattung ist, um so leichter pflegt die Ihr gewidmete Produktion ins Schablonenhafte zu geraten. Unser Tondichter blieb von solcher Gefahr bewahrt. Die scharf ausgeprägte Rhytmik der Mazurka entfaltete unter seiner Hand eine bewunderungswürdige Biegsamkeit und Ausdrucksfähigkeit, einen unerschöpflichen Reichtum neuer Spielarten. In den 50 Mazurken tritt der nationale Einschlag in seiner Musik am unverhülltesten hervor. Was Chopin in der Jugend bei seinem Umherstreifen durch die Dörfer seines Heimatlandes von dem volkstümlichen Weisen erlauschte, fand hier eine hochkünstlerische Prägung und Veredelung. Nirgends deutlicher auch als in diesen Tanzstücken tritt das Wesentliche von Chopins neuer Stil-Art hervor«.

[1]) Mazurki te, wraz z ośmioma mazurkami pośmiertnymi, Op. 67 i 68, wydanymi przez Fontanę, zostały omówione w tomie pierwszym na str. 326—329.

w każdym calu, odznacza się prześliczną melodyą, a jest pełen werwy i temperamentu junackiego. Czwarty mazurek, *B-moll*, t. z. Rubinsteinowski, ile, że Rubinstein grywał go ze szczególnem upodobaniem (co również i pani Calergi czyniła prawie na wszystkich koncertach), »rozrobiony na arcydzieło skończone«, pełen dysonansowych efektów, a napisany jakby przez dzisiejszego modernistę muzycznego, tak jest misterny w przejściach z tonacyi twardej do miękiej, odznacza się bardziej ponurym nastrojem, a Szulc dosłuchuje się w nim »naprzemian jakby okrzyków rozpaczy i cichych jęków smutku nieutulonego«. Nadto Szulc, który w Chopinie nigdy i nigdzie nie dopatruje się reminiscencyi, w tym mazurku zauważył wyraźne podobieństwo melodyi w części drugiej do głównego motywu z wielkiego walca *Es-dur* Op. 18. Zygmunt Noskowski, który w tym mazurku dopatruje się krajobrazu jesiennego, tak motywuje ten swój malarski pogląd: »Melodye Chopina są upoetyzowaniem tych widoków, na które mistrz w latach młodości spoglądał, są ich odbiciem niezmiernie wyraźnem. Z niejednego mazurka odgadnąć możemy koloryt i oświetlenie krajobrazu, który mistrz widział oczyma duszy, pisząc swój cudny poemacik. Sam wybór tonacyi jest już nam w stanie dać przybliżone pojęcie nietylko nastroju duszy naszego twórcy, lecz pozwala nam odczuwać barwę ogólną, powiem nawet porę roku, w której się rozwija idealny obrazek przez Chopina wymarzony... Czyż słynny Mazurek *B-moll*, Op. 24 Nr. 4, nie nasuwa nam przed oczy początku jesieni, owego smętnego nastroju, rozlanego naokoło skutkiem bledszych promieni słońca wrześniowego?... Liść na drzewach czerwienieć poczyna, niwa szarzeje, pola pustoszeją, wszystko zapowiada rychłe obumarcie przyrody. A gdy w końcu mazurka odzywa się melodya w *B-dur*, wśród której zabłąkało się jedno *Ges* z minoru, czyż nie przychodzi mimowoli na myśl pastuszek, wygrywający na fujarce pożegnanie lata?«

Piąty zeszyt, Op. 30, również zawiera cztery mazurki, z których trzy pierwsze nie są zbyt wyszukane, choć ładne i wdzięczne, a natomiast czwarty, podobnie, jak w poprzedniej seryi, znowu jest arcydziełem. Mazurek pierwszy, *C-moll*, jest dość konwencyonalnym, a w każdym razie nie odznacza się niczem nadzwyczajnem. Uwagę zwraca tylko jeden szczegół, podkreślony przez Leichtentritta: *an Stelle der Dominante tritt der Subdominantsextakkord ein.* Drugi mazurek zawiera śliczne miejsce, naśladujące kukanie kukułki, co też doskonale wyzyskał Ujejski, gdy tego mazurka przetłomaczył na swoją udatną Terkotkę.

Gadajże mi — kuku!
Króciusienko — kuku!
Już mam dosyć — kuku!
Kukuleńko — kuku!

To ptaszysko — kuku!
W uszach wierci — kuku!
Krzyczy sobie — kuku!
Aż do śmierci — kuku!

O trzecim mazurku, *Des-dur*, pełnym wyniosłej dumy i powagi, która atoli raz po raz ustępuje zwątpieniu i rezygnacyi, tyle powiedzieć można, że się odznacza częstemi zmianami tonacyi jasnych i ponurych. Leichtentrittowi podoba się szczególnie: 1) że w mazurku tym *wird ein chromatisch absteigender Bass gegen Haltenote in der Mittelstimme in origineller Weise zur Modulation benutzt*, i 2) że *am Schluss dieses Stückes ist der Wechsel von Dur und moll merkwürdig, dabei verschärft durch dynamische Kontraste.* Najpiękniejszym i najoryginalniejszym jest niewątpliwie ostatni z tej seryi mazurków, *Cis-moll*, znany z szeregu jawnych kwint w zakończeniu, które swego czasu tyle narobiły wrzawy w świecie muzycznym. Ulubiona przez Chopina »Seksta neapolitańska«, znalazła tu piękne zastosowanie. Słynne kwinty nazywa Leichtentritt *lange Reihe der verpönten Parallelquinten*, przyczem zwraca uwagę na nieprawidłowość końcowej kadencyi, co jednak w niczem nie osłabia szlachetności i piękności brzmienia. Ehlertowi nie podobają się wspomniane kwinty: *Sie sind, weil sie in den äusseren Stimmen liegen, fast unerträglich.* Dziś jednak, w epoce Straussa i Pucciniego, pogodzono się z temi kwintami. Nie rażą już nikogo.

Zeszyt szósty, Op. 33 znowu się składa z czterech mazurków, a wszystkie są skończonemi arcydziełami, należąc do najświetniejszych, a tem samem do najpopularniejszych kompozycyi Chopina. Pierwszy z nich, *Gis-moll*, o wyrazie smętno-bolesnym, ledwo na chwilę rozjaśniony przebłyskiem tonacyi *H-dur*, jest poprostu cudowny, rozmarzający. A jak zwięzły przytem!... Drugi, *Des-dur*, znany również z utrudnionego układu Liszta (na którym jednak nie zyskał wcale), należy do najświetniejszych, najbardziej porywających, a także i do najzdrowszych, najbardziej męskich dzieł Chopina. Ileż tu werwy i temperamentu, ile rozmachu i tężyzny w każdej nucie! Poczęty w duchu muzyki ludowej, mazurek ten, obok całego szeregu pierwszorzędnych piękności, posiada jeszcze niezrównanie piękne zakończenie, w którem prawa ręka do wytrzymanych w kluczu skrzypcowych tonów *d* i *a* dobiera figurę staccato... Herezyą tego mazurka, dla niektórych krytyków przynajmniej, jest słynny ustęp, gdzie ten sam takt powtarza się aż 16 razy! Powtarzanie takie — tłomaczy je Kleczyński — ma w sobie charakter jakiejś upartej ochoty, tańcującej *quand même*, mimo biedy i kłopotów, albo też tej dziecięcej naiwności, zwracającej się stale i kręcącej się w kółko, około jednej idei. Ci z cudzoziemców zwłaszcza, co krytykowali ustęp powyższy, zapomnieli, że podobne wybryki prostoty znajdują się i u innych kompozytorów; że jak u Haydna i Mozarta i wogóle w tematach dziecinnych, znajdujemy często powtarzanie jednej nuty lub zwrotu, podobnież się dzieje i tutaj... Trzeci mazurek w tej kolekcyi, *C-dur*, leciuchny i wonny, »jak pierwsze tchnienie wiosny«, jest cudną piosenką, przedziwnie melodyjną. Czwarty mazurek, to słynny mazurek *H-moll*, w początku nacechowany jakby ukraińską rzewnością. Posiada trio

o cudnej kantylenie, miejscami jest pełen raźnych hołubców, a w jednem miejscu zawiera jakby imitacyę dalekiego echa, którą wykonywa lewa ręka *solo*. Ujejski wytłomaczył znaczenie tego mazurka, jako dramatyczną historyę miłości ułana i dziewczyny wiejskiej, ale ta krwawa *Koniucha* nikomu nie trafia do przekonania. Przeciwnie humorystyczny wierszyk, ułożony przez Wład. Żeleńskiego, a przedstawiający scenę małżeńską między chłopem i jego żoną, wybornie tłomaczy tego mazurka. W części pierwszej chłop pijany, wracając do domu, wyśpiewuje: oj dana, dana! Gdy mu już dobrze w głowie zaczmerało, mruczy niezrozumiale, co doskonale naśladuje melodya w basie. Gdy mu żona robi wymówki, chłop wpada w gniew i zaczyna okładać babę. Baba jęczy i narzeka — w części *H-dur* — wołając: O Jezu, Jezu! Chłop, zniecierpliwiony, bije znowu, krzycząc do bitej: A ty, babo, bądźże cicho!« »Nie będę cicho, nie będę cicho!« odpowiada baba. Lecz już chłop, zmęczony, uspokajać się zaczyna, już odchodzi, mrucząc coraz ciszej — w owem solo na lewą rękę — aż wreszcie zasypia. Pierwsza melodya odzywa się wówczas, jako przypomnienie: chłop po niejakim czasie budzi się ze snu, przypomina sobie, co się stało i żal mu kobieciny. Więc woła na nią: »Kaśka! Kaśka! No, pójdź tam, będzie zgoda!«

Serya siódma, Op. 41, dedykowana Stefanowi Witwickiemu, znowu zawiera cztery mazurki. Pierwszy z kolei, *Cis-moll,* z cudną melodyą *Cis-dur* w części drugiej, zaleca się słodyczą i pieszczotliwością motywów. W końcowej części wraca początkowy temat mazurka, ale powraca *unisono* z niezwykłą siłą i energią, ale stopniowo ta siła słabnie coraz bardziej, aż ostatecznie zamiera, rozpływa się w przestrzeni, odzywając się jakby dalekiem echem. Zakończenie, pełne najcudowniejszych harmonii, jest przepyszne. Zygmunt Noskowski tak tłomaczy tego mazurka: »Jakże różnym jest smutek, rozlany w tym mazurku. Tonacya już sama zniewala nas do marzenia o zimie, a początek melodyi, w której uporczywie odzywa się stopień drugi z *Dis* na *D*, malować się zdaje nietylko ponury widok przykrytej śniegiem ziemi i szare nad nią chmury, lecz wyraża jednocześnie tęsknotę za wiosną i zielonemi łąkami; nagle zaś zmieniający się tryb minorowy na majorowy, wlewa na chwilę otuchę i nadzieję, że powróci słoneczko boże i ożywi na nowo skrzepłą przyrodę. Zanim to jednak nastąpi, zakończenie mazurka przypomina znowu chwilę obecną i dusza tonie w ponurych dumaniach... o śniegach i lodzie«. Atoli najpiękniejszym z całego zeszytu, najrzewniejszym, a w zakończeniu nawet rozdzierająco żałosnym, jest cudny mazurek *E-moll*, skomponowany w Palmie, niewątpliwie pierwsza kompozycya, napisana po zbliżeniu się do p. Sand, pod wpływem miłości dla niej. Leichtentritt słusznie zachwyca się wejściem septymowego akordu w powrocie pierwszego motywu pod koniec. Von wundervoller Wirkung der Eintritt des Septimenakkordes, *E, Gis, H, D,* in Takt 57. Dwa pozo-

stałe mazurki, *H-dur* i *As-dur,* mniej natchnione, choć szczęśliwie rozwiązujące pewne problemy harmoniczne. Raczej etiudy, niż mazurki, o nikłym wątku melodyjnym. Pierwszy butny, hulaszczy, junacki; drugi, więcej melodyjny, urwany niespodzianie, pozostawia wrażenie jakby pieśni niedośpiewanej. O pierwszym powiada Leichtentritt, że składa się z szeregu osobliwych modulacyi, służących do tego jedynie, by akord *H-dur* ostatecznie mógł wystąpić z należytą ekspresyą. W każdym razie jedne to z najmniej wdzięcznych mazurków Chopina. Widocznie pisane w fazie odpływu natchnienia.

Zeszyt ósmy, Op. 50, z r. 1841, zawiera tylko trzy mazurki, ale za to wszystkie trzy są arcydziełami najczystszej wody. Pierwszy, *G-dur,* zaleca się typem muzyki ludowej, a jest tak zdrowym w swej zamaszystości, że nawet nadaje się do tańca, do którego podnieca poprostu... Drugi, *As-dur,* przerobiony na śpiew ze słowami pani Viardot-Garcia, odznacza się taką śpiewnością melodyi, że wogóle robi wrażenie piosenki, a stał się jedną z najpopularniejszych kompozycyi Chopina. Trzeci, *Cis-moll,* najdłuższy ze wszystkich trzech, przez Szulca uważany za »inkarnacyę tęsknoty za utraconym rajem szczęścia«, posiada ustępy o żołnierskiem zacięciu, rzekłbyś ułani przed bitwą wytańcowują w karczmie. Zakończenie tego mazurka, bardzo nastrojowe, a harmonicznie ciekawe niezmiernie, brzmi tak zupełnie, jakby to pisał Wagner. Höchst bemerkenswerte Harmonien, die an Wagner erinnern, pisze o tem zakończeniu Leichtentritt.

Zeszyt dziewiąty, Op. 56, znowu się składa tylko z trzech mazurków, ale za to niesłychanie kunsztownych i wyrafinowanych pod względem faktury i harmonii najwyszukańszej. Pierwszy, *H-dur,* na początku chwiejny w tonacyi, która dopiero w 12-tym takcie sadowi się na oznaczonym *H-dur,* zawiera ciekawy epizod w środku, którego przyspieszony ruch czyni go podobnym do walca, choć jest to naturalnie zawrotny oberek. Naogół jest to jeden z najbardziej interesujących mazurków, a także jeden z najzuchwalszych pod względem kombinacyi dyssonansowych, aż przeprzeraźliwych miejscami. O tych dysonansach pisze Leichtentrit: »Prachtvoll, an Hugo Wolff erinnernd, eine Orgelpassage: Takt 40—45, vor dem Ende mit durch die Stimmführung gerechtfertigten scharfen Dissonanzen, *ais* und *a, eis* mit *e* zusammen«. Drugi mazurek, *C-dur,* jest chłopskim *par excellence.* Rżną skrzypki, huczą basy, a chłopy tańczą z dziewuchami, ledwo karczmy nie rozwalą. Jako werwa i rozmach, jako rozhulanie się taneczne, jako tężyzna zawadyacka, a przytem jako iście malarska plastyka muzyczna, jest to jeden z najbardziej typowych mazurów-oberków, o tak wybitnym charakterze polsko-kujawskim, że tylko Polak może oddać właściwy rytm tego mazurka nad mazurki. Czem polonez *A-dur* w literaturze polonezowej, tem jest ten mazurek wśród wszystkich mazurów, jakie napisano kiedykolwiek. Ma słuszność Szulc, gdy tego mazurka nazywa »je-

dnym z najgenialniejszych utworów Chopina pod względem rytmicznym i melodyjnym«. A przytem co za kunsztowność pod względem formy! Na tonice, wzmocnionej zdwojoną kwintą, odzywa się melodya, żywo przypominająca dźwięki kobzy. Po epizodycznem *A-moll,* gdzie rej wodzą basy, i po odpowiedzi skrzypków w części czwartej, piąta część tą samą myśl przeprowadza kanonicznie w oktawie. O mazurku tym, ulubionym księżny Marcelliny Czartoryskiej, tak pisze jeden z szopenistów: »...Oto przecudny dzień niedzielny; w naturze wesele: pełno słonecznych, ciepłych blasków; błękitnie uśmiecha się niebo, śmieje się jedną wielką radością świąteczne popołudnie. W karczmie muzyka, rozśpiewała się, roztańcowała i grzmi głosami daleko, aż w pola srebrzyste żytem, »pszenicą pozłacane«; chłopaki, kumy, kumosie, dziewuchy — tak się to wszystko zapamiętale rozhulało, że jedno drugiemu na pięty włazi, po nogach sobie tarasi: ale ktoby-ta na to zważał!... graj! graj! graj! — grajże grajku!...

»Ej, nie chodź koło wozą, ej, nie trzymaj się osi!
Ej, nie daj chłopcu gęby, choć cię bardzo prosi!...«

Takie to bajecznie kolorowe, takie chłopskie po reymontowsku, dźwięków, wesołości, tańca tyle, że wyrazistość momentu, plastyka, jest bez współzawodnictwa. To mazurek *C-dur...*« Trzeci z mazurków tej seryi, *C-moll,* jest mazurkiem-poematem o zakroju rycerskim, balladowym, trochę tajemniczym, gdzie zdaje się nie ludzie tańczą, ale duchy. Jest to jakby wspomnienie czegoś, nie rzeczywistość. Wogóle nastrojem jest mazurek ten — w wielu miejscach przynajmniej — pokrewnym polonezowi *Es-moll* Całość robi wrażenie, jakby była pisaną pod wpływem której z *Pieśni Janusza.* Niektóre części brzmią chóralnie, tryumfalnie, ale wszystko, owiane jakąś melancholią dziwną, tchnie smutkiem i zwątpieniem. Faktura kunsztowna, wyszukana, zupełnie nowoczesna.

Serya dziesiąta, Op. 59, składa się, jak dwie poprzednie, również z trzech mazurków, z których dwa pierwsze, *A-moll* i *As-dur,* nie odznaczają się niczem szczególnem, choć są nietylko harmonizowane znakomicie, ale nadto odznaczają się pierwszorzędnemi pięknościami. W drugim z nich, którego motyw nie wydaje mu się mazurkowym, Szulc dopatruje się czegoś włoskiego, południowego, a że go zalicza do najszczytniejszych pomysłów Chopina, więc go porównywa do owych madonn italskich mistrzów, z których oblicza promienieje słodycz, wdzięk i nadziemska, idealna piękność. Pod względem rysunku melodyi i wdzięku jej konturów, zdaniem Szulca, jest to rzecz, która sama jedna starczy za wiele innych utworów... Trzeci mazurek, *Fis-moll,* niewątpliwie najpiękniejszy, najpoetyczniejszy ze wszystkich trzech, najbardziej zawrotny, posiada, obok błagalnych skarg i nalegań w motywie naczelnym, prześliczne słodko-pieszczotliwe trio, które jednak zlewa się z szalonym oberkiem, ten zaś, w zakończeniu, roztapia się w szeregu smętnych zawodzeń, pełnych niewysłowionej poezyi.

Trzy Mazurki Op. 63, od poprzednich może bardziej proste i krótsze znacznie, mniej wyszukane pod względem harmonii, są ostatnimi mazurkami, jakie wyszły za życia Chopina, a choć są ładne, to jednak nie przynoszą nic nowego. Jeżeli nie są owocem maniery, to w każdym razie noszą niejakie piętno rutyny. Najmniej wdzięcznym jest pierwszy, *H-dur,* nieco trywialny w swym motywie głównym, a nieosobliwy w części środkowej. O wiele piękniejszym i poetyczniejszym jest drugi, *F-moll,* bardzo melodyjny, bardzo wyrafinowany pod względem sztuki, choć pełen prostoty, z prześliczną częścią środkową. Równie pięknym, a bardziej roztęsknionym, jest mazurek ostatni, *Cis-moll,* z zakończeniem, które, jako sposób rozwiązania problemu muzycznego, zachwyca Ehlerta. *Kein in gelehrter Kunst Ergrauter hätte diesen Kanon in der Octave vollkommener schreiben können.*

Istnieją jeszcze dwa mazurki Chopina, nie objęte opusem, mianowicie dwa mazurki *A-moll.* Pierwszy z nich, wydany w r. 1842 w zbiorze *Notre temps,* o podniosłym motywie chóralnym, świetnym pod względem harmonijnych kombinacyi w prowadzeniu uroczystych akordów, w pierwszej części odznacza się nastrojem poważnym, niemal ponurym, od czego tem silniej odbija melodyjne trio, pełne śpiewności i polotu. Na tej samej artystycznej wysokości stoi mazurek, dedykowany Emilowi Gaillardowi, prześliczny od początku do końca, pełen szczebiotliwej poezyi. Bardzo ciekawem jest trio tego mazurka, z oktawami w prawej ręce. Bądź co bądź oba te mazurki nie mogą się mierzyć z niektórymi mazurkami z ostatniego okresu twórczości Chopina, o których słusznie powiada Kleczyński, że »przedstawiają nam typ tej formy, rozrobiony na dłuższe poematy, i świadczą, ile z niej jeszcze bogactwa wysnuć mogą kompozytorowie przyszłości«.

Z ośmiu mazurków t. z. »pośmiertnych«, wydanych przez Fontanę, jako Opus 67 i 68, pięć należy do okresu paryskiego. Pierwszy z nich, *G-dur,* z r. 1835, jest dość pospolitym mazurem do tańca, bez pretensyi do wyższej wartości artystycznej. Drugi, również z r. 1835, *C-dur,* również nie odznacza się niczem szczególnem. Zwykły »mazurek« do tańca, bez głębszej wartości. Bardziej wartościowym jest trzeci, *A-moll,* z r. 1836, nie pozbawiony poezyi, a posiadający kilka ładnych efektów harmonicznych. Prześlicznym jest czwarty, *G-moll,* z r. 1849, a więc pisany już w ostatnim roku życia, czego wcale nie znać po tym mazurku, tak jest pogodny, rozśpiewany, a miejscami, mianowicie w zamaszystem trio, pełen tanecznej werwy.

Bezbrzeżnie smutnym, niby żałosne pożegnanie z ulatującem życiem, jest mazurek z r. 1849, *F-moll,* pisany już w czasie ostatniej choroby, w wyraźnem przeczuciu zbliżającego się końca. »Nucąc ten śpiew łabędzi jakby w tęsknocie za ziemią rodzinną, na której szczęśliwe lata jego młodości

wykołysane zostały, dowiódł Chopin — słowa są Karasowskiego — że w ostatniej nawet godzinie życia pozostał wierny muzyce narodowej, wierny wspomnieniom ojczyzny!« Charakter tego mazurka, ledwo naszkicowanego, jest tak rozdzierającym, że go trudno słuchać bez wzruszenia. »Jękiem cierpiącej duszy« nazywa go Kleczyński, a Opieński w ten sposób pisze o nim: »Cóż dopiero powiedzieć o subtelnościach tej ostatniej inspiracyi Chopina, Mazurku *F-moll*, 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 Juliusza Słowackiego, z rezygnacyą i nadzieją razem, zawartemi w jego *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 harmonizacyi, subtelne frazy Tristana i Izoldy są w tym mazurku niejako zapowiedziane, przekazane testamentem przyszłym pokoleniom«.

. . . . . .

. . . . . .

Należąc do najpiękniejszych dyamentów w koronie twórczości Chopina, Mazurki mają jeszcze i tę wielką zasługę, że najdobitniej przed cudzoziemcami świadczą o jego polskości. W tej kwestyi opowiada ciekawy szczegół prof. Franciszek Bylicki, w jednym ze swych felietonów o Chopinie, gdzie mówi o grze księżnej Marcelliny Czartoryskiej: »Kiedy wielki Antoni Rubinstein, słyszał szereg mazurków Chopina, wykonanych przez księżnę w jej salonie, zwrócił się w czasie krótkiej przerwy do mnie, jedynego gościa, ze słowami: »Quand on entend la princesse jouer les mazourkas de Chopin, on apprend à aimer et à admirer la Pologne«.

X.

Jeżeli chodzi o walce, nie w znaczeniu wiedeńskich walców do tańca, komponowanych przez Straussa i Lannera, ale o walce artystyczne, posiadające wartość muzykalną, to Schubert i Weber pisali je przed Chopinem, tylko, że ich walcom, choć nie brak między niemi i świetnych, daleko do szopenowskich. Takich walców, jak walce Chopina, nie pisał nikt przed nim, ani po nim. Rycerski w *Polonezach*, ludowy w *Mazurkach*, w swoich *Walcach* jest Chopin salonowym. Tylko, że jego salonowość nie jest konwencyonalną. Jest to muzyka salonowa, światowa, wytworna i arystokratyczna w najwyższym stopniu, lecz ani słodka, a więc mdła, jak orszada, ani banalna, jak tyle innych muzyk salonowych. Walce Chopina to poematy taneczne, *Tanzdichtungen*, jak je trafnie nazywa Niecks. Jak w *Mazurkach* »karczma jakimś cudem i czarem stała się poezyą«, tak w *Walcach* poezyą stał się salon, i to salon arystokratyczny, pełen najbardziej doborowego towarzystwa z t. z. elity, w którym tancerkami, według wyrażenia Schumanna, są same urocze hrabianki i księżniczki [1]).

Pod względem sztuki, w zakresie harmonii, walce nie przynoszą tyle nowego, co mazurki, choć, jako robota artystyczna, są nadzwyczaj świetne i wykwintne. Ale jak salon najmniej nadaje się do robienia rewolucyi, choćby w muzyce, cóż dopiero salon arystokratyczny, tak i Chopin w walcach najmniej okazuje się rewolucyjnym, najmniej stwarza dla przyszłości a natomiast operuje środkami, stworzonymi przez przeszłość i teraźniejszość. Jak przystało na skończonego światowca, jest tylko eleganckim i zajmującym, poetycznym i rozmarzonym, skorym do zakochania i do miłosnych gruchań, słowem, takim, jakim należało być w każdym ówczesnym salonie legitymistycznym, a choć z przekonań był rewolucyonistą, i to nietylko w muzyce, to jednak, oddychając atmosferą salonu, nie myślał ani o politycznych, ani o muzycznych problemach i doktrynach. W salonie był salonowcem: i dlatego w swych walcach, całkiem przeciwnie, niż w etiudach i sonatach, a nawet w mazurkach, godził się z teraźniejszym stanem rzeczy, nie wykraczając po za jego granice.

Wszystkie walce są utrzymane w tym stylu, tem tylko różniąc się

---

[1]) Poetyczny Ehlert tak pisze o Walcach Chopina, o ich salonowości: »Die charakteristische Leitung der Chopin'schen Kunst ist der idealisirte Tanz. Was in seine Bewegung Geistiges zu legen war, was ihm den Rang einer kleinen, aber aristokratischen Kunstform verleihen konnte, Chopin hat es auf hundertfältige Weise gezeigt. Es ist die Idee des Tanzes, die er gibt; er tanzt nicht mit den Gliedern, wie Lanner und Strauss, er tanzt mit der Seele. Ihr hat er abgelauscht, was sich durch den lebendig holden Rhythmus irgend verrathen oder verheimlichen lässt. Und hier ist es namentlich die Neigung zum Wehmüthigen, oft sogar zum erschütternd Ernsten, die seinen Tanz zur Klage und zum Schmerz ausarten lässt. Er tanzt aus dem Saal heraus in die finstere Nacht, traurig und heiss umschlingen sich die jugendlichen Leiber. Er tanzt Reue und Wuth, er tanzt über einem Kirchhof hinweg, und wieder zurück in die lachend fächernde Lust des Augenblicks. Man denkt an Le Grand's getrommelte Trähnen. Unerschöpflich ist er im Erfinden von Motiven, welche den Ball in eine poetische Welt wandeln, in der die Einzelnen ihr Traumleben weiter spinnen«.

między sobą, że są łatwiejsze i trudniejsze, choć i pod względem technicznych trudności, jak salonowiec, który przedewszystkiem powinien być łatwym i miłym w obejściu, są raczej łatwe, niż trudne. Bardzo trudnych i skomplikowanych niema wcale, choć nie brak brawurowych i wprost oślniewających pięknością i szlachetnością brzmienia [1]).

---

[1]) Pod wrażeniem walców Chopina pisze Cezary Jellenta: »Na drodze nurkowania w głębiach, ktoś inny zaszedł jeszcze dalej i spojrzał w oczy prawdziwym przepaściom: Schumann. Chopin zatrzymywał się w połowie gościńca, niby na wyżynach, skąd można patrzeć przed siebie i za siebie. Jakoż ogarnia on sobą jeszcze i tę dobę, kiedy było jeszcze w muzyce obok liryki sporo eposu, kiedy zdarzenia powszechne, dramata dziejowe, miały jeszcze dość siły, pętającej uwagę, i nastrajały artystę. Stał w promieniach ogólnej wówczas, skrzącej błyskawicami i huczącej gromami atmosfery. Reagował jeszcze na życie zewnętrzne, nawet na życie salonowe. Wyszedł z niego, z tej epoki, kiedy wykwint arystokratyczny, towarzyski łączył się w jedno stadło z romantyczną liryką, a liryka ta występowała nieraz publicznie i elegancko w naszyjniku z drogich pereł i zapraszała do tańca upajającymi i rozmarzającmi tonami Webera. Była to chwila, kiedy taniec i miłość, rozmowa i uczta, książęcość i styl francuski jeszcze panowały, ale powoli zaczynała je rozsadzać treść głębsza, tajniejsza i bogatsza. Kwiaty harmonii towarzyskiej stawały się symbolami już tylko, oprawą elegancką i wytworną i dostojnie powściągającą wybuchy potężniejszych uczuć, albo kamertonami, potrącającymi całe pokłady i głębsze, skrytsze warstwy intellektu. We wszystkie formy tańca Chopin wkłada zawartość całych poematów: czy to będą walce, mazurki czy polonezy. Z każdego czyni problemat muzyczny dla wykonawcy, każe mu zachować wdzięk i charakter, gracyę i zamaszystość, zwinność i postawę, nieumyślność i przygodność, zabawę w salonach, »gdzie te świecące od złota pijaki« lub w chałupie, skąd skoro świt »gdy będzie słonko i pogoda, pójdziemy se razem do ogroda, pójdziemy se fiołecki smykać«. Tego wszystkiego żąda i zarazem jednej rzeczy — żeby w nich odblask gwiazd majaczył się i marzył, żeby w nich błękitniały wieczorne niebiosa, żeby na nie padał srebrzysty opył księżyca, żeby w nich, jak w najdrobniejszym krysztale odbijały się tęcze i wszystka dusza świata, ześrodkowana w swym mikrokosmie: duszy ludzkiej. Oto np. *Valse brillante*, Op. 64 Nr. 2. Jaki okrzyk brawury i co za kaskada tryumfu, jakie wiewne uniesienie i rozkoszowanie się zdobyciem lub szczęściem, w echach empirowej świetności! Tu drga wzajemność i cała pełnia podniecającej chwili, jaśnieją brylanty i przepych i lśni podziw całego towarzystwa. W powietrzu zawisły poszumy czaru i spokojna rozmowa z królową balu, a potem zawibruje rozkołysany, taneczny eter wśród jarzących zwierciadeł i błyszczących kinkietów. Tu niema tęsknoty, ani smutku, ani żadnego dławionego w piersiach dramatu pożądania lub elegii przebytych szałów, lecz akord zgodny, osiągnięty afirmacyą życia. Musnęło nas skrzydło rajskiej baśni, która na mgnienie stała się rzeczywistością, i niewidzialnie wachluje czoła, aż wreszcie przepyszne czucia-klejnoty, po zabłyśnięciu meteoru szczęścia, dyszą łagodnym spoczynkiem. Lecz najczęściej w lśniących tonach balu drga motyw poufniejszy. W innym oto walcu rozgrywa się wielka cicha scena. Nikt z hucznego grona nie domyśla się, jakie to przepastne oddanie się sobie walcuje, albo tylko udaje, że tańczy. Ile płomiennych wyznań ukryło się pod ostrożne, spokojnie patrzące na siebie oczy! Jakie słaniające się prośby i błagania ślą obojętne na pozór wargi! Ile szaleńczej tęsknoty, obawy snuje się w samym środku gromkiego zbiegowiska. Jakie dwa widma krążą po obrotach zgiełku trywialnego lub hulaszczego! Jakie marzenia szczytne i błogie rozsypują się, niby przerwany sznur rubinów, w roznizane tony zawodu i w krople goryczy! Błądzą refreny daremności i próby otrzeźwienia się, kołują i zbaczają omdlałe myśli, aby stępić żądło utęsknienia, i cicho łka dwugłos miłości, w chaosie ludzi i życia zewnętrznego«.

Takim w pierwszym rzędzie jest świetny *Walc As-dur*, Op. 34 Nr. 1, który trzeba słyszeć grany przez Paderewskiego, ażeby ocenić jego szaloną brawurę, jego poetyczny polot, jego męską energię obok iście kobiecej czułości w niektórych ustępach. Jest to jakby odurzający pean na cześć zabawy, pean, jakby wyśpiewany przy musującym szampanie, pełen upojenia tańcem, a czasem śpiewany we dwoje, przez zakochaną parę, która, raz oburza się w oszałamiających i rozmarzających wirach walca, to znowu opuszcza salę, ażeby w czułem tête à tête pogruchać w przyległym buduarze, przy dźwiękach tegoż walca, ale już stłumionych oddaleniem...

W zupełnie innym rodzaju jest marzący walc *A-moll*, Op. 34 Nr. 2, nazwany *Valse melancholique*, a który od początku do końca posiada charakter tęsknej kołysanki. O ile poprzedni walc odznaczał się nastrojem wielkoświatowym i balowym, kosmopolitycznym, paryskim, o tyle ten ma charakter sielankowy, zaciszny, a nawskróś słowiański, tak dalece, że nawet cudzoziemiec potrafi odczuć ten rys słowiańskiej melancholii, rozlanej w tym utworze. *Durchaus slawisch im Charakter*, powiada o tym walcu Leichtentritt. Jest to śpiew matki-Polki nad kołyską dziecka. Niecks słusznie nazywa tego walca *Träumerei*. Nadmienić wypada, że sam Chopin ogromnie lubił tę kompozycyę, najwyżej ją ceniąc z całego opus 34, wyrażając się o tym walcu, że to jego faworyt.

Ładnym również, choć najmniej wdzięcznym z pośród tych trzech, jest walc *F-dur*, mało grywany. Jest bardzo brawurowy i błyskotliwy, pełen tanecznego rozmachu, ale najmniej poetyczny ze wszystkich.

O ileż wyższym pod każdym względem, a zwłaszcza pod względem niewyczerpanej inwencyi twórczej, jest cudowny, porywający, poetyczny i rozmarzający *Walc As-dur*, Op. 42. A przytem, jako artystyczna faktura, odznacza się nieporównaną finezyą: $^6/_8$ prawej ręki, w połączeniu z $^3/_4$ w lewej, jest kombinacyą, szczególniej w walcu, bardzo niezwykłą. Tylko Chopin umiał godzić takie zasadnicze sprzeczności, nie mówiąc już o tem, że z takiej ryzykownej kombinacyi umiał wydobywać melodyę o przedziwnej woni. Cały walc jest nacechowany tem miłem rozmarzeniem, jakiemu często ulega się na balu, gdy się jest pod wrażeniem jakiejś uroczej tancerki, gdy się z nią tańczy więcej, niż z innemi, gdy się jej w tańcu, w upojeniu jego słodką melodyą, szepce czułe słówka, gdy się czuje wzajemność z jej strony, upoważniającą do wynurzeń, które mogą być nawet namiętne, jak owa część *Sostenuto* w tym walcu, brzmiąca, jak wyznanie miłości... [1]).

Trzy walce Op. 64 wydane w r. 1847, cieszą się zasłużoną sławą,

---

[1]) Trzeba słyszeć, jak tego walca gra Śliwiński.

choć ta sława odnosi się tylko do dwóch pierwszych, z których niewiadomo, który piękniejszy: czy pierwszy, *Des-dur*, t. z. *la valse au petit chien*, czy też drugi, *Cis-moll*, jedna z najbardziej natchnionych kompozycyi Chopina wogóle. Walc *Des-dur*, dedykowany Delfinie Potockiej, jest jedną z najwykwintniejszych kompozycyi salonowych, jakiemi wogóle może się pochlubić literatura fortepianowa. To samo walc *Cis-moll*, dedykowany pani Rothschild, niemniej światowy w nastroju, ale namiętniejszy od poprzedniego, z cudną kantileną w części trzeciej. Cudnie grany przez Paderewskiego. Trzeci walc, *As-dur*, mniej świetny, bardziej uczony, więcej robiony, sztuczny. Ale i ten posiada piękną część środkową *C-dur*, brzmiącą wiolonczelowo.

Z walców t. z. »pośmiertnych« najświetniejszym jest walc *Ges-dur*, Op. 70 Nr. 1, z r. 1835. Zwłaszcza świetną jest część pierwsza, w której skoczne pasaże, przedziwnie skombinowane z trylami, wywierają olśniewający efekt. Bardzo piękną melodyjnie, trochę w staroświeckim stylu, jest część środkowa. Słuchając tego walca, przeczuwa się, że jego powstanie musi pozostawać w psychologicznym związku z rodzącą się miłością ku Maryi Wodzińskiej, podobnie, jak ma się rzecz z elegijnym walcem *As-dur*, Op. 69 Nr. 1, z r. 1836, napisanym w Dreznie [1]). Dwa pozostałe walce, *As-dur*, z r. 1843, i *E-moll*, niemniej są wdzięczne i melodyjne. Pierwszy jest więcej nacechowany melancholią, drugi odznacza się większą błyskotliwością [2]).

[1]) Z powodu walca tego pisze Kleczyński w *Echu muzycznem* (Nr. 20 z 17 paźdz. 1880 r.) co następuje: »Rękopis walca tego otrzymał p. S(zulc) od pani Maryi z Wodzińskich Orpiszewskiej, dla której w Dreznie ten drobny utwór był napisany. Później prawdopodobnie napisał go Chopin z pamięci i stąd różnica tekstów (u Szulca i w wyd. Fontany Dzieł pośm. Chopina). Oprócz drobnych różnic w części pierwszej, ważna jest odmiana w części 2-ej, bardzo ładna, gdyż bas, zamiast jednostajnego rytmu, jak u Fontany, wygrywa rysunek melodyjny. Również w 4-tej części przestawienie akcentu z drugiej części taktu na pierwszą, nadaje całemu ustępowi appasionato cechę szlachetniejszą, mniej pospolitą. O ile nam znów wiadomo, wybijanie ustawiczne dźwięku *Des* w części 3-ciej tego walca miało wyobrażać w pół żartobliwie g o d z i n ę rozstania i dlatego walc ten nazywał się podobno *Valse des adieux*«.

[2]) Oto, co o *Walcach* Chopina pisze Zdzisław Jachimecki: »W formach tanecznych umiał Chopin wyrażać się tak, jak żaden z kompozytorów wcześniejszych i późniejszych. Prócz pojedynczych tańców, *Bolera* i *Tarantelli*, należą tu jeszcze *Walce*. Chopin, światowiec, stworzył tu niezaprzeczenie najbardziej elegancką muzykę, jaka istnieje wogóle, o czem tak mile pisał Schumann. Życie salonów, pełne pół-hałaśliwości, pełne woni i układnych ruchów. Niektóre połyskują jakimiś matowymi, opalowymi blaskami, w innych *(A-moll)* z pod jedwabnych staników wylatuje westchnienie, smutek, rozmarzenie udziela się nam z nich. Pod względem czysto muzycznym każdy przynosi coś niespotykanego do czasu ich powstania; to śmiałe kojarzenia rytmów odmiennych *(As-dur)* lub najsubtelniejsze modulacye. Nerwowe i miękie w towarzyskiem znaczeniu usposobienie Chopina tu odzwierciedla się bardzo wyraźnie«.

XI.

Artysta niezrównany, zawsze pewny swych środków, które go nie zawodziły nigdy, Chopin nawet w takich razach, gdy pisał nie z własnego, ale z cudzego natchnienia, zawsze tworzył rzeczy niepospolite, nic wspólnego nie mające z szablonem, a o całe niebo przewyższające podobne utwory innych kompozytorów. Za dowód może posłużyć *Grand Duo Concertant pour piano et violoncelle sur des thêmes de Robert le Diable*, skomponowane do spółki z Franchommem, a wydane w r. 1833 u Schlesingera. Jest to utwór salonowy w każdym calu, niezmiernie wykwintny pod względem formy, pełen »błyskotek«, a choć nie jest to rzecz w wielkim stylu, ale raczej lekka i bez pretensyi, to jednak znać po niej, że skomponowaną została nie przez Franchomme'a, lecz przez Chopina, bo tylko Chopin umiał pisać z takim wdziękiem, tak po swojemu obchodzić się z cudzymi tematami. Zresztą, sam wybór tematów, z przewagą melancholijnych, świadczy, że całe dzieło obmyślał Chopin, a Franchomme tylko mu pomagał w kombinowaniu fortepianu z wiolonczelą, z góry potwierdzając wszystko, co pisał Chopin [1]).

Niemal to samo da się powiedzieć o wydanych w ciągu tegoż roku 1833 *Variations brillantes pour le piano sur le Rondeau favori de »Ludovic de Hérold: Je vends des Scapulaires«*, napisanych w tonie *B-dur*, a dedykowanych pannie Emmie Horsford. W kompozycyi tej, nawskróś salonowej i wytwornej, znajduje się cały szereg ustępów, które w całem tego słowa znaczeniu są... muzyką przyszłości. To też ówczesna krytyka nie wiedziała zupełnie, jak się zachować wobec tych harmonicznych extrawagansów, które w r. 1833 nietylko się równały rewolucyi w muzyce, ale zakrawały na dziwactwa, ba, na zuchwalstwa! A jednak — pisze Jachimecki — zestawiając wstęp do *Waryacyi* Chopina Op. 12 z »miłosną śmiercią« Izoldy, znajdujemy niesłychane podobieństwo pomysłów, a w końcowym ustępie, pełnym szalonej werwy, znajduje się — jak na to zwrócił uwagę Nieks — najzupełniejsza *Ces-dur-Scala* [2]). Leichtentritt zachwyca się

[1]) Doskonale określił tę kompozycyę Schumann, w ten sposób pisząc o niej: »Ein Stück für einen Salon, wo hinter gräflichen Schultern hin und wieder der Kopf eines berühmten Künstlers hervortaucht. Und auch darin kann er Recht haben: Es scheint mir durchaus von Chopin entworfen zu sein und Franchomme hatte zu Allen leicht Ja sagen; denn was Chopin berührt, nimmt Gestalt und Geist an, und auch in diesem kleinern Salonstil drückt er sich mit einer Grazie und Vornehmheit aus, gegen die aller Anstand anderer brillant schreibender Componisten sammt ihrer ganzen Feinheit in der Luft zerfährt«.

[2]) Oto, co Schumann pisze o tych waryacyach, w przeciwstawieniu do analogicznych utworów Osborna, Kalkbrennera, Nowakowskiego i innych, których »waryacye« na różne tematy, przeważnie z oper, *gehören sämtlich dem Salon oder dem Koncertsaal an, und hal-*

temi waryacyami, w ten sposób wskazując na ich szczególne piękności: »Ein besonders hübscher Einfall ist die zweite Variation, ein prickelndes Scherzo von merkwürdig graziöser, liebenswürdig koketter Rhytmik. Man beachte auch das schmachtende dolcissimo am Schluss der Variation.

Z tego samego czasu pochodzące *Bolero C-dur,* Op. 19, nie należy do najszczęśliwszych natchnień mistrza. Przedewszystkiem jest całkiem pozbawione charakteru hiszpańskiego, co nie znaczy jednak, by w wielu miejscach nie odznaczało się sentymentem polskim. Jest to kompozycya barwna raczej, pełna dość jaskrawego kolorytu, niż owiana tchnieniem poezyi. Nie jest wykluczone, że pochodzi jeszcze z czasów warszawskich. Niecks przypuszcza, że na powstanie tego *Bolera* mogło nie być bez wpływu słynne Bolero z *Niemej z Portici.* Cokolwiek bądź jest to wcale namiętny erotyk, efektowny pod względem brawury, choć bez poetyckiego polotu. Schumann ceni je wysoko, skoro tak pisze o niem: »Du kennst diese zarte, liebetrunkene Komposition, dies Bild von südlicher Glut und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung«. Kto wie jednak, czy Schumann w tym wypadku nie był zbyt entuzyastycznym krytykiem. Dziś to szopenowskie Bolero, nie grywane zupełnie, nie budzi szczególnego zainteresowania, a wszyscy wytrawni krytycy muzyczni, począwszy od Niecksa, a skończywszy na Leichtentritt'cie, dość lekceważąco wyrażają się o niem, choć mu nie odmawiają kolorytu: z tem zastrzeżeniem oczywiście, że nie jest to koloryt hiszpański...

Napisany w r. 1837, a w r. 1841 wydany, *Hexameron,* równał się koncertowym *grandes variations de bravoure* na temat marsza z *Puritanów* Belliniego, waryacyom, których autorowie, Liszt, Thalberg, Pixis, Herz i Czerny, pobudzeni emulacyą, wysilili się na to, by o ile możności olśnić słuchacza, by go wprost oszołomić świetnością w przerobieniu danego motywu. To też, jeśli o formę chodzi, dali rzeczy efektowne, doskonale brzmiące, tak, że Liszt, który do nich napisał wielce brawurowy wstęp, z upodobaniem je grywał na swych koncertach, a nawet do nich dorobił akompaniament orkiestrowy. Jeden tylko Chopin, którego pióra jest ustęp *adagio,* nie silił się na efekt, ale za to dał treść głęboką, czego nie dało się powiedzieć o żadnej z innych waryacyi, błyskotliwych ale płytkich i czczych, a przedewszystkiem nic nie mających wspólnego z poezyą. Tymczasem Chopin nietylko napisał waryacyę najgłębszą ze wszystkich, ale

ten sich von aller poetischen Sphäre weit entfernt. Jedyny wyjątek, zdaniem Schumanna, stanowią pomienione *Waryacye* Op. 12 Chopina »Denn auch in diesem Genre muss Chopin der Preis zuerkannt werden. Jenem grossen Schauspieler gleich, der auch als Lattenträger über das Theater gehend, vom Publikum jubelnd empfangen wurde, kann er seinen hohen Geist in keiner Lage verleugnen; was ihn umgibt, nimmt von ihm an und fügt sich, noch so spröde, seiner Meisterhand. Im übrigen versteht sich, dass die Variationen, zu seinen Originalwerken genommen, in keinen Anschlag gebracht werden können«.

z niej uczynił rzecz poetyczną, pełną marzycielskiego nastroju, a przytem modulowaną znakomicie, wprost po mistrzowsku. »On jeden wynalazł w temacie Belliniego tkliwość głęboką, ciche marzenie, spokój z rezygnacyi pochodzić się zdający. Waryacya jego dla *Hexameronu* jest tem, czem wejście w siebie człowieka po burzy w świecie nim miotającej, po igraszce świetnego towarzyskiego pożycia: widzi się i czuje. W tej waryacyi złożyła nowoczesna muzyka jeden z dowodów, których Chopin pełno wszędzie nakładł, że jest okiem, które do głębi serca zajrzeć umie, że jest mądrością, która najtajemniejsze odgaduje tajemnice« [1]).

Tarantella As-dur, Op. 43, którą sam Chopin uważał za jeden ze słabszych swoich utworów, nie jest wcale utworem słabym. Przeciwnie, jako artystyczne rozrobienie danego motywu, odznacza się pierwszorzędnemi zaletami. Sam temat może nie jest bardzo wdzięcznym, a co do opracowania, to znać po niem, że to pisał mistrz niezrównany, tylko że pisał na zimno i z trudem. Jest chłód w tej pozornej ognistości, co jednak nie umniejsza artystycznej wartości utworu. A już gdy chodzi o harmoniczne zuchwałości i kombinacye, to obfituje w nie *Tarantella,* jak mało które z dzieł Chopina. Że Chopin, pisząc tę *Tarantellę,* wyraźnie się wzorował na *Tarantelli* Rossiniego, nadmieniać zbyteczna, zwłaszcza, że on sam w swych listach pisze o tem wyraźnie. Leichtentritt nazywa ją äusserst brillant und durchaus wertvoll, a Niecks, choć się przyznaje, że nie należy do fanatycznych wielbicieli tej kompozycyi, protestuje przeciwko opinii o niej Schumanna, dla którego nie jest ona »piękną muzyką« [2]).

Wydane w r. 1841, jako Op. 46, *Allegro de Concert,* stylowo należy do epoki dwóch pierwszych *Koncertów* Chopina i *Fantazyi z tematów polskich,* do których jest podobne pod niejednym względem, a niewątpliwie stanowi pierwszą część trzeciego *Koncertu* na fortepian z orkiestrą, który Chopin pisać zamierzył, do którego szkice przywiózł może jeszcze z Warszawy, a którego, ograniczywszy się do pisania na sam fortepian wyłącznie, nie skończył nigdy. Ale nawet w swej czysto fortepianowej formie, w jakiej je opracował ostatecznie, *Allegro* to, mimo wszystko, robi wrażenie czegoś urwanego nagle, czegoś, po czem dopiero powinno nastąpić *Adagio,* a na zakończenie *Rondo* lub *Finale* [3]). Co pewna, że dzieło to, pier-

[1]) *Ruch muzyczny,* t. I z r. 1857, str. 7. Niewątpliwie opinia Sikorskiego.

[2]) Was die Composition selbst betrifft — słowa są Niecksa — so ist sie voller Leben, geistvoll in ihrer Bewegung und Kühn in ihren harmonischen und melodischen Gedanken. Diese Tarantelle ist eine Uebertragung aus dem Italienischen ins Polnische, eine Verwandlung Rossini's in Chopin, eine neapolitanische Scene mit undurchsichtigen Farben gemalt, der Süden ohne seinen blauen Himmel, seine balsamische Luft und seinen Glanz.

[3]) Zachowała się tradycya, zapisana przez Szulca, że Chopin, za swej bytności w r. 1846 w Lipsku, grał to *Allegro* Mendelssohnowi, jako początek swego trzeciego *Koncertu.* Niecks przypuszcza, nie bez pewnej zasady, że na *Allegro* to złożyły się fragmenty

wotnie pomyślane na fortepian z orkiestrą, pomimo ostatecznego opracowania na sam fortepian, jeszcze dziś, w całym szeregu ustępów, brzmi orkiestrowo, tak, że miejscami wyczuwa się rozbrzmiewające *tutti* pełnej orkiestry, albo odgłosy pojedynczych instrumentów, raz skrzypiec, raz fagotu, raz klarynetu. Zaraz na samym wstępie poprostu słyszy się orkiestrowe *tutti,* przetransponowane na sam fortepian, poczem występują różne grupy skombinowanych instrumentów smyczkowych i dętych. Dopiero po 87-miu taktach takiej przygrywki, zaczyna się część fortepianowa, a zaczyna się od kadencyi. Występuje pierwszy temat *A-dur,* który z kolei rozpływa się w świetnych pasażach, będących efektownem przejściem do tematu drugiego, *E-dur,* już zaznaczonego w pierwszym ustępie. Pierwszy temat, dość błahy na ogół, już się nie powtarza ani razu, tak, że głównym motywem jest właściwie temat drugi, *E-dur,* kończący się brawurowymi pasażami, poczem znów na pierwszy plan występuje orkiestra, t. j. ustęp, brzmiący całkiem orkiestrowo. Po krótkiem *poco ritenuto,* na nowo rozbrzmiewa partya solowa fortepianowa, osnuta na głównym temacie, który rozprowadza w tonie *A-moll.* Z kolei następuje szereg iście fajerwerkowych pasażów, kończących się w *A-dur,* aż wreszcie zbliża się zakończenie w postaci efektownego *tutti,* w formie dość swobodnej kody, którą można sobie wyobrazić, jako graną przez fortepian pospołu z całą orkiestrą. Jako całość robi to *Allegro* wrażenie niejednolite: obok ustępów, najwyraźniej przypominających styl pierwszych *Koncertów,* znajdują się miejsca, które, jako sposób opracowania, należą do późniejszej maniery Chopina: pierwsze są cięższe, drugie natomiast odznaczają się iście eteryczną powiewnością. Ale na ogół dzieło nie należy do najświetniejszych Chopina: nawet w ustępach udatniejszych, których nie brak zresztą, rzecz jest chłodna, a przynajmniej nie rozgrzewa słuchacza, pozostawia go dość obojętnym. Słowem, nie porywa, nie zachwyca.

W tym samym r. 1841, co *Allegro de Concert,* wyszła i *Fantazya F-moll,* Op. 49, jedno z najgenialniejszych arcydzieł Chopina, jedno z największych arcydzieł literatury fortepianowej i muzycznej wogóle, »cud cudów«. Nieskrępowany żadnymi przepisami co do formy, stworzył tu Chopin poemat muzyczny, pokrewny *Balladom,* tylko, że zakrojony na jeszcze większą skalę. Jest to bodaj że najpotężniejsze dzieło Chopina, a w każdym razie jedno z najpotężniejszych, z najbardziej natchnionych i doskonałych. Jest to też jeden z najbardziej narodowych utworów Chopina, pod względem swego patryotycznego nastroju najbardziej zbliżony do jego wielkich

z *Koncertu* na dwa fortepiany, o którym Chopin pisze w liście z Wiednia z d. 21 grudnia 1830 r., że go z czasem zagra razem z Nideckim na którym ze swych publicznych występów.

Polonezów *Fis-moll* i *As-dur* [1]). Zaczyna się od cichego spokojnego marsza o smutnym, żałobnym nastroju, który mimowoli musiał brzmieć w uszach Wagnerowi, gdy pisał swego *Tannhäusera.* Potem, poprzez szereg burzliwych przejść dochodzi się do właściwej części drugiej, której osią jest cudny śpiew, jakby ulatujący pod stropy niebios [2]); poczem występuje nowy motyw, pełen siły i namiętnych porywów, motyw, którego wyraźne echo rozbrzmiewa w drugim akcie *Tristana i Izoldy,* w słynnym duecie miłosnym [3]). Po tej burzliwej części, w której miejscami słychać jakby zwycięskie fanfary, rozbrzmiewające entuzyastycznym marszem tryumfalnym, następuje rodzaj intermezza, które po wszystkiem, co było przedtem, zdaje się być jakąś promienną wizyą — zmartwychwstającej ojczyzny — jakiemś niebiańskiem pieniem anielskiem. Lecz nagle, jakby twarde ocknięcie się po śnie rozkosznym, zaczyna się nowa burza, słychać tryumfalne dźwięki marsza, potem raz jeszcze odzywa się słodki motyw intermezza, aż wreszcie wszystko uspokaja się, zmierza do końca, a ten koniec jest wprost majestatyczny. Zdaniem Leichtentritta, *Fantazya* ta, wspaniała pod względem muzycznym, szwankuje pod względem jednolitości kompozycyi, która w niej na ogół jest luźną i dowolną [4]), Ale to jest jedyny zarzut, jaki można uczynić temu nieporównanemu arcydziełu, obfitującemu w tyle piękności pierwszorzędnych, że można tylko się korzyć przed niemi [5]). To też Opieński nie

[1]) Zwraca na to uwagę także i Leichtentritt, który to czyni w następujących słowach: »Die Fantasie ist eine eminent n a t i o n a l e Dichtung. Sie gehört als solche in eine Reihe mit den grossen Polonaisen, den Balladen, der B-moll-Sonate u. a.« O okolicznościach, w jakich podobno powstała ta *Fantazya,* tak, według istniejącej tradycyi, pisze Szulc: »*Fantazya* Op. 49, nazywana powszechnie marszem greckim, była napisana na życzenie włoskiej księżny Souzzo, u której Chopin spędził wieczorek muzyczny wraz z Rossinim i innymi artystami. Był na nim i Heine i wielu greckich dostojników; śpiewano rzeczy greckie i rumuńskie, grano podobno między innemi uwerturę Rossiniego z opery *Le Siège de Corinthe.* Ale i tu czyż zaraz po początkowym marszu wspaniałym nie przebijają się jakoby odgłosy fujarki lub ligawki, łamiące się w trójki, zwieszające się po skał urwiskach, to niknące, to z nich nagle i dziko spadające, jak nawałnica, i hałaśliwą wreszcie fanfarą wojenną cały utwór zamykające«.

[2]) »Kurz darauf — pisze o tym ustępie Leichtentritt — besänftigt sich das agitato und eine herrliche lyrische Episode setzt ein. Wie hier blühender Klang den Tasten entlockt wird, ist grosser Bewunderung wert. Die Stelle ist nur dreistimmig mit hoher Kunst gesetzt«.

[3]) Leichtentritt pisze o tym ustępie: »Man vergleiche damit gewisse Stellen aus dem grossen Duett im 2. Tristan-Akt (s. Klav. Ausz. v. Bülow, S. 113)«.

[4]) Form und Inhalt decken sich nicht vollständig. An der Form bleib mancherlei unklar; es fehlt an Logik und Stetigem Aufbau. Plötzlich erscheint hier und da ein Gedanke, der ebenso plötzlich in der Tiefe versinkt, ohne jemals wieder aufzutauchen. Wenn Bach und Beethoven mit peinlicher Sorge darauf achten, dass jedem Gedanken die ihm zukommende Entwickelung gegönnt sei, so ist Chopin in den grösseren Werken in dieser Hinsicht zu sorglos.

[5]) Doch köstlich ist rein musikalisch der Inhalt dieser Fantasie. Sie ist eins der leidenschaftlichsten, glühendsten Stücke in der ganzen Klavierliteratur.

podziela zdania Leichtentritta o luźności kompozycyi w tej Fantazyi, a stawiając ją niemal na szczycie twórczości Chopina, tak pisze o niej: »Uprzytomniając sobie wrażenie, jakie wywierać musi fantazya nad fantazyami, *Fantazya F-moll,* mimowoli przychodzą na myśl słowa Przybyszewskiego: 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, fantazyującego na temat jakiegoś programu psychologicznego, którego literackie zrozumienie zupełnie nas nie obchodzi, idzie wprost z serca do serca, każe istotnie odczuwać muzykę po za muzyką: odczuwać metamuzycznie. To też zupełnie nieuzasadnione są zarzuty, stawiane przez Leichtentritta o niedoskonałości formy w tej Fantazyi, która tak wspaniale i jasno myśli i budowę swoją tłomaczy ciągłem dążeniem do kulminacyjnego punktu i późniejszem stopniowem uspakajaniem podnieconych jakiemiś fantastycznemi wizyami zmysłów«[1]).

O przecudnej *Berceuse Des-dur,* Op. 57, niema i nie może być dwóch zdań: wszyscy się godzą na jedno, że ze wszystkich kołysanek, w jakie zresztą obfituje literatura muzyczna, ta jest najpiękniejszą, najpoetyczniejszą. Jest to jedno z najbardziej skończonych arcydzieł Chopina, szczyt misternej faktury, którą można porównać chyba z subtelnością najdelikatniejszych koronek brabanckich. To też, jako »wzór sztuki muzykalnego zdobnictwa« jest to dzieło nieporównane poprostu, jak nieporównanemi są klejnoty ze złota i kości słoniowej, rzeźbione przez Benvenuta Celliniego. Zbudowana na tonice i dominancie w basie, na tonicznej tryadzie i septymowo-dominantowym akordzie, a malowana najdelikatniejszemi farbami, jakie można znaleźć na fortepianowej palecie, jest to cudna elegia, której początkowa melodya, przedziwnie melancholijna i słodka, następnie powtarza się w 17 powiewnych waryacyach i fiorituach, tak powiewnych, że Niecksowi, gdy o nich mówi, na myśl przychodzą igraszki królowej Mab. Co pewna, że

[1]) Z Opieńskim w zupełnej zgodzie jest H. Gehrmann, który tak pisze o *Fantazyi F-moll*: »Die Krone aller einsätzigen Komposition ist die *Fantasie* Op. 49. Sie darf ohne Uebertreibung als eines der imposantesten Werke in der gesamten modernen Klavierliteratur bezeichnet werden. Wie ein unmöglich zurückzuhaltender Erguss eines bis ins Innerste erregten Herzens rauscht dieses grandiose Werk an dem Hörer vorüber. Wer wollte in diesem Werk körperliche Schwäche une Kränklichkeit des Tondichters ahnen? Möchte man nicht viel eher auf einen Titanen schliessen«.

Niecks, który, jak się sam do tego przyznaje, początkowo nie należał do wielbicieli tej fantazyi, w końcu ukorzył się przed jej potęgą i czarem. Oto jego opinia o niej: »Es herrscht hier ein mächtiger Zauber, der aus starker Leidenschaftlichkeit und einer unbeschreiblichen, fantastischen Launenhaftigkeit zusammen gesetzt ist«. Niecks również zdaje się nie godzić ze zdaniem Leichtentritta co do braku kompozycyi w tej fantazyi, bo tak pisze w tej kwestyi: »Ohne durch das Schema einer bestimmten Form, wie die der Sonate oder des Koncerts, gebunden zu sein, entwickelt der Komponist in der *Fantasie* Op. 49 seine Gedanken mit meisterhafter Freiheit«.

tylko w poezyi Shelleya można się spotkać z podobną delikatnością odcieni, z podobnie eteryczną przędzą uczuć i myśli, wyrażonych równie subtelnie, równie wykwintnie, równie wyrafinowanie. »Kołyszący, śpiewny temat wznosi się ponad *basso ostinato*, tworząc najcudowniejsze efekty. Rytm nie zmienia się w basie nigdy, a na tem jednostajnem tle ciemnoszarego nieba, tworzy się zadziwiająca wiązanka ogni sztucznych, o jasnych i przyćmionych własnościach, ale niesłychanie subtelnych w pomyśle i rysunku. Modulacye od niebieskiej barwy gołębiego jaja do zieloności wody Nilu — jak się wyraża Huneker — mgliste i delikatne modulacye rozwijają się przed naszymi oczyma, tak, że na chwilę niebo jest zasiane drobnemi gwiazdeczkami, z których każda zabarwiona inaczej. W drobnym, chromatycznym obrębie znalazły się nowe dysonansowe barwy... Słowem jest to istny cud! A kiedy po dłuższym septymowo-dominantowym akordzie wreszcie ustaje deszcz srebrnych promieni, ma się wrażenie, że cały utwór jest tylko cudowną złudą, przedziwnem rojeniem sennem, ale zarazem apoteozą fajerwerkowej koloratury. Ostatnie porównanie należy zostawić na odpowiedzialność Hunekera... W każdym razie trafniej wyraża się Leichtentritt gdy tę *Berceuse* nazywa *ein Stimmungsbild ersten Ranges,* w którem *nur die allerzartesten Linien und Farben sind verwendet*[1]).

Jak *Berceuse* Chopina jest najpiękniejszą ze wszystkich skomponowanych kiedykolwiek »kołysanek«, tak jego *Barkarolla Fis-dur,* Op. 60, jest najpiękniejszą ze wszystkich »barkarolli«, choć ich tyle nakomponowano, zwłaszcza po Chopinie. Tausig, który tę barkarollę pierwszy grał z należytem zrozumieniem i odczuciem, pojmował ją jako »scenę miłosną w zacisznej gondoli«, słowem jako romansowe *chant d'amour,* rzucone na poetyczne tło Wenecyi przy świetle księżyca. Chopin wyraził to w tercyach i sekstach, w ten sposób, że dualizm dwóch nut, t. j. dwóch osób, utrzymuje się przez cały utwór. Wszystko tu, jak w duecie, jest dwugłosowe, bo przemawiają dwie osoby, dwie zakochane dusze. A przemawiają tak czule, tak namiętnie, że Huneker w miejscu, oznaczonem *dolce sfogato,* wyraźnie domyśla się uścisków i pocałunków. Ale bo też Huneker słyszy

[1]) H. Gehrmann pisze: »Als ein Stück mit Variationen, in denen das Ziergeschmeide vollkommen in den Dienst einer höheren poetischen Idee gestellt ist, sei hier nur die entzückende *Berceuse* genannt«. Breithaupt tak określa ten arcyutwór Chopina: »Es ist eines der lieblichsten Gebilde, die je ein Musiker geschaffen, die duftigste Traumfantasie von einem Wiegenlied, von Sternfunkeln, zarten Spitzenschleiern und süssen Tränen«. Aleksander Dumas w swojej *Affaire Clemenceau* tak pisze o nastroju, wywołanym tą kołysanką Chopina: »Elle avait fini par suivre le rhytme de cette musique en sourdine, qui pénétrait peu à peu l'atmosphère et nous enveloppait dans une même sensation comparable peut-être à celle qui suit un bain maure, quand tous les sens se confondent dans un apaisement général, quand le corps, harmonieusement brisé n'a plus d'autre volonté que le repos, et que l'âme, voyant toutes les portes de sa prison ouvertes, s'en va où bon lui semble, mais toujours vers le Bleu, dans le pays du rêve«.

w tej »nieporównanej« dla Ehlerta *Barkarolli* »czuły dyalog«, nieprzerwany ani na jedną chwilę, z czem zresztą niepodobna się nie zgodzić. Rzecz jest skomponowana w ten sposób, że po trzech aktach introdukcyi, w czwartym występuje w basie »lekko kołyszący się temat«, który mimo to przez cały utwór jednocześnie ciągnie się, jako akompaniament, a dopiero na jego tle rozwija się dwugłosowa kantylena. Całość określono trafnie, jako nokturn malowany na dużem płótnie, z szerokim rozmachem, tak szerokim, że niektórym aż się wydawał trochę rozwlekłym, która to sceptyczna opinia, wobec wspaniałej interpretacyi niektórych wirtuozów, dziś już jest uważana za przestarzałą... Choć Chopin prawie nie znał Włoch, bo Genua jeszcze mu o nich nie mogła dać pełnego wyobrażenia, to jednak znał charakter muzyki włoskiej, a że wogóle w zakresie melodyi — według wyrażenia Schumanna — opierał się niekiedy »ponad Niemcami o Włochy«, więc nie zdziwi nikogo, gdy ktoś w tej *Barkarolli* będzie się dopatrywał włoskiego kolorytu, i to bardzo gorącego miejscami. W każdym razie ma słuszność Huneker, gdy tę Barkarollę nazywa »mistrzowskiem dziełem«, zwłaszcza gdy chodzi o odmalowanie tkliwego miłosnego uczucia, aż drżącego od nadmiaru namiętności. Trudniej się zgodzić z tymże Hunekerem, gdy w tej Barkarolli widzi »tęskne zawodzenie za minionemi wspaniałościami królowej Adryatyku«. Wszak Chopin nigdy nie był w Wenecyi, choć ją mógł znać z opowiadań p. Sand. Co pewna, że dziś cała krytyka muzyczna nie ma dość słów zachwytu dla piękności tej Barkarolli. Tego zdania jest o niej Niecks, który ten *liebestrunkener Roman* zalicza do najznamienitszych kompozycyi Chopina *im Nocturnenstil;* tego zdania jest o niej Leichtentritt, dla którego ten *heimlicher Liebesgesang* zawiera niejeden ustęp, będący *eine der klangschönsten Stellen bei Chopin.* Jeżeli chodzi o zastrzeżenia i zarzuty, to opinia Lenza[1]), który ją nazwał »bądź co bądź denerwującą muzyką«, tylko jeden Niecks zarzuca tej *Barkarolli,* że środkowy temat nie stanowi dość silnego kontrastu w stosunku do pierwszego, powracającego w części trzeciej. Stąd pewna nużąca długość utworu, to, co po francusku nazywa się *longueur.* Na szczęście nie wszyscy podzielają to zapatrywanie Niecksa, a już kto jest wprost przeciwnego zdania, to Szulc, który bodaj czy nie pierwszy wogóle poznał się na wyjątkowej piękności tej szopenowskiej *Barkarolli.* Oto jego umotywowana opinia o niej: »Mało dotychczas pianistów odważyło się na ten utwór, którego niezmierna piękność idzie w parze z trudnością wykonania. Nie nazwał go Chopin ni balladą, ni nokturnem, chociaż przeważająca w nim kantylena łatwo go do tego spowodować mogła. Po przegrywce trwającej przez trzy takty, lewa ręka rozpoczyna (solo) temat, nasuwający obraz lekko mknącej po modrych falach łódki. A jednakże temat ten jest tylko towarzyszeniem, wtórem dwuśpiewu przerywanego rytornellami pełnemi wdzięku i uroku. Wkrótce atoli zachmurza się jasny błękit widnokręgu (przejście do *Fis-moll*), modra toń marszczyć się i wzdymać poczyna, nawalne chmury kruchej łódce grożą zgubą i zniszczeniem. Podrzucane w górę łamane akorda podobne są do drgających w ciemni obłoków błyskawic. Ale nie traci otuchy kochająca para; nierozłączna w życiu i śmierć z sobą dzielić gotowa, nuci słodką pieśń nadziei i miłości. I o cudo! cichnie srogi uragan, rozhukany żywioł się uspokaja, osiadają wzburzone fale, łagodny wietrzyk igrać poczyna z barwną łódki banderą. Miłosne pienie przedzierzga się w tryumfalny hymn radości. Trudno zaiste na stronach dziewięciu w tak jednostajnym rytmie pomieścić więcej życia i poezyi, więcej dramatycznej prawdy. Żal mimowolny przejmuje słuchacza, że sztuka z siebie dość rozciągła nie trwa dwa razy dłużej«.

---

[1]) Lenz w swojej książce *Die Grosse Pianoforte-Virtuosen,* w rozdziale o Karolu Tausigu, tak pisze o *Barkarolli* Chopina: »Ein Schlüssel seines künstlerischen Wesens lag für mich in der Art, wie wir an die *Barcarole* von Chopin kamen. »Kennen Sie die *Barcarole?*« fragte mich Tausig. »Nein!« »Ich werde Ihnen die Barcarole Sonntag spielen, kommen Sie aber vor der Stunde, zu der sich meine Freunde Sonntags einzufinden pflegen, die HH. Davidsohn, C. F. Weitzmann, einige Herren von Kladderadatsch. Das bleibe unter uns, das ist eine Production, die man nicht vor mehr als zwei Personen vornehmen muss; ich werde Ihnen meinen Menschen spielen, ich liebe das Stück, aber nur selten gehe ich an dasselbe». Ich las selbigen Tages die *Barcarole* aufmerksam in einer Musikalienhandlung. Das Stück gefiel mir gar nicht, ein langer Satz in Notturno-Styl, Schwulst in Tonalität *(Fis-Dur)* und Modulation; auf leicht angelassenem Fundament, ein Thurmbau von Figuration! Die grössten mechanischen Schwieriegkeiten auf den Kauf, nun, Letzteres war Tausig's Sache! Wie sehr sollte ich mich geirrt haben! Tausig bezeichnete das Stück, das er einmal ausnahmsweise nicht auswendig spielte: »Hier handelt es sich um zwei Personen, um eine Liebesscene in einer verschwiegenen Gondel; sagen wir, diese Inscenirung ist Symbol einer Liebesbegegnung überhaupt. Das ist ausgedrückt in den Terzen und Sexten; der Dualismus von zwei Noten (Personen) ist durchgehend; es ist Alles zweistimmig oder zweiseelig. In dieser Modulation hier in *Cis-Dur* (dolce sfogato überschrieben) nun, da ist Kuss und Umarmung! das liegt auf der Hand! Wenn nach 3 Tacten Einleitung in 4. dieses im Basssolo leicht schaukelnde Thema eintritt, dieses Thema dennoch nur als Begleitung durch das ganze Gewebe verwandt wird, auf diesem die Cantilene in 2 Stimmen zu liegen kommt, so haben wir damit ein fortgesetztes, zärtliches Zwiegespräch. Von der Kette der Doppeltriller an, wird die Geschichte schwer darzustellen; das ist meine Sache, das wird »besorgt«. Kehren Sie nun hübsch die Blätter um und hören Sie hübsch zu«· Selten im Leben hörte ich so zärtlich, so subjectiv schön etwas am Clavier darstellen, jede Note war sprechend; der Künstler gab den Menschen Tausig. Und wie interessant waren Beide! Wie schwer, wie nur subjectiv durchdrungen überhaupt möglich, ist es, auf 9 Seiten jedenfalls entnervender Musik, eines und desselben langathmigen Rythmus (zwölf Achtel) so viel Interesse, so viel Bewegung, so viel Handlung zu legen, dass ich bedauerte, das lange Stück sei nicht länger! Hier war Tausig die leibhaftige Personification von Chopin, er spielte wie er, er fühlte wie er, er war Chopin am Clavier!«

XII.

Pieśni Chopina, których zostawił siedmnaście, lekceważono sobie dotychczas. Na koncertach nie śpiewano ich prawie wcale, przynajmniej do niedawna, a pomiędzy wielbicielami Chopina, nawet pomiędzy fachowymi muzykami, nie brakło takich, którzy albo o nich słyszeli nie wiele, znając kilka zaledwie, a niektórych nie znając wcale, albo, znając je nawet, wyrażali się o nich, jako o rzeczach słabych, niegodnych Chopina [1]). Nawiasem mówiąc, ponieważ w polskich wydaniach pieśni Chopina, z powodów cenzuralnych, znajduje się tylko 16 śpiewów, więc o istnieniu siedmnastej bodaj czy nie najpiękniejszej ze wszystkich, a w każdym razie zakrojonej na największą skalę, nie wiedziało bardzo wielu, nie wyłączając takich, którzy o niej, z tytułu muzyków polskich, wiedzieć powinni. Co dziwniejsza, że ta sama pieśń, do jednej z *Pieśni Janusza* — Leci liście z drzewa — tak mało znana w ojczyźnie Chopina, w Niemczech, jako *Polens Grabgesang*, cieszy się pewną popularnością... Jeszcze jeden dowód, że *spiritus flat ubi vult.*

Jak w Polsce zapatrywano się na pieśni Chopina, o tem najlepsze wyobrażenie daje artykuł o nich Józefa Sikorskiego w *Ruchu muzycznym*, napisany w r. 1857, bezpośrednio po ukazaniu się wydanego przez Fontanę *Fryderyka Chopina Zbioru śpiewów polskich.* Oto opinia o nich Sikorskiego, niezmiernie charakterystyczna pod każdym względem: »Chopin do kompozycyi wokalnych nie miał popędu. Jego skłonność do marzycielstwa, tajemniczość przepaści uczucia, do których zstępował coraz częściej, niezależność pojęć, radziły mu najczęściej wybierać na tłómacza tajemniczą, niedeterminowaną instrumentalność, umiejąca powiedzieć wszystko, co się zwykłym językiem nie mówi, co wypowiedziane nim być nie może. Słowo poezyi, wyrzeczone już przez kogo innego, odbiera do pewnego stopnia swobodę kompozytorowi, mniej niż ono mówi. Powiedzieć muzyką, powiedzieć nawet więcej, jest to zarówno być jej niewiernym; lubo w drugim razie niewierność ta dowodem może być głębszego poglądu muzyka

[1]) Nawet tak wytrawny znawca muzyki polskiej, jak Al. Poliński, nie traktuje pieśni Chopina na seryo. Gdy raz Opieński okazał się skłonnym do przypisania pieśniom Chopina wpływu na pieśniarstwo Moniuszki, Poliński napisał z tego powodu, co następuje: »Chopin do nich żadnej nie przywiązywał wagi (?) tak dalece, że zakwalifikował je, wraz z niewykończonemi pracami do spalenia po jego zgonie. Jedynie tylko spekulacya wydawnicza sprzeciwiła się wykonaniu ostatniej woli Chopina. Moniuszko uwielbiał naszego wielkiego rodaka, ale się na jego pieśniach nie wzorował, choćby dla tej prostej przyczyny, że odrazu tworzył o wiele od nich lepsze«. Przy sposobności nadmienić wypada, że pierwszy *Śpiewnik domowy* Moniuszki wyszedł w r. 1844, podczas gdy pieśni Chopina zostały wydane dopiero w r. 1857.

niż poety, dowodem wyższości jego. Zawsze jednak iść trzeba choć pozornie za jakiemś przewodnictwem, i choć cząstkowo, istotnie zbyć się samoistności własnej. Chopin, człowiek o tak wydatnej samoistności artystycznej, niechętnie widać ulegał przewodnictwu myśli cudzych. Wyraźnie to mówi Fontana w przedmowie swej do tego poszytu pieśni. »Język obowiązuje muzykę do pewnego porządku myśli, do wymagalności stylu i charakteru, którym Chopin nigdy nie chciał hołdować«. Być też może, że głos ludzki, jakkolwiek najpiękniejszy ze wszystkich odgłosów, jakie sobie muzyka wynalazła, nie miał dla Chopina tego powabu, jak ton ulubionego mu instrumentu, fortepianu. Któż bowiem nie czuje różnicy między wpływem różnych gatunków tonu na nerwy, kto nie woli ulegać jednemu raczej, nie drugiemu? Kto nie wybierze za powiernika swych myśli tego raczej narzędzia muzycznego, które ma pod ręką, w którego traktowaniu jest bieglejszy? Kto z kompozytorów nie czuje, że myśl w łonie jego wstająca, tego raczej niż innego pragnie tłómacza? Któż nie widzi, że gdyby fortepianu nie było między instrumentami muzycznymi, Chopin innym byłby kompozytorem, i że sam fortepian nie byłby dziś czem jest, gdyby duch Chopina nie był wpłynął na wykształcenie instrumentu tego? Otóż tyle i ważnych jest powodów, tłomaczących dobrze tak małą stosunkowo liczbę prac wokalnych Chopina. Byłoby ich jednak podobno więcej. W przedmowie swej Fontana mówi: »Wzruszony pięknościami naszych poetów, popuszczał Chopin niekiedy wodze uczuciu, aż do używania swej sztuki ku oddaniu ich natchnień, to wesołych i naiwnych, to częściej poważnych i smętnych. W taki sposób utworzył Chopin w najlepszej swej epoce od 1832 do 1844, znaczną liczbę melodyj, których większa część, na nieszczęście, zaginęła. W chwilach serdecznego wylania, ograniczał się on na deklamowaniu ich z intonacyą i towarzyszeniem fortepianu, z książką poezyi przed sobą — a odkładał ciągle chwilę napisania ich, mimo próśb i nalegań naszych. Zaskoczyły go choroba i śmierć — i te bogactwa artystyczne żyją już tylko w błogich wspomnieniach uprzywilejowanych jego przyjaciół«. Z ostatnich wyrazów Fontany widać, że kompozycyj wokalnych więcej nie zostało po Chopinie nad te, które w owym poszycie wydano, więc nie mogły zaginąć, jako nie napisane. Gdyby zaś istotnie napisanych było więcej, niezawodnie posiadający je przyjaciele oddaliby je byli do ostatniego na ziemi wianka z kwiatów przez kompozytora stworzonych; tem więcej, że publikacya tych pieśni wkrótce po zgonie Chopina postanowiona i zapowiedziana, tak późno, bo dopiero w 10 lat i nie bez nowych zapowiadań do skutku przyszła. Że zaś Chopin według zapewnienia Fontany »nigdy nie próbował pisać na słowa obce« (to jest tworzyć muzykę do słów, w nierodzinnym mu języku ułożonych), więc i mniej mogący dbać o jego prace cudzoziemcy, zdaleka żyć mogący dzisiaj od kółek, dla których wydanie pozostałych prac po Chopinie ważną było sprawą,

nie wiele co u siebie mogli zatrzymać. Pewni zatem być możemy, że wszystko, co po Chopinie zostało, oddane jest światu do użytku«. Powyższe zapatrywanie Sikorskiego, umotywowane krytycznym rozbiorem wszystkich 16-tu pieśni, każdej z osobna, zostało aprobowane przez ogół muzyczny polski, tak, że aż do ostatnich czasów mniej więcej wszyscy podobnie się wyrażali o Chopinie, jako o pieśniarzu. Podobnie miała się rzecz i za granicą, najlepszy dowód, że Niecks i Leichtentritt dość chłodno piszą o pieśniach Chopina, choć Leichtentritt, analizując niektóre z nich, te mianowicie, które uważa za najlepsze, kładzie nacisk na śmiały i subtelny sposób harmonizowania w akompaniamencie fortepianowym, przyczem, obok tego, co nazywa *harmonische Feinheiten,* podkreśla i symfoniczny charakter w akompaniamencie do kilku z tych pieśni. Ale już to samo, że *piosnka litewska* wydaje mu się najlepsza w całym zbiorze, dowodzi, że Leichtentritt nie jest zbyt wysokiego mniemania o tej dziedzinie twórczości Chopina. Podobnie Niecks, który w swej dwutomowej monografii o Chopinie, gdy mu wypada mówić o jego pieśniach, załatwia się z tem... w kilkunastu wierszach.

Dopiero w ostatnich czasach zaczął się wyraźny zwrot na korzyść pieśni Chopina. Odezwały się głosy, przeważnie z obozu modernistów, które na przekór muzykom starszej generacyi, jęły rehabilitować zapoznawaną rolę Chopina w zakresie pieśniarstwa polskiego.

Jednym z pierwszych, co o Chopina, jako kompozytora pieśni, zaczęli kruszyć kopie, był Adolf Chybiński, w swem studyum o *Najmłodszej pieśni polskiej solowej*, w którem zaznaczywszy dobitnie, że »i w dziedzinie pieśni Chopin porobił o d k r y c i a, mianowicie w kierunku, w jakim dziś idzie t. z. młoda Polska«, w końcu doszedł do konkluzyi: »W wielu polskich pieśniach współczesnych daje się zauważyć jakiś niezdrowy sentymentalizm egzaltowany i ta polska tęsknotka nie wiadomo za czem, oraz pewien bezsilny romantyzm, który tak łatwo produkować, a który przez mało wykształconych krytyków i muzyków bywa podkreślony, jako specyficzna polska cecha, przyczem bywa cytowany Chopin!! Owszem, wiele, bardzo wiele s z c z e r e j tęsknoty wieje z arcydzieł wielkiego Mistrza, tylko doprawdy mimo »kobiecości« Chopina, jego tęsknota jest bardziej męską, niż »tęsknota« naszych wielu pieśniarzy. W tęsknocie Chopina niema pierwiastku płaczliwego, jego łzy nie są słodkiemi! Również jego »naiwność« nie jest dziecinna. Wreszcie należy zauważyć jeszcze jedno: Jednego nie zauważyli nasi kompozytorowie pieśni (niezbyt pochlebnie wyrażający się o pieśniach Chopina), mianowicie, że Chopin w każdej ze swych pieśni jest innym, nawet wtedy, gdy dwa odmienne teksty posiadają identyczny materyał duchowy. To właśnie u Chopina przeoczono«.

Że podobna opinia nie okazała się odosobnioną, dowodzi artykuł niejakiego P e r e g r i n u s a w warszawskim *Przeglądzie muzycznym,* p. t. *O pieśni Chopina,* w którym to wojowniczym artykule czytamy między innemi, co następuje: »Jedną z wielu słabych stron naszego pieśniarstwa jest w istocie niczem nie uzasadniony bojkot pieśni Chopina ze strony śpiewaków i śpiewaczek. Nie ulega wątpliwości, że nie stoją one na wyżynie bardzo wielu fortepianowych dzieł naszego mistrza. Swego czasu wyraził się nawet Wł. Żeleński o nich dość niewłaściwie (w sprawozdaniu z książki Niecksa w jednym z roczników *Biblioteki warsz.*). Tymczasem żadna z pieśni Chopina nie ustępuje najlepszym pieśniom Moniuszki, nie mówiąc już o tem, że niejedna z pomoniuszkowskich pieśni nie zbliża się nawet na dalszą odległość do wartości pieśni Chopina. Historycznie rzecz biorąc, nie Moniuszko lecz Chopin jest twórcą polskiej pieśni. To bowiem co przed Chopinem stworzono w polskiej pieśni, jest wzorowane albo na wiedeńskiej szkole, albo na berlińskiej, albo na niemieckich i francuskich »Liedach« i »Chansonach« z melodramatów i Singspielów. Chopin dopiero dał pieśni naszej odrębność. Co więcej, Chopina pieśni zawierają w sobie tak wielkie bogactwo charakterystyki tekstu i wyrazu, że uważać je należy za jedno ze źródeł, z których później rozwinął się kierunek pieśni Liszta i Wolfa. Pewien muzyk polski opowiadał mi, że nawet bardzo znani i skądinąd inteligentni śpiewacy dziwili się, gdy im wspominał o pieśniach Chopina. Wyobraźmy sobie, coby powiedziano w Niemczech o śpiewaku, niewiedzącym, iż Wagner obok gigantycznych dramatów muzycznych napisał szereg wspaniałych pieśni... U nas tymczasem niechce się wiedzieć o pieśniach Chopina. Czas najwyższy, aby rozpoczął się kult Chopina, jako pieśniarza«.

Wyraz »kult« może oznacza zbyt wiele, bo cokolwiekby się dało powiedzieć zaszczytnego o pieśniach Chopina, nie należy zapominać, że w tej formie, w jakiej je znamy obecnie, są to tylko szkice do pieśni, szkice, jedne więcej, drugie mniej wykończone, które Chopin z czasem myślał opracować dopiero, wykończyć artystycznie, a tego nie dokonał. Z tem trzeba się liczyć, o tem należy pamiętać. Są to nieraz pierwsze rzuty albo notatki, które niewątpliwie wyglądałyby inaczej, gdyby im Chopin był nadał ostateczną formę, t. j. gdyby za nie, za ich artystyczne opracowanie chciał wziąć odpowiedzialność, a to uczyniłby tylko w jednym wypadku, gdyby je sam, należycie wykończone, przeznaczył do druku. Wtedy bezwątpienia świat by otrzymał szereg arcydzieł w swoim rodzaju, które o ile by nie przewyższyły pieśni Schuberta i Schumanna, o tyle z pewnością nie ustępowałyby im pod żadnym względem.

Boć nawet i bez tego dorównują im, jako szlachetność i oryginalność melodyi, a niejednokrotnie przewyższają tu i owdzie rozproszonemi finezyami akompaniamentu.

Taką np. jest muzyka do *Mojej pieszczotki* Mickiewicza, jedna z najpiękniejszych pieśni Chopina, pomimo, że ją Chopin naszkicował zale-

dwie [1]). Uczucie miłosne, rozlane w tym śpiewie, jest tak namiętne, tyle w niem ognia i entuzyazmu, że tem samem i ekspresya muzyczna, w którą Chopin ubrał słowa poety, jest wprost porywająca swym lirycznym polotem. Jedna to z najpopularniejszych pieśni Chopina, jedna z tych niewielu, które się często słyszy z estrady koncertowej.

Niemniej wartościową jest piosnka *Błyszczą krople rosy*. W pieśni tej — mówi Sikorski — osnutej na jednym pomyśle muzycznym, to tęskniej, to weselej płynącym, tkwi wiele uroku. Jest to słodkie oddanie się wrażeniom sielskim, far niente duszy i zmysłów niemal, prostota, niewinność. Drobne to pod względem muzycznym, ale wartość w sztuce nie mierzy się obszernością i mądrością.

Nierównie słabszym jest *Śliczny chłopiec*, niezawodnie najsłabsza ze wszystkich piosnek Chopina. Za to *Pierścień* odznacza się niepowszedniemi zaletami. Monotonna nuta jego, doskonale licująca z wyliczaniem skarg w tekście, a nacisk nerwowy, raz po raz włożony na pojedyncze tony, podnosi wewnętrzne znaczenie tej pieśni.

Równie monotonną, ale nie bez rozmysłu, jest muzyka do dwóch pieśni Zaleskiego: *Niema czego trzeba* i *Dwojaki koniec*. Ta muzyka »zgnieciona, jak serce nagabywane przeczuciem«, jednostajna »jak myśl, ścigająca człowieka, a odganiana daremnie«, robi swoje wrażenie, jeśli jest śpiewana z należytem zrozumieniem. Muzyka to nawskróś nastrojowa, nowoczesna, w rodzaju Hugo Wolffa.

O tragicznej *Melodyi* do słów »Anonyma«, tak pisze Sikorski: »Śpiewa w tej pieśni Chopin o zawiedzionych nadziejach, i o swoich zapewne, a w nucie tej pieśni znać ciężkie strapienie, upadek na duchu. Wsiadł tu Chopin z Krasińskim na rydwan boleści i wzniósł się nad poziom głucho szumiący odgłosem tłumionej rozpaczy. Śpiewał hymn grobowy dla męczenników idei czy serca, może obojga. Muzyka do tego wiersza silna i spokojna, szeroka i głęboka, rozpacznie tajemnicza, zadumana, a wszystko niby nic. To rany obandażowane, ale śmiertelne. W tej muzyce Chopin podniósł się na wysokość samego siebie, stał się znów przerażającym, jakby narzędzia katuszy gromadził i sam na sobie ich doświadczał, jak to robił niekiedy w utworach swoich na fortepian. Ten jeden ustęp odgania wszystkie zarzuty, jakieby innym ustępom robić można o brak szerokości, opracowania, pomysłów świeżych, głębokiego wkopywania się w słowo i uczucie«. »Jest to raczej szkic pieśni — powiada o *Melodyi* tej Opieński — o akompaniamencie prawie tylko naznaczonym, a jaka przejmująca głębia w tych boleśnie wijących się melizmatach melodyi, jaka wyrazistość deklamacyi muzycznej, w ówczesnem pieśniarstwie polskiem zupełnie jeszcze nieznanej!«

[1]) Jak tego dowodzi jej autograf, będący w posiadaniu Wład. Żeleńskiego.

To samo w wyższym stopniu jeszcze da się powiedzieć o pieśni *Leci liście z drzewa*, której muzyka wprost wstrząsa swym beznadziejnym tragizmem. Jedna to z najbardziej nastrojowych pieśni, jakie wogóle wydała literatura wokalna. Co również uderza w tej przepysznej pieśni, to jej wyraźne pokrewieństwo z polonezem *Es-moll*. Niecks nazywa tę pieśń *das tiefempfundene, aber in seiner schrecklichen Eintönigkeit auch beklemmende Lied*.

Reasumując swoje zdanie o całym zbiorze pieśni Chopina, w zakończeniu swego analitycznego artykułu o nich, pisze Sikorski, co następuje: »Na fortepianie bywał Chopin znakomitszy nierównie, niż w ogóle tych prób wokalnych; ale artysta tak bogaty w skarby, nie mógł ich tu nie porozsiewać. Klejnoty to nie tak świetne, nie tak łakome, dla cudzoziemców szczególniej, ale tem pożądańsze dla nas, że na naszej rodzinnej znalezione ziemi. W każdej niemal z tych pieśni jest coś, czasem wszystko, n a s z ą muzykę stanowiące: Chopin najlepsze dał tu świadectwo swego pochodzenia, bo nie myślał wystąpić z niem przed światem. A świat muzykalny gotów się dziwić tak pokazującemu się Chopinowi, gotów powiedzieć, że go tu i owdzie nie poznaje. My go poznamy odrazu, jako Mazura z pod Sochaczewa!«

Po tem zdaniu wybitnego krytyka muzycznego, wypowiedzianem w roku 1857 pod świeżem wrażeniem pieśni Chopina, wtedy po raz pierwszy ogłoszonych drukiem, nie bez interesu będzie przytoczyć zdanie krytyka współczesnego, hołdującego modernizmowi w muzyce, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli »młodej Polski«, Henryka Opieńskiego, który w specyalnym artykule, pieśniom Chopina poświęconym, tak pisał między innemi: Jednym z wielu długów, jakie społeczeństwo nasze kilku ostatnich pokoleń winno sztuce wielkiego twórcy mazurków i polonezów, jest niedocenienie go jako pieśniarza. Szczupła tylko garstka specyalistów zna wszystkie wydane drukiem siedemnaście pieśni Chopina — większość (najbardziej zwłaszcza interesowanych, t. j. śpiewaków i śpiewaczek) grzeszy pod tym względem zupełną nieświadomością. Wykrzykniki, pełne zdziwienia: »czy być może, że Chopin tyle pieśni napisał?«, słyszałem wielokrotnie, nie tylko z ust »dystyngowanych amatorek«, ale i fachowych śpiewaczek, które nie tylko mają w repertuarze utwory muzy Denzy i Tostiego, ale nawet Masseneta i... *Mów do mnie jeszcze* Różyckiego (*nie* Ludomira!). Pomiędzy specyalistami, którzy znają pieśni Chopina, »utarło się« przekonanie, że są to wogóle kompozycye »słabsze«. Śpiewacy, których te lub owe (najczęściej rocznicowe) okoliczności zmusiły do zapoznania się, a raczej do pobieżnego przejrzenia kajetu z 17 pieśniami, utrzymują przeważnie, że są to utwory »niewdzięczne i mało efektowne«. Opinia pierwszych o tyle może być wziętą pod uwagę, o ile stosuje się do bardzo

młodocianych utworów Chopina, chronologicznie odpowiadających pierwszym mazurkom i nokturnom (np. *Gdzie lubi*, a choćby *Precz z moich oczu)*; zdanie drugich odnosi się, oczywiście, do wymagań tych gustów artystycznych, dla których ideałem efektu w piosence jest fermata na wysokiej końcowej nucie. Aby utworom wokalnym Chopina dać należne miejsce i znaczenie w naszem pieśniarstwie, należy przedewszystkiem zbadać bliżej ich charakter w stosunku do współczesnej Chopinowi, do późniejszej, i do dzisiejszej wreszcie epoki naszej twórczości. Pierwsze piosenki Chopina, pisane przed wyjazdem z Warszawy, a więc przed 20-tym rokiem życia, są naiwne i proste — czasami zbyt naiwne, jak np. *Gdzie lubi* (do słów Witwickiego) — czasem, mimo prostoty obrobienia, porywające fantazyą i temperamentem *(Hulanka)*; trzeba zaś pamiętać, że jedynymi pierwowzorami były wówczas Chopinowi prócz popularnych piosenek w rodzaju *Już księżyc zaszedł, psy się uspiły*, kompozycye wokalne Elsnera, Kurpińskiego i wiele podobnych, których typ przedstawiają najlepiej piosenki, dorabiane do pierwszego wydania *Śpiewów historycznych* Niemcewicza: mdłe, banalne, bez cienia oryginalności, bez żadnego artystycznego znaczenia. Czy Chopin znał już wówczas pieśni Schuberta, które mogły mieć na twórczość jego pewien wpływ decydujący, jak dotąd, nie wiemy; to pewnem jest tylko, że w zbiorze pieśni Chopina, stosunkowo nielicznym w porównaniu z współczesnymi romantykami, Schumannem i Mendelssohnem, znajdują się utwory, które wnosiły w dziedzinę ówczesnego pieśniarstwa polskiego nie tylko świeżość osobistej, genialnej inwencyi, ale i nowe pierwiastki w pojmowaniu pieśni; napisana w r. 1847 muzyka do słów Anonima (Z. Krasińskiego): *Z gór, skąd dźwigali strasznych krzyżów brzemię*, stanowić może prototyp najbardziej nowoczesnych pieśni, tak pod względem pojęcia deklamacyi, nastroju, jak czysto muzycznych środków (śmiałych i niespodziewanych zwrotów harmonicznych). Jest to tem więcej interesującem, że współczesna Chopinowi międzynarodowa literatura pieśniarska — chociaż bardzo już bogata w świetne utwory — tego typu pieśni, co t. zw. *Melodya*, nie przedstawia. Konkluzya, jaką z tak szkicowo przeprowadzonych dowodzeń wysnuć można, jest następująca: Chopin nie był tego rodzaju pieśniarzem z powołania, jak Schubert, Schumann, a choćby nasz Moniuszko, pieśni jego jednak mają w naszej literaturze stanowisko bardzo doniosłe, a niektóre, jako dzieła pierwszorzędnej wartości artystycznej *(Melodya, Pierścień, Piosnka litewska)*, przedstawiają równocześnie typ, będący pierwowzorem nowoczesnej pieśni polskiej. »Niewdzięczność« pieśni Chopina z punktu widzenia przeciętnych śpiewaczek i śpiewaków leży w trudności należytego wydobycia z nich pierwiastku deklamacyjnego; na tym punkcie przedstawiają one te same postulaty, co wogóle pieśń nowoczesna, którą tak często spotykają również zarzuty nie-

efektowności — w porównaniu z łatwą, przeważnie taneczną melodyjnością płytkich piosenek z doby po-moniuszkowskiej, które zbyt długi czas uchodziły za jedyny typ prawdziwie »swojskiej muzy«.

Na powyższe zdanie, doskonale sformułowane, godzą się dziś mniej więcej wszyscy, którzy nie tylko wielbią, ale i odczuwają w utworach Chopina, co w nich jest niepospolitego, genialnego.

ROZDZIAŁ II.

Stanowisko i znaczenie Chopina w historyi muzyki.

Chopin bedeutet eine Wunderwelt für sich. Sein Stil ist ein abgeschlossenes Ganzes, eine gesonderte Einheit, die sich in der Kunstgeschichte mit nichts vergleichen lässt. Er hat keinen Vorgänger und keine Nachfolge. Seine Grösse hat sich in ihm selbst erschöpft. Sie hat nie »Schule gemacht«. Chopin gehört zu den absoluten Genies. Trotz relativen Mangels an Productionskraft, trotz grösster Einseitigkeit ist er in der Linie: Mozart — Beethoven — Schubert zu nennen. Er ist den wirklichen, positiven Erfindern zuzuzählen. Nirgends haben wir einen gleich vollkommen ausgeprägten Typus von gleich vollkommener Originalität. Note für Note, Phrase für Phrase, Satz für Satz ist sein specifisches geistiges Eigentum. Seine Art der Setzung war und ist absolut neu, ohne Vorbild, ohne bestimmte Anlehnung, ohne jeden An- oder Nachklang.

Dieser Geist deckte in seinen Dichtungen die letzten Schleier auf, führte uns zu den Toren der Liebe, der ewigen Sehnsucht und lies uns einen Blick tun in das Wachen und Träumen der Seele, in das Reich des Schweigens und der Schmerzhaften Schönheit. Bewundernd stehen wir vor diesem seltsammen phantastischen Zauberer und huldigen ihm als Polens grösstem Musiker mit dem gleichen Ausrufe, mit dem ihn Eusebius einst willkommen hiess: »Hut ab, ihr Herren! Ein Genie!«

Rudolf Breithaupt.

W swej słynnej mowie lwowskiej, wygłoszonej w czasie uroczystości szopenowskich, gdy mu wypadło scharakteryzować stosunek Chopina do społeczeństwa, które go wydało, uczynił to Paderewski w następujących słowach: »Stoi on teraz w blasku ziemskiej chwały, w nieśmiertelnych promieniach wdzięczności narodu, cały umajony w zawsze świeże wieńce ze

czci, podziwu, z zachwytu i miłości uwite. Ale nie stoi sam... Genius Patriae, duch ziemi ojczystej, duch narodu nie opuszcza go, nawet po śmierci. Człowiek, choćby największy, ani nad narodem, ani poza narodem być nie może. On jest z jego ziarna, jego cząstką, jego kwiatem, jego kłosem, a im większy, urodziwszy, mocniejszy, tem sercu narodu bliższy. Chopin może nie wiedział, jaki był wielki. Ale my wiemy, że on wielki naszą wielkością, że on silny naszą siłą, że on piękny naszem pięknem. On nasz, a my jego, albowiem w nim się objawia cała nasza zbiorowa dusza«. Ta wątpliwość, czy Chopin wiedział, jaki był wielki, godną jest zastanowienia. Czy istotnie Chopin posiadał świadomość swego geniuszu. Na to pytanie jest kilka odpowiedzi, dość sprzecznych z sobą, okazuje się bowiem, że Chopin chwilami wiedział dokładnie, co myśleć o sobie, o swej roli, jaką miał odegrać w muzyce polskiej i europejskiej, a chwilami zdawał się niedoceniać swego epokowego znaczenia. Że wiedział, jak się zapatrywać na swoje wyjątkowe stanowisko wśród kompozytorów współczesnych europejskich, o tem świadczy jego list do Elsnera, w którym pisze bez żadnych obsłonek, że jako swoją misyę, do której czuje się powołanym, uważa stworzenie nowej ery w sztuce! Że jednak równocześnie, z niemałym sceptycyzmem odnosił się do tej swojej misyi, świadczą następujące słowa, wypowiedziane do jednego z przyjaciół: »Nie mogę powołać do życia żadnej nowej szkoły, bo ze starą nie jestem dostatecznie obznajmiony«. Oznaczałoby to, że chwilami nie zdawał sobie sprawy z przełomowego znaczenia swej twórczości. Nie znaczy to przecież, by nie wiedział, co myśleć o swoim stosunku do muzyki polskiej, którą z całą samowiedzą wprowadzał na ściśle narodowe tory. Pod tym względem wystarczającem świadectwem jest znany ustęp z jego listu do Wojciechowskiego: »Wiesz, ile chciałem i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki«. Lecz mimo to przeświadczenie nie przypuszczał chwilami, że ten narodowy kierunek, który starał się nadać swojej muzyce, stawiał go nietylko w pierwszym rzędzie pomiędzy największymi duchami twórczymi polskimi, ale go wysuwał na czoło wszystkich kompozytorów nowoczesnych. Tego poczucia zdawał się nie mieć, skoro raz w rozmowie z Hillerem wyznał z całą szczerością, że chciałby, jako muzyk, tem stać się dla Polski, czem Uhland, jako poeta, jest dla Niemców.

Na szczęście, rzeczywistość o całe niebo przewyższyła jego skromne aspiracye do roli Uhlanda w muzyce polskiej, albowiem postawiła go — jeszcze za życia — na najwyższym piedestale obok Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, jako czwartego wielkiego poetę Polski porozbiorowej, jako tego, który swym geniuszem wzbił się do podniebnych wyżyn, dostępnych tylko dla największych geniuszów ludzkości. »Jak Mickiewicz z tamtymi dwoma przy sobie, polską poezyę wzniósł do wysokości, o jakich jej się przedtem nie śniło, zdobył dla niej wśród wielkich poezyi

świata, prawo obywatelstwa na samych szczytach Parnasu, tak Chopin miał zrobić to samo dla polskiej muzyki. Jak ich poezya, tak jego muzyka zrodziła się w tym pogrobowym wieku, na tym samym cmentarzu, »karmiła się tym samym żalem i poiła się tą samą nadzieją w swojej sferze, swoimi środkami, była dopełnieniem ich dzieła, nie koniecznem, bo dzieło było samo w sobie zupełne, ale szczęśliwem, chlubnem, wspaniałem. Ta muzyka jest naszą rozkoszą, jest naszym tytułem chwały«. Jest i uzupełnieniem naszego cywilizacyjnego stanowiska, dorobku, stopnia[1]). Te same myśli o Chopinie, jako najbliższym naszej trójcy wielkich poetów romantycznych, wypowiedział Tarnowski przed laty, w r. 1871 w swym świetnym odczycie o twórcy *Nokturnów*. »Kiedy się przestaje wiele pomiędzy naszymi poetami epoki porozbiorowej, kiedy się rozmyśla o jedynem, niepowtórzonem w historyi znaczeniu i wpływie tej poezyi, kiedy się przegląda tych myśli przędzę i tych uczuć kwiaty, jakie w tę arkę złożył Mickiewicz, kiedy się słucha poważnych, smutnych, nieraz groźnych, a nieraz proroczych tonów Dawidowej arfy Krasińskiego, i przejmujących, rzewnych, uroczych, a nieraz tak kapryśnych i urywanych dźwięków, jakie wydawała za lada dotknięciem, lada dmuchnięciem wiatru arfa eolska zamknięta w piersi Słowackiego, mimowolnie myśl szuka jednego jeszcze, którego nazwano czwartym wielkim poetą Polski podzielonej, Chopina, i pyta, jaki on był? czy do tamtych podobny? czy ich blizki? w czem od nich różny?... Mimowolnie mając do czynienia z naszą poezyą XIX wieku, myśli się o Chopinie: słyszy się w duszy jego poloneza, jak żeby akompaniament do końcowego obrazu *Pana Tadeusza;* czytając tęskne i rzewne skargi Słowackiego, któremu tak trudno do tego życia, jakie miał przywyknąć« i »zapomnieć wdzięku, co młodość odludną wodził na starych opłotki cmentarzy«, przypominają się jakieś oderwane, żałosne, tęskne dźwięki *Preludyów* i *Mazurków*, jakżeby ta muzyka była tylko innym wyrazem tej samej myśli, tego samego uczucia; a kiedy Krasiński głębszym, rozpaczliwszym może od innych głosem opowiada, »czyściec dni teraźniejszych« i »jak Dant za życia przechodzi przez piekło«, wtedy zda się, jakżeby do tego straszliwego pochodu grały mu głuche, ponure, przerażające pierwsze akordy *Marsza Żałobnego*. A kiedy tamci trzej »z archanielskiemi skrzydłami i głosem« strzegli »narodowego pamiątek kościoła« ten czwarty był jak ów słowik Wajdeloty, co

»brzmiącą piersią nad zgliszcza i groby
nuci podróżnym piosenkę żałoby«.

a ta pieśń jego, szczęśliwsza od tamtych, jedna na prawdę, »tłum ludzi obiegła«. Bo kiedy słowo najpiękniejsze i najwyższe jest dla wszystkich

[1]) Tarnowski: Mowa na obchodzie szopenowskim we Lwowie, wygłoszona w sali Filharmonii dnia 23 października 1910 r.

prócz swoich, martwą literą, to nieujęty, nieokreślony język tonów ma ten przywilej, że »może duszę prosto w duszę przelać«, i pieśń żałoby, w poezyi nam tylko zrozumiała i przystępna, rozeszła się po całym świecie w uniwersalnym języku muzyki, i znalazła wszędzie takich, którzy ją pojmują i wielbią. Istotnie Chopin tylko może dać cudzoziemcom wyobrażenie o tem natchnieniu oryginalnem, smętnem, a tak wybitnie rodzimem, własnem i patryotycznem, które jest cechą poezyi polskiej, bo tem samem natchnieniem ożywiona i przejęta jest jego muzyka, i jest ona przez to jakoby uzupełnieniem i tłómaczeniem tej poezyi. To też w historyi naszego porozbiorowego życia ma ona swoje wielkie znaczenie i wielką zasługę; reprezentuje na zewnątrz górujący ton naszego usposobienia, a reprezentuje go tak chlubnie, że sobie i nam zjednała sławę i prawo obywatelstwa w państwie muzyki, któregośmy przed nią nie mieli; jest w swoich warunkach, odbiciem i wyrazem tego samego ducha, który wydał naszą poezyę. Jest zbliżenie pomiędzy Chopinem a współczesnymi jemu wielkimi poetami, jest wspólność uczuć i natchnienia, są nawet niektóre podobieństwa natur; i jako pierwszy prawdziwy muzyk polski, dotąd jedyny prawdziwie wielki i jedyny prawdziwie oryginalnie polski, jako ten, który nam zdobył zaszczytne stanowisko w świecie sztuki, miałby prawo do naszej pamięci i wdzięczności«.

To zestawienie Chopina z trójcą naszych poetów romantycznych, pierwszy raz zainicyowane przez Tarnowskiego, przyjęło się w naszej literaturze, zyskało prawo obywatelstwa, tak, że wielu, którzy odtąd zabierali głos o Chopinie, rozpisywali się na ten temat. »Muzyka Chopina — mówił na uroczystej akademii w krakowskim teatrze miejskim prof. Edmund Krzymuski — to jakby przekład poezyi polskiej na mowę tonów, jakby podniesienie do harmonii wyższego, niebiańskiego rzędu tych cudownych dźwięków, którymi rozbrzmiewały poematy naszych wielkich wieszczów, budząc słuszny podziw dla potęgi i piękna naszego słowa. A słowo to, przełożone na muzykę, nie przestawszy być polskiem, stało się wszechludzkiem. Była to jakaś cudowna, jakby mistyczna transfiguracya głosu, którym przemawiali wielcy mistrze naszej poezyi, strof, które płynęły z lutni Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego w dźwięki innej, doskonalszej harfy, bo harfy, która cały czar tej poezyi umiała zakląć w swoje struny, dla każdego jej tonu, każdej skargi, każdego marzenia, każdej łzy i każdego uśmiechu, naždej nadziei i każdego zwątpienia, a przedewszystkiem dla każdego porywu tej jej wielkiej, szlachetnej, gorącej miłości Polski, umiała znaleźć akordy niemniej prawdziwe, niemniej piękne od tamtych, ale kto wie, czy jeszcze nie potężniejsze, bo nie znające granic ani państw, ani narodów, zrozumiałe dla każdego serca, trafiające do każdej duszy ludzkiej. Muzyka Chopina, to poezyi polskiej wykwit najidealniejszy«. Muzyka Chopina — słowa są Stanisława Niewiadomskiego — zajmuje miej-

sce tuż obok poezyi Mickiewicza i Słowackiego, tuż obok malarskich dzieł Grottgera i Matejki. Jest równie prostą, jasną i zrozumiałą, jak myśl największego poety naszego, przypomina serdeczny i swojski ton *Pana Tadeusza*, wznosi się też bardzo często do nastroju i potęgi *Dziadów*. Z autorem *Balladyny* ma wspólną lotność wyobraźni i język olśniewający. Jakby od Grottgera wzięła moc wyciskania łez z ludzkich oczu, jego czystość uczucia, odrębność i tę genialną zwięzłość, która cały dramat na jednej karcie wypowiedzieć umie; jest mu też pokrewna formą, posługuje się bowiem wyłącznie tonem fortepianu, jak on posługiwał się ołówkiem. Świetne barwy przeszłości naszej wzięła od Matejki; zdaje się, że polonezy pełne są jego wspaniałych postaci, a Stańczyk rzucił w scherza wzrok swój głęboki i przenikliwy [1]). Analogiczny pogląd wypowiada również i Jachimecki,

[1]) Mniej więcej to samo, tylko że w poetycznym obrazie, mówi Cezary Jellenta, który charakteryzując Chopina, również go ukazuje z Mickiewiczem, Słowackim, Krasińskim i Norwidem pospołu, jako jednego z polskich marzycieli, wędrowców, samotników, rozbitków. Malując nastrój umysłów, jaki po Beethovenie przypadł w udziale Chopinowi, autor *Neoprometeistów* pisze w ten sposób: »Beethoven był z tych, których owiewał huragan wielkiej rewolucyi i romantyzmu światoburczych, światozdobywczych potęg. Był odbiciem błyskawicznych zygzaków czasu, heroicznych zamętów otaczającego powietrza, i przeto w muzyce jego jest prometeizm i egzaltacya wielkich wyswobodzeń. Jego muzyczny frazes jest wielką retoryką, wspaniałą burzą, uroczystą odą, szeroką patetycznością, rozległem apassionato, w dawnych prostych formach. Chopin, to wielkie i gorzkie nazajutrz. Przycichły Wezuwiusze, zostały Popioły. Było już po nawałności, zostały zwaliska i ruiny. I oto jak Manfred, lub więcej jeszcze, jak Harold w pielgrzymim płaszczu Hamleta, czarnym i swobodnie drapującym się, błądzi po cmentarzach pamiątek. Raz po raz przystaje, patrzy, słucha, idzie krokiem powłóczystym, posępnym. Jest to charakterystyczne andante, choćby ono i nie było wypisane na nutach. Bo tak właśnie wygląda jego sylweta, jeśli ją sobie odtworzyć ze wszystkich jego czuwań. Znamy tę sylwetę. Tak błądził Słowacki po druidycznych głazach przeszłości. Tak Mickiewicz żałośnie dumał nad ruinami Bakczysaraju i zwietrzałymi marmurami pałaców piękna i miłości. Tak Krasiński snuł się melancholijnym cieniem po gruzach Colosseum. Tak Norwid szedł »po rzymskim bruku, mając pod stopą katakumb korytarz«. To polscy marzyciele, wędrowcy, samotnicy, zawsze na jakichś rumowiskach. To artyści uciekający od nieszczęśliwej miłości, od siebie i smutnej rzeczywistości. Bezwiednie powtarzają krok pielgrzymi i stuk kostura po białych taflach mauzoleum. Chopin nic mi o drogach swych wędrówek nie mówi określenie. Bo i nie są to drogi ziemi, lecz drogi duszy. Widzę go, jak zdjąwszy sandały, cicho i z tłumioną burzą uczuć, cicho i z namaszczeniem, chłostany dreszczem mistycznej trwogi, stąpa po niezmierzonym meczecie wspomnień i żałości«.

Całkiem odmiennie na stosunek Chopina do Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, jako współczesnych mu przedstawicieli epoki romantycznej (ponapoleońskiej), zapatruje się Jabłczyński. Oto jego pogląd w tej kwestyi, trochę bezwzględny, ale niewątpliwie słuszny: »Czystością i szlachetnością uczuć rycerskich, góruje on nad nimi bez wątpienia, nie tracąc nic ani prawdy, ani siły. Przeciwnie. Niema w nim Synów Zemsty, o wybladłych twarzach, wywołujących upiory przeszłości, by stanęły, jako mściciele rzeczywistości. Niema Robaków, ani Wojewodów, palących do ludzi, nawet do kobiet, z za węgła, niema Konradów Wallenrodów, ratujących ojczyznę zdradą, o bohaterstwie podejrzanem, niema papierowych grzmotów, niema niechęci, nienawiści osobistej, bezsilnej, niema słabości, tak jak nie było ich w bohaterach rzeczywistych narodowej epopei, szczególniej wśród żołnierzy. Mickiewicz, Krasiński, Słowacki, byli wyrazicielami swoich czasów — ale wyrazicielami przeważnie, niestety, ludzi papieru, nie czynu. Byli to bezwątpienia wielcy poeci. Ale ich rola wyrazicieli narodu, epoki i człowieka, oraz nauczycieli i przewodników na przyszłość musi być jeszcze wielokrotnie skontrolowaną, zanim pod tym względem dojdziemy do sądów ostatecznych. Chopin w największej melancholii ma siłę wewnętrzną, w największej pasyi wie, co robi, z największych komplikacyi i zawiłości wychodzi zwycięsko, zawsze jest tam treść nietylko narodowa, ale i ogólno ludzka, żywiołowa, zasadnicza, jasna i dodatnia, które czynią z Chopina nietylko najlepszego przedstawiciela swojej epoki, ale zarazem przedstawiciela najlepszych jej momentów. Tkwi w nim entuzyazm, który nastroił był kiedyś nie inteligencye współczesne, bo te były raczej zmącone, rozbite, lecz wielkie masy ludowe, ludzi życia, stworzywszy to rzadkie nadzwyczaj połączenie żywiołowości, oderwania się zasadniczych, pierwotnych, »dzikich« strun natury ludzkiej, ale skierowanych na walkę ze złem, napięcie się ku lepszemu, co w sztuce reprezentował tak typowo Chopin. Zrealizował on w swoich kompozycyach to rzadkie połączenie elementarnych porywów natury ludzkiej z wysoką kulturą. Ma on tylko jedną wadę: był muzykiem, a muzyka nie jest tak zrozumiałą, jak słowo«.

dla którego Chopin, jako twórca wiedziony uczuciem narodowem, jest »czwartym naszym wieszczem, historyozofem tryumfów i klęsk narodu, dramaturgiem wielkich momentów dziejowych, lirycznym poetą, nastrojonym na ton pejzażu naszych pól, łąk i lasów, epikiem tej części narodu, która z nadzieją niesie naszą arkę przymierza«. Niezaprzeczony fakt, że »poza muzyką Chopina tkwi cały niezrównany przepych i czar naszej ziemi, że poza tą muzyką znajduje się olbrzymie morze duszy ludzkiej«, nietylko duszy polskiej, ale i wszechduszy, również i Przybyszewskiemu nasunął porównanie Chopina z Mickiewiczem, tak dalece nawet, że zdaniem twórcy *Wigilii*, »jeden tylko Chopin w naszej muzyce miał prawo powiedzieć razem z nieśmiertelnym wieszczem: Jestem milion!«

Co również mógł powiedzieć o sobie, że w swojej muzyce nigdy ani na chwilę nie przestał być Polakiem, nawet w takich utworach, które pozornie nic nie mają wspólnego z polskością. A jednak cała muzyka jego, nie wyłączając *Etiud* i *Preludyów*, jest polską. Poznali się na tem nawet i Francuzi. Oto, co w tej materyi pisze Camille Bellaigue: »Nie znam muzyka, któryby więcej był patryotą, niż on. Chopin jest Polakiem bardziej, niż ktoś był kiedy Francuzem, Włochem albo Niemcem. Jest Polakiem, nic, jak tylko Polakiem, i z tego zniszczonego, zmaltretowanego kraju polskiego wyłania się jego muzyka, niczem jego nieśmiertelna dusza«. Pięknie o tej polskości muzyki Chopina pisze Tretiak: Z pojawieniem się Chopina w koncercie muzyki europejskiej — są jego słowa — odezwała się nieznana, niesłyszana dotąd nuta, w którą każdy wsłuchiwał się z podziwieniem i rozkoszą, nie mogąc zdać sobie sprawy, skąd się ona wzięła? Chopin! Kto to jest? pytali jedni drugich. Jest-że to Franzuz, jak wskazuje jego nazwisko? Nie, to nie jest nuta francuska. Więc zapewne Niemiec, nowe drogi

torujący niemieckiej muzyce? Ale skąd wziął te cudowne a nieznane motywy, skąd ta rzewność i tęskność, tak świeża, tak głęboka, a tak nic niemieckiego w sobie nie mająca? Skąd ta gracya prawdziwie kobieca obok rycerskiego polotu? Zagadka się nareszcie rozwiązała; dowiedziano się, że to był Polak, i zrozumiano, że to melodya polska znalazła poraz pierwszy genialnego śpiewaka. Bo Chopin nie dlatego tylko jest Polakiem, że się na ziemi polskiej urodził, że miał matkę Polkę, że się w polskiej sferze wychował i wykształcił, nie dlatego tylko, że się sam miał zawsze za Polaka i zawsze prostował omyłki dotyczące jego narodowości, omyłki, które się często wywiązywały wskutek cudzoziemskiego jego nazwiska, nie dlatego tylko, że gdzie mógł i jak mógł starał się pomagać swoim ziomkom, ale przedewszystkiem dlatego, że umiał przyłożyć ucho do ziemi rodzinnej i wysłuchawszy wszystkie jej szepty, skargi, żale, wspomnienia i nadzieje, umiał je potem wypowiedzieć tym boskim językiem, który jest dostępnym dla wszystkich narodów, a który podług starożytnej legendy miał uśmierzać nawet dzikie zwierzęta [1]).

Wszechludzki w tak polskich kompozycyach, jak *Mazurki* i *Polonezy*, a polski nawet w najbardziej kosmopolitycznych utworach, jest Chopin, bezwiednie zupełnie, najbardziej narodowym ze wszystkich kompozytorów, nietylko polskich, ale i zagranicznych. Narodowy w każdej nucie, do tego stopnia, że nawet innych kompozytorów, i to najznakomitszych, uczył komponować w duchu narodowym, np. Griega, który od niego — jak sam mówił — nauczył się tworzyć po norwesku, Chopin jest i pozostanie najwznioślejszem wcieleniem narodowego pierwiastku w muzyce. Cóż dopiero w muzyce polskiej! To, co napisał Chopin — słowa są Żeleńskiego — na długo zostanie ideałem muzyki polskiej. Bez najmniejszej banalności w użyciu narodowych tematów, bez czczego naśladownictwa nuty ludowej, wieje tam wszędzie duch polskiej melodyi, akcenta rycerskie, dumne, poetyczne, marzycielskie. Był to więc przedewszystkiem kompozytor narodowy, ale nie z planu, bez tendencyjności, wyśpiewał wszystkie uczucia, całe serce swoje, całą tragedyę swego życia, a może nietylko tragedyę swego własnego życia. W każdej nucie jego czuć prawdę, czuć niemal uderzenia serca poety-artysty. Jako wieszcz, jest on naturalnie idealistą, czy nad przeszłością on się zaduma, czy o lepszej przyszłości marzy; ale w sposobie wypowiadania swoich uczuć jest on realistą, gdyż stara się o najwyraźniejszą, najodpowiedniejszą formę, dla zrozumiałego wypowiedzenia siebie« [1]).

[1]) Słowo o Chopinie.

[1]) Bron. Chlebowski tak określa stanowisko Chopina w muzyce polskiej i europejskiej: »Narodowy i ogólno ludzki artysta, tłumacz uczuć, wywoływanych przez czynniki bardzo różnorodne, przez postacie świata ludowych wierzeń i ludowego życia, śpiewak dusz nerwowych i kobiecych, odtwarzający nowe, subtelne odcienie zmian, wywoływanych w sercach przez zmiany doniosłe w życiu umysłowem i politycznem ludzkości, zajął Chopin pierwszorzędne stanowisko w rozwoju muzyki polskiej, którą wprowadził w związek z życiem duchowem Europy, tłómacząc światu w ogólno ludzkim języku tonów treść uczuciową duszy polskiej, wprowadzając do muzyki polskie formy rytmiczne i melodyjne dla wypowiedzenia nowych odcieni ogólno ludzkich uczuć«.

Jako taki jest Chopin, w całej swej twórczości, nieodrodnym bratem trzech wielkich poetów, z którymi miał wspólny ideał, a jego muzyka, jak ich poezya, płynęła z tego samego źródła. Pięknie o tem pisze Tarnowski: »Jak charakterem, duchem, rodzajem natchnienia, wdziękiem, tak i kolejami, przez jakie przechodziła, muzyka ta podobna jest do tej poezyi. Jak tamta idzie na emigracyę, jak tamta myśli i marzy ciągle o kraju, tęskni za nim; jak tamta, pod wpływem tych wypadków, przegranej r. 1831 i emigracyi, wydała swoje najpiękniejsze dzieła, tak ta pod wpływem tych samych uczuć i wypadków, wydaje swoje inspiracye najwyższe i najbardziej polskie duchem i formą; i jak tamta, przez cały ciąg swego życia smutna i tęskna, jak ona także kończy akordem ufności i nadziei... Nie chodzi zresztą o porównanie zupełne, ścisłe i dokładne, ale o to, że jak Mickiewicz, Słowacki i Krasiński po trzech wiekach odrodzili, a prawie na nowo stworzyli poezyę oryginalną, narodową i piękną, tak Chopin już zupełnie stworzył muzykę istotnie narodową, oryginalną polską, a artystycznie piękną, że ta muzyka powstała z tych samych pierwiastków, co ta poezya, z romantyczności, i z politycznego stanu Polski, że jak ta poezya, tak i ta muzyka nie przestaje na samej tylko artystycznej piękności, ale chce mieć i ma uczucie i natchnienie patryotyczne, że z tych samych pierwiastków rozwija się pod temi samemi wpływami, że na swój sposób wypowiada te same uczucia, że żyje w podobnych warunkach i kolejach, kończy się w tej samej chwili«.

Gdy jednak chodzi o narodowy charakter muzyki Chopina, to ze wszystkich najwymowniej określił go Paderewski w swej świetnej mowie lwowskiej, w której nietylko z genialną intuicyą odsłonił nam rdzeń, samą iściznę szopenowskich natchnień, ale je nadto w bardzo poetyczny sposób przetłomaczył na język ojczysty, tak, że w tem tłomaczeniu, ze wszystkich »tłomaczeń Szopena« najwierniejszem, nadzwyczaj plastycznie wystąpiły te obrazy dawnej i współczesnej Polski, które Chopin, gdy komponował, niewątpliwie miał przed oczyma duszy.

Oto odnośny ustęp z mowy Paderewskiego, niewątpliwie jedna z najpiękniejszych rzeczy, jakie u nas napisano na temat Chopina i jego muzyki:

Żaden z narodów na świecie nie może się poszczycić takiem, jak nasz, bogactwem uczuć i nastrojów. Na harfę narodu naciągnęła ręka Boża strun bezmiar cichych i rzewnych, potężnych i głośnych. Mamy i miękość kochania, i dzielność czynu, i liryzm szeroką płynący falą, i siłę rycerską, waleczną; mamy i tęsknotę dziewiczą, i męską rozwagę, i smu-

tek tragiczny starca, i lekkomyślną młodzieńca wesołość. Może w tem tkwi czar nasz ujmujący, a może też to i wada wielka! Zmiany następują szybko, bezpośrednio prawie: od radosnych upojeń do żałośnych szlochań, od szczytnych porywów do upadków ducha, dzieli nas często jeden krok tylko, jedno oka mgnienie. Widzimy tego dowody we wszystkich dziedzinach narodowego życia: w politycznych wypadkach, w społecznych przemianach, w pracy twórczej, w codziennym trudzie, w towarzyskich stosunkach, w osobistych sprawach... Wszędzie, wszędzie. Może to tylko taka przyrodzona właściwość, ale w porównaniu z innymi, sytymi, szczęśliwymi narodami wygląda to raczej na niedomaganie. A jeżeli to niedomaganie, to nazwać je można wrodzoną narodową arytmią.

Z tej to arytmii pochodzi zapewne przypisywana nam niestałość i niemoc wytrwania; w niej to należy szukać źródła naszej rzeczywistej niestety nieudolności do karnego, zbiorowego działania. W tej to arytmii niewątpliwie tkwi i naszych dziejów tragizm nieszczęsny.

Ani jeden z tych wielkich, którym Opatrzność poleciła duszy polskiej objawienie, nie zdołał tej arytmii dać takiego silnego, jak Szopen, wyrazu. Oni byli poetami. Ich krępowała jasność pojęć, ścisłość słowa, bo nawet nasza mowa, tak dziwnie piękna i bogata, wypowiedzieć wszystkiego nie jest w stanie. On był muzykiem. A muzyka, tylko jego muzyka, mogła oddać tę falistość naszych uczuć, tę ich rozlewność aż w nieskończoności i to ich aż do bohaterstwa skupienie, te szału porywy, co zda się, skały skruszą, i tę niemoc zwątpienia, w której i myśl się mroczy i chęć do czynu zamiera.

Tylko w tej muzyce tkliwej a burzliwej, cichej a namiętnej, rzewnej a mocnej i groźnej, w tej muzyce, co się rada wymyka od dyscypliny metrycznej, co się uchyla od karności rytmu, co nie znosi metronomu, jak znienawidzonego rządu, w tej muzyce słyszy się, czuje, poznaje, że naród nasz, ziemia nasza, że cała Polska żyje, czuje, działa: *in tempo rubato*.

Dlaczegoż w Szopenie właśnie ozwała się tak silnie dusza narodu, dlaczego z jego serca głos rasy naszej, jak zdrój kryształowy z głębin ziemi niezbadanych, wytrysnął potężny, ożywczy, przeczysty? Spytajmy o to Tego, który »łono tajemnic odmyka«... On nam nie wszystko jeszcze powiedział i bodajże nigdy wszystkiego nie powie...

Zwyczajny krwie polskiej słuchacz, z wielką sztuką muzyczną nieoswojony, arcydzieł Bacha, Mozarta, Beethovena słucha niechętnie, czasem niecierpliwie. Kunsztowna wielogłosowość, bogactwo przeróżnych dźwiękowych powikłań, jasne dla wyćwiczonego umysłu, niedostępne dla jego ucha: myśl jego gubi się w misternych fugach, uwaga się błąka i rozprasza wśród marmurowych kształtów pięknej, lecz germańskiej sonaty; w przedziwnych gmachach klasycznej symfonii zimno mu jakoś i nieswojsko, jak w obcym kościele, prometeuszowego bólu największego z muzyków świata on odczuć nie potrafi. Ale niech się tylko odezwą szopenowskie dźwięki, nasz słuchacz krwie polskiej zmienia się odrazu. Słuch się natęża, uwaga skupia, oko błyszczy jaśniej, krew szybciej krąży: raduje się serce, choć i łzy spadają na lica. Czy to tańce rodzinnego Mazowsza, czy tęskne Nokturny, czy dziarskie Ziemi Krakowskiej odgłosy, czy tajemne Preludya, czy zamaszyste Polonezy, czy żywiołowe, a przedziwne Etudy, czy burzliwe, a epickie Ballady, czy też bohaterskie Sonaty, on wszystko rozumie, odczuwa wszystko, bo wszystko to jego — polskie.

Rodzime powietrze owiewa jego istotę, swojski przed nim roztacza się krajobraz: pod niewyraźnem smutnego nieba błękitem szerokie ojczystej ziemi równiny, sina wstęga lasów, pola uprawne, żyzne łany, ugory, piaski ubogie... U stóp łagodnych pagórków zielone łąk niziny, od których pod wieczór mroczne, tajemnic pełne idą opary. Szemrze woda ruczajów, szepcą płaczliwie rzadkie brzozy liście, wiatr muska wierzchołki topól wyniosłe, porusza złotą falą kłosów pszenicy, a od borów sędziwych idzie woń zdrowa, żywiczna...

Twory prastarej przodków wyobraźni zdają się napełniać tę przyrodę, obumarłych

bóstw postaci wśród wiosennej nocy budzą się znowu do życia. Scherzo! Niby jakieś bogów i bożków, bogiń i boginek mocarne krotochwile.

Po łąkach i polach wiją się przeróżne dziwy. W gęstych zaroślach mocują się wilkołaki. Igrają figlarne chochliki. Lubeczki i miłosteńki krążą w pląsach zalotnych, to znów otaczają kołem bogiń królowę, i naszej miłości królowę, Dziedzilię, aby pieśni jej posłuchać, pieśni, co się dobywa z piersi rozwartej, z której widnieje kochaniem wezbrane serce całe, serce Polski. Czasem odwieczny Perun się odezwie i zagrzmi, ponuro, groźnie, uroczyście. Drżą święte gaje, spłoszone rusałki znikają z powierzchni jeziora. A oto niebo płonie od błyskawic ognia. Wicher się zerwał straszliwy i pędzi i goni i niszczy i łamie... Śród burzy odmętu runęły sklepienia tak ongi dumnej i władnej Derwidów świątnicy...

Słucha nasz Polak. Tchnienie lata na ojców ziemi ogarnia jego duszę. Złote morze pszenicy gdzieś wyschło. Zborze już w snopach i kopach, spoczęły sierpy. Fruwają lekkie przepiórki i poważniejsze kuropatwy, badając skrzętnie zasobne jeszcze rżyska. Od pieśni żniwiarnych drżą jeszcze powietrzne fale: z łęgów i pastwisk dochodzi odgłos fujarki pastuszej. W wiejskiej opodal gospodzie raźno i gwarno. Grają zręcznie skrzypki, grają od ucha, potrącając często o tę swojską, plemienną, zwiększoną kwartę, wtóruje im uparcie pedał prostaczej basetli, a lud nasz tańczy żwawo, zamaszyście, lub śpiewa zwolna, z zadumą, ten lud nasz zdrowy a kapryśny, wesoły a przepojony tęsknotą. W kościółku grają ubogie organy...

Tuż niedaleko, w dworze okazałym, żarzą się światła po komnatach. Szlachty dostojnej, snać po sejmiku, tłum barwny, lśniący. Zabrzmiała kapela. Pan podkomorzy, a może ktoś godniejszy, co z wieku i urzędu to mu się należy, poloneza poczyna. Brzęczą karabele, szeleszczą wzorzyste materye i purpurowe kontuszów wyloty. Posuwistym krokiem idą dumne pary. Ku pięknym oczom, ku licom gładkim, staropolskiej mowy płyną słowa gładkie, męską łaciną z gęsta przeplatane. Czasem ktoś nieśmiało francuzczyzną zatrąci...

A gdy skończyli, starzec siwowłosy o długiej brodzie, o srebrzystym głosie, przy dźwiękach gęśli, dudarza, przy lutni i harf wtórze, jakąś zamierzchłą baśń opowiada. Mówi o Lechu, Kraku, Popielu i o Balladynie, Wenedzie, Grażynie: prawi o zamorskich krajach, o włoskiem niebie, o świetnych turniejach, trubadurów pieśniach: śpiewa o Białym Orle i bratniej Pogoni, o zwycięskich walkach i bitwach przegranych, o bojach sławnych, wielkich, nieśmiertelnych, choć nieskończonych, nierozstrzygniętych.

Wszyscy go słuchają, wszyscy rozumieją...

Podczas gdy w ogrodzie, wśród woni róż, jaśminu, lilij westchnień czystych, pobłażliwego lip starych poszeptu, przy gwiaździstym nokturnie urocza kasztelanka smętnemu młodzianowi czyni miłosne nocy letniej zwierzenia...

Minęło już lato i lata minęły. Minęły sławne pancernych rycerzy pochody, opadły skrzydła nieustraszonych husarzy, co pruli zwycięsko morskie Bałtyku fale, ułanów przemężne szarże zakuły się w spiżowe narodowej chwały wspomnienie... Jesień nadeszła. Preludya jakby Epilogi! Czy to jesień życia? Nie. To życie jesieni. Staroświecki zegar, co dziadom, pradziadom, lepsze mierzył czasy, wybija teraz poważnie późną, nocną godzinę. Wiatr wyje ponuro w pustkę komina. Słychać miarowe krople jesiennego deszczu, słychać spadanie zwiędłych na ziemię liści i osieroconych gałęzi szmer po nich żałosny.

Na starych cmentarzach, na dawnych kurhanach i uroczyskach latają widma, upiory, snują się posępne duchów korowody. Jakież to widma, upiory? Duchyż to czyje? Ażaliż to Żółkiewski, Czarniecki? Ażaliż to Radziwiłł Bogusław, Radziejowski? Czy to nie ta szlachetna i dziś, mimo wszelkie nieszczęścia, wyniosła, świetlana, jasna jasnogórska Kordeckiego postać? Czy to nie Siciński? A może to Rejtan, a może nieszczęsnej Targowicy marszałek Szczęsny? Może Bartosz Głowacki? A może i Szela?... O nie! Oni do historyi należą, a historya to czcigodna, a wybredna strażniczka, co wprawdzie, stojąc u progu wieczności, wpuszcza do przybytku zarówno złych, jak i dobrych, lecz samych tylko wielkich.

Ta zaś muzyka to cząstka wieczności samej i w niej się wszyscy mieszczą: i wielcy mali, możni i ubodzy i sławni i bezimienni, tylko wyjęci z przywar i zbrodni ziemskiej powłoki, skąpani w zdroju najczyściejszej duszy, upiększeni, uszlachetnieni.

Bo Szopen upiększał, uszlachetniał wszystko. On odkrył w głębi ziemi polskiej najdroższe kamienie, on z nich uczynił najcenniejsze skarbnicy naszej klejnoty. On, bodajże najpierwszy nadał chłopu polskiemu najponętniejsze szlachectwo, bo szlachectwo piękna. On wprowadził chłopka naszego w świat szeroki, wielki, na zamkowe, przepychem lśniące sale, on postawił go obok dumnego wojewody, obok sławnego rycerza wodza-sielskiego postawił pastuszka, obok możnowładnej pani wydziedziczoną umieścił sierotę, on poeta, czarodziej, potężny z ducha monarcha zrównał wszystkie stany, nie tu na poziomie, na codziennego życia nizinach, lecz hen, wysoko, na najwynioślejszych szczytach uczucia.

Tak Polak słucha Szopena. Tak słucha on rasy swej całej wielkiego głosu. Od cichej, słodkiej, świetlanej, powiewnej kołysanki począwszy, aż do tych dwu sonat groźnych i mocnych, jakby z bohaterskiego kruszcu ukutych — to cała skala jego i jego narodu życia. On widzi siebie niemowlęciem, jak mu nad kołyską w dzień słoneczny, upalny, przygrywa orkiestra motyli, jak mu skrzętnych rój pszczółek brzęczy miodowo, jak mu chór ptasząt świergoce po cichu, by nie obudzić uśpionego... On widzi swe dzieciństwo sielskie, anielskie, swoją młodość górną i chmurną, swój wiek męski, wiek klęski... A oto i kres jego żywota. Oto już koniec marzeń, walk i cierpień. Na posępnym wozie dom jego ostatni, ciasny, ubogi... Ku otwartemu łonu macierzystej ziemi wiozą jego szczątki doczesne, a w tej ostatniej na sen wieczny wędrówce przygrywają mu jeszcze potężne a ponure archaniołów trąby...

Słucha Polak i roni łzy czyste, rzęsiste. Tak my wszyscy słuchamy. Bo i jakże go słuchać inaczej, tego z Bożej mocy piewcy polskiego narodu?

— —

Szopen przyszedł na świat już po dokonaniu troistego nad naszą Ojczyzną mordu. Na niebie Europy świeciła wówczas w całej pełni gwiazda Napoleona, ta gwiazda, z której jasne smugi nadziei miały jeszcze w Polsce długie przetrwać lata. Dzieciństwo jego zeszło śród względnych swobód ówczesnego królestwa, wykrojonego jak serce z żywego ciała narodu. Już się zanosiło na tę gwałtowną nawałnicę, która całą dawną Polską wstrząsnąć miała, gdy Szopen kraj żegnał na zawsze. Odjechał, ale nie sam. Wywiózł ze sobą to, co Mickiewicz gdzieś jako *genius loci* określa, a cobyśmy chętnie *genius patriae* nazwali, wywiózł ducha ziemi ojczystej, który nie opuścił go aż do zgonu. Temu też możemy zawdzięczać, że go nam, choć nie brakło chęci, nie zrabowano. Nawet przez ojca spokrewniona z nim Francya, nie myśli się zdobić w jego sławy promienie. Nie dlatego, że monarchów nikt o krew nie pyta, że duchy królewskie z berłem i koroną przyjmują serc podwładnych narodowość, lecz że w Szopenowskiej, tajemnej, głębokiej, uczuciowej, wulkanicznych wybuchów pełnej twórczości nie ma zgoła pierwiastków rasy francuskiej, bo nawet forma nie posiada cech dworskiej elegancyi, jeno możnowładczą wytworność.

Nawet ten naród liczny, mnogi, ten naród silny, a bez morza, któryby to morze chętnie ze wszystkich rzek słowiańskich wytworzył, ten naród, co nam zabrał już tyle, na Szopena nie podniósł zaborczej ręki. Choć on Słowianin, ale taki inny. Bo jakże daleko od jego krasy, od jego czaru, od jego bogactwa barw, świateł i cieni do tej ponurej, a monotonnej, choć mądrej rosyjskiej muzy, na której licach uśmiech pogardy i promień szczęścia, zda się, że nigdy nie postały. Jakaż to przepaść dzieli jego tęsknotę, jego smutek, jego tragizm przygodny, od tamtej rozpaczy, co wieje na nas jak mroźny, groźny wicher od stepu, od stepu bez miary, bez granic i bez nadziei.

Wkrótce po wyjeździe Szopena, na ziemi jego rodzinnej, zwłaszcza w ościennych województwach ucisk zapanował — jak wiadomo — straszny; ucisk, którego bezprzykładne okrucieństwo tylko jakąś bezmyślną, dziką na niewinnych zemstą za długie jarzmo

tułaczki wytłómaczyć można. Zabroniono nam wszystkiego: mowy ojców, wiary przodków, czci dla świętych przeszłości pamiątek, strojów, obyczajów, pieśni narodowych... Słowackiego, Krasińskiego, Mickiewicza. Nie zabroniono nam tylko Szopena. A jednak w Szopenie tkwi wszystko, czego nam wzbroniono: barwne kontusze, pasy złotem lite, posępne czamarki, krakowskie rogatywki, szlacheckich brzęk szabel, naszych kos chłopskich połyski, jęk zranionej piersi, bunt spętanego ducha, krzyże cmentarne, przydrożne wiejskie kościółki, modlitwy serc stroskanych, niewoli ból, wolności żar, tyranów przekleństwo i zwycięstwa radosna pieśń. Przez długie lata udręczeń, męki , prześladowań, przez długie lata znękanych myśli naszych najtajniejsze nici z nim się wiązały, ku niemu się tuliły zbolałe serca nasze. Ileż on ich ukoił, pokrzepił... a może i nawrócił. Wszak on był i tym przemytnikiem, co w zwojach nut niewinnych rodakom po kresach rozsianym rozwoził zakazaną polskość; wszak on był i tym kapłanem, co nas rozproszonych w święty Ojczyzny zaopatrywał sakrament

Ale można by myśleć, że tylko Polacy należycie odczuwają ten pierwiastek narodowy i polski, którym nawskróś przeniknięta jest muzyka Chopina, że już cudzoziemcy są na to niewrażliwi. Tak nie jest bynajmniej. Ani we Francyi, gdzie już się pogodzono z polskością Chopina, ani w Anglii, jak tego dowodzą prace Niecksa i Hunekera, ani w Niemczech, gdzie w ostatnich czasach zwłaszcza, w całym szeregu kapitalnych studyów o Chopinie (może najgłębszych i najwytrawniejszych ze wszystkiego, co wogóle napisano o twórcy *Nokturnów*), na ten narodowy charakter muzyki szopenowskiej, na jej wybitną polskość, położono szczególny nacisk. Dość wymienić prace Breithaupta, Maeklenburga i w. i. [1]). Między innymi także i Antoni Rubinstein, choć się uważał za rosyjskiego kompozytora i pianistę, w swej niemieckiej książce *Die Musik und ihre Meister,* gdzie kilka wymownych kartek poświęcił Chopinowi, silnie podkreślił nie tylko narodowy, ale i patryotyczny charakter w jego muzyce. »Seine *Polonaises* und *Mazurkas* ausgenommen — pisze Rubinstein — hat er nicht reflectirt polnische Musik geschrieben, aber in allen seinen Compositionen hört man ihn über Polens einstige Grösse erzählen, jauchzen, über Polens späteren Untergang singen, trauern, weinen, und alles Das in schönster musikalischer Weise« [2]).

---

[1]) Oto, co np. na ten temat pisze H. Gehrmann: »Chopin's Tonwelt erscheint von polnischen Romantikern, wie Mickiewicz und Brodziński, sowie von dem literarischen und künstlerischen Paris der dreissiger Jahre beeinflusst, ohne jedoch die feine Linie des ästhetisch Zulässigen jemals zu überschreiten. Chopin ist immerdar ein treuer Sohn seines Vaterlandes gewesen. Das heimatliche Slavische Element, insbesondere das polnisch-nationale Wesen kennzeichnet viele seiner Schöpfungen. Es tritt unverhüllt in den Mazurken und Polonaisen zu Tage. Dem Schmerz um den Untergang Polens lieh er in manchem Tonstück Ausdruck«.

[2]) Zdaniem Liszta, Chopin, choć jest tak narodowym w swej muzyce, nie wybrał sobie ideału tego *à priori*. »Jedynie przypominał sobie przeszłość, nie usiłując się w nią przenosić; zrozumiał tylko i w pieśni utrwalił miłości i łzy swoich współczesnych, wcale ich z góry pod rozbiór nie biorąc. Ani się starał, ani wysilał muzykiem być swego kraju,

Starając się »dojść do uczucia naszej narodowej muzyki«, Chopin, za przykładem Elsnera, Kurpińskiego i innych współczesnych muzyków polskich, oparł się na pierwiastku ludowym, na pieśni gminnej, na tańcach ludowych, wogóle na muzyce ludowej, na jej melodyach i rytmach, przyczem tak się potrafił przejąć jej istotą, jej duchem i geniuszem, że na jej podstawie, przy pomocy niedoścignionego artyzmu, stworzył to, co Norwid nazywa »zaśpiewem na sztukę narodową«, a w czem genialnie, według trochę metafizycznego wyrażenia tegoż Norwida, »podniósł ludowe natchnienie do potęgi przenikającej i ogarniającej ludzkość całą«, słowem, pierwiastek »ludowy do ludzkości«. Stąd ludowa nuta w jego mazurkach, stąd polskość w jego innych kompozycyach, tak kosmopolitycznych na pozór, jak *Nokturny* i *Scherza*. Ale bo też on pierwszy — jak pięknie pisze Wszelaczyński — wsłuchał się w tę nieznaną melodyę ludu, przejął się nią, wpoił ją w siebie, by ją potem świetlaną, rozpromienioną, na podziw całemu światu okazać. On to pierwszy, ileż przedziwnego czaru, ileż nadziemskiej poezyi wlał w prostą, niewyszukaną melodyę mazurka lub krakowiaka! On to pierwszy, butną, wesołą nutę przyoblekł lekką sukienką idealnej przeźroczystości, z poza której z bezprzykładną elegancyą wychylają się znane nam sielskie postacie. On to pierwszy potrafił smutne nasze, zawodzące melodye spoić w dziwnie melancholijne nastroje, a nie dzikie rozdźwięki. On to stworzył owe czarujące muzykalne obrazki, owe miniatury tonowe, w których zda się pod cudowną naszej polskiej ziemi przestrzenią, rozkwieconą, rozkoszną, słońce z po za chmury niby łzę spłakać pragnie, lub też jakby ponad tę smutną, mogiłami zasianą, a krzyżów grobowych drogowskazami poprzerzynaną ziemicę, niebo zesłać miało upragniony błogiej nadziei jaśniejący promień. On to iście dziwną potęgą tonów zespala zawsze łzę z uśmiechem, ból z pociechą, tęsknotę z nadzieją! On to pierwszy, i jeden, jedyny, mówiąc słowami poety, rodzinną pieśnią wyspowiadał duszę [1]). Ten ludowy pierwiastek, tak właściwy wielu kompozycyom Chopina, nie uszedł również baczności Liszta, który Chopina

Bardzo jest możebne, iżby się nawet zdumiał, gdyby go tak nazwano. Jak każdy poeta prawdziwy, śpiewał bez powziętego wcześnie zamiaru, bez obmyślanego wyboru to, co mu samo z siebie podsunęło natchnienie, i tym to właśnie, a nie innym sposobem, w pieśniach jego, niemal bezwiednie, wykreśliły się w najidealniejszych jak być może zarysach wzruszenia, które kołysały jego dziecinne lata i młodość jego opromieniały — zaczem i owo wszelkich takich wzruszeń urzeczywistnienie, które każdy z jego ziomków dlatego odczuwa, że je podobnież we własnej duszy nosi. Poprostu, nawet się o to nie starając, w jeden pęk świetlisty zebrać potrafił wszystko, czego tam nikt wyraźnie dla siebie wziąć nie może, własność to bowiem ogólna, do której każdy równe ma tylko prawo. Tak więc, nie jestże w szerszem nierównie znaczeniu, narodowym pieśniarzem taki, który miał osobliwszą własność czy umiejętność zrobienia dostępnem całemu światu tego, co inaczej, w szczupłym tylko zakresie odczutem być mogło?«

[1]) *O życiu i utworach Fryderyka Chopina,* str. 23—24.

pod tym względem zalicza do najpierwszych muzyków, którzy w ten właśnie sposób uistotnili w sobie zmysł poetyczny swego narodu. »A jeśli imię jego — powiada Liszt — słynie szeroko, jako wyłącznie polskiego pieśniarza, to nie dlatego, że do utworów swoich używał rytmu polonezów, mazurów lub krakowiaków, ale dlatego, że jakiejkolwiek kiedy formy użyć mu się zdarzyło, w każdą wprowadzić umiał sposób czucia i środki jego wyrażenia takie, jakie powszechniej w kraju się jego spotyka, niż gdziekolwiek indziej...«

Ale nawet w *Mazurkach,* nie roniąc nic z zasadniczej idei i charakterystyki ludowej, Chopin nie jest ludowym w tem znaczeniu, żeby żywcem zapożyczał się u ludu, żeby dosłownie powtarzał motywy pieśni lub tańców ludowych. On jest tylko polski i indywidualny, zawsze oryginalny, zawsze czerpiący z siebie, nie z zewnątrz. Chopin — jak słusznie mówi Opieński — nie spisywał skrzętnie zawodzonych w polu piosenek, aby »interesujące ludowe tematy« pomieścić w swoich kompozycyach, ale on się wsłuchiwał w nie całą duszą, wchłaniając całą duszą ich rytmikę, melodyę i archaiczny koloryt ich harmonii, tak jak się wsłuchiwał od dziecka w szmery mazowieckiej sośniny, w szumy falującego zboża, jak się wpatrywał w rozległe równiny, linią ciemną lasów zamknięte na horyzoncie, w szaro-zielone ugory, szare przydrożne wierzby, złote ścierniska przetykane w jesieni srebrną nicią babiego lata... I tak jak owym bezimiennym improwizatorom ludowym rodziły się i w jego duszy melodye, niby takie same, jak prawdziwe ludowe, a jednak odmienne, równe charakterem i szczerością, różne kulturą i nową formą, w której się przejawiła poezya duszy twórcy... Chopin nie uznawał zapożyczania melodyi ludowych, uważając, że z chwilą odczucia ich charakteru, żyjąc wśród tej samej co lud polski przyrody, swoją własną twórczą indywidualnością tę odrębność narodową tak samo, tylko doskonalej i subtelniej wyrazić potrafi. Chopin nie komponował muzyki polskiej, tylko to, co tworzył, było muzyką polską, sztuką narodową [1]). Pod tym względem niema różnicy poglądów, a między

[1]) *Istota twórczości Chopina. Kuryer poznański* Nr. 42, z d. 22 lutego 1910 r. W tymże *Kuryerze poznańskim,* w doskonale napisanym artykule wstępnym, niepodpisanym, znajdujemy kilka uwag w pomienionej kwestyi, nader trafnych, a że jasno sformułowanych, więc tem godniejszych przytoczenia. Twórczość Chopina — czytamy tam — zadaje kłam tym fałszywym prorokom, co głoszą, że sztuka, dosięgająca wyżyn ogólnoludzkich, nie może być narodową; ale twórczość Chopina jest równocześnie żywym protestem przeciwko szarlatańskiwu i szalbierstwu, usiłującemu pseudo-patryotycznej i pseudo-artystycznej tandecie nadać miano sztuki narodowej. Sztuka, z chwilą, kiedy się degraduje do roli środka, służącego do celu, nie mającego ze sztuką żadnego związku, przestaje być sztuką. Narodowy charakter sztuki, to nie etykieta »narodowa«, to nie formuła »narodowa«, i nie fajerwerk »narodowy«, to raczej z pierwiastków narodowych spowite podłoże duchowe, z którego samoistnie wyłania się dzieło, tchnące duchem narodowym, narodową kulturą. Chopin, tworząc swoje Polonezy i Mazurki, nie pracował mozolnie nad

innymi stwierdza to i prof. Krzymuski, który tak formułuje swoje zdanie w pomienionej kwestyi: »Muzyka Chopina była muzyką polską, ale nie była muzyką ludową. On nie brał tematów z pieśni, przez lud nuconych, ani z obertasów i mazurów, wywijanych na zabawach i weselach wiejskich, na murawie przede dworem pańskim, lub w karczmie przy dźwiękach skrzypiec i basetli. Nie! on się tylko wsłuchiwał w te melodye, w tę rytmikę, w ten koloryt, ale nie na to, by tę harmonię naśladować, lecz by ją uczynić swoją, t. j. o całą jego duszę bogatszą, szlachetniejszą, doskonalszą«. W duchu tej harmonii tworzył własne motywy, nietylko mazurki i kujawiaki, ale i wszystkie inne swoje kompozycye większe i mniejsze, bo wszędzie czuł się tej harmonii lutnistą, bo nigdy nie mógł się od niej całkiem oderwać! Ale ją całkowice przetapiał w swej indywidualności [1]).

Albowiem w duszy Chopina trzy pierwiastki, zdawało by się krańcowo sobie przeciwne, stopiły się w jedną, spoistą, nierozerwalną całość: pierwiastek polskiej nuty ludowej, pierwiastek ogólno-ludzkiej kultury duchowej i pierwiastek wybitnie osobistego temperamentu duchowego. Każdy z tych trzech pierwiastków uwydatnia się w twórczości Chopina wyraźnie, uchwytnie zupełnie, a równocześnie spojony jest z drugimi taką siecią najsubtelniejszych, a przecież nierozerwalnych nici duchowych, że i niezbyt bystry nawet psycholog dostrzedz musi, że trzy te pierwiastki, zasadniczo rozbieżne napozór, w głębiach duszy Chopina, dawno przed odnośnym

ich »tendencyą« narodową, nie brał tego czy owego, dziś czy wczoraj zasłyszanego motywu ludowego i nie naginał go świadomie i sztucznie do formy poloneza, czy do rytmu mazura. Przeciwnie, w duszy Chopina spoczywał skarb polskich ludowych pierwiastków muzycznych. Te pierwiastki w duszy Chopina przetapiały się i uszlachetniały w ogniu osobistego, subjektywnego jego temperamentu duchowego i przyswajały sobie właściwości nowoczesnej ogólno-ludzkiej kultury, szczególnie pod względem wykwintnej, wysubtelnionej swej formy artystycznej. Ten tylko proces duchowy tłomaczy, że muzyka Chopina, mimo swego charakteru narodowego, ma taką wartość międzynarodową, że mimo swego krańcowego subjektywizmu dosięga takich wyżyn ogólno-ludzkich.

[1]) Na ten proces przetapiania się pierwiastku ludowego polskiego w pierwiastku indywidualnym Chopina zwrócili uwagę i pisarze zagraniczni. Oto np. co w tej kwestyi pisze J. Korngold: »Chopin hat das scheinbar Voraussetzungslose der Nationalmusiker, die aus unbekannten Brunnen schöpfen. Und er schöpfte so, dass wir auch des Brunnens vergessen. Das macht die vollkommenste, merkwürdigste Stilisierung, mittelst deren eine mächtige Einbildungskraft, sich ichsüchtig von Natur und Aussenwelt absperrend, ihre Selbstherrlichkeit geltend macht. Das aus gemeinsamen Grundempfinden Stammende wandelt sich in ein höchst Persönliches, das Volkstümliche in aristokratische Noblesse, das Naiv-Schwermütige in die Verstimmtheit fein kultivierter Nerven, das Derb-Heitere in eine elegante Grazie, das Leidenschaftliche in eine mit eau de Cologne besprengte Heftigkeit. Und gerade, was spezieller Nationaltanz bleibt und auch so heisst bei Chopin, nimmt — die Mazurka ganz besonders — delikateste Elemente internationaler Poesie auf. Hier stilisiert Chopin doppelt: die nationale Substanz wie die Tanzform selbst. Der Tanz wird sich gleichsam seiner ursprünglichen Bedeutung bewusst, dient aber nunmehr den Ausdrucksbedürfnissen kompliziertester, verfeinertsten Seelenkultur«.

aktem twórczości, przetopiły się i stopiły w ten sposób w jeden metal duchowy, jak trzy rodzaje kruszcu, rozpalone, przetopią się i stopią w jedną masę, która, ulana i zahartowana w kształt dzwonu, wydaje ze siebie jeden, jedyny głos i dźwięk [1]).

Z powodu tego pierwiastku polskiego, właściwego wszystkiemu, co wyszło z pod pióra Chopina, a na który on sam kładł tak silny nacisk, mało jest pianistów, którzyby jego dzieła wykonywali z ich należytem zrozumieniem i odczuciem, w tym duchu, w jakim je grał i pojmował on sam. Na to bowiem, by zrozumieć i odczuć ducha muzyki Chopina, trzeba być poniekąd naturą mu pokrewną, trzeba posiadać duszę wrażliwą i uczuciową, i wrodzoną subtelność, nie mówiąc już o wrodzonej muzykalności i technice fortepianowej nieladajakiej. »Zrozumieć go do gruntu — powiada Żeleński — mogą tylko ludzie wtajemniczeni, ludzie obdarzeni uczuciem, wrażliwością, fantazyą. Utwory jego bowiem są jakby echem niebiańskiem tego, co czuł, kochał i przecierpiał. To są jego wspomnienia, jego pamiętniki. Gdyby był znalazł szczęście osobiste w życiu, możeby siły nie wyczerpały się tak szybko, możeby dała się utrzymać jaka równowaga pomiędzy stroną fizyczną a duchową. Jego uczucia, jego namiętności były za gwałtowne na to wątłe naczynie, które je zawierało. To zdaje się tragiczny motyw tego życiowego dramatu, klucz do wielu zagadek. Salonowe stosunki nie znały tej dwoistości cierpiącej duszy i strasznego jej rozdarcia; zaledwie najbliżsi domyślali się tego. Gdyby nie był wielkim twórcą, historya wewnętrznego życia jego przepadła by na zawsze; ale on wypowiedział w swej sztuce, jako wirtuoz i kompozytor, całą duszę swoją i dążenia, powodzenia i rozczarowania, rzeczywistą i idealną stronę swojego istnienia, słabe i potężne strony swego charakteru«. Wszystko to, grając dzieła Chopina, trzeba odczuć intuicyjnie, a na to nie wystarcza być tylko pianistą biegłym; bo interpretując utwory szopenowskie, nie wystarcza grać to, co napisane w nutach, ale wyczuwać to, co jest zaklęte między czarnymi punkcikami nut, bo dopiero to jest muzyką Chopina. Jakoż niewielu jest wirtuozów, którzy są dobrymi szopenistami. A czemu się to dzieje? na to pytanie tak odpowiada Szulc: Fakt to niezaprzeczony, że z wykonywujących dzieła Chopina wirtuozów niewielu tylko oddaje je należycie. Jedni uwydatniają powab i zalotną ich wytworność, drudzy marzycielsko-

[1]) Nie wszyscy jednakże są tego zdania. Oto np. co pisze jeden z krytyków: »Na swoiste, a takie niezwykłe oblicze chopinowskiej muzyki składają się trzy zasadnicze pierwiastki: indywidualny, narodowy i ludowy. Byłoby jednak prymitywną naiwnością sądzić, że pierwiastki te można z niej wyraźnie wydzielić. Wszystko, co w niej charakterystycznie polskie, ludowe, jest jednocześnie indywidualną własnością Chopina. Ale nie zupełnie na odwrót. Istnieją utwory, którym, mimo najczystszej, najbłękitniejszej krwi chopinowskiej brak charakteru narodowego, względnie ludowego: oto np. przeważna część preludyów; stąd szczególna sympatya zagranicy do tych właśnie poematów w miniaturze«.

poetyczną stronę, inni znowu na różnobarwną grę uczuć, na ich stopniowanie i przeciwieństwa główny kładą nacisk. Rzadko kto w eksekucyi jednoczy te na pozór sprzeczne z sobą kierunki, a przecież one dopiero razem wzięte, stanowią właśnie odrębność i piętno kompozycyi Chopina. Prócz potrzeby dokładnego przyswojenia technicznych trudności jego utworów, które czasem są wielkie, nigdy niepokonane, bo polegają na najgłębszej znajomości ręki, na jaknajściślejszem obliczeniu jej siły, nie łatwo zaiste przychodzi wycieniować całą skalę uczuć, ten żar namiętności, która już to niewidzialna jakby pod popiołem tleje, już gorącym wybucha płomieniem. A jednak w połączeniu tych na pozór nieprzejednanych przeciwieństw leży spowita tajemnica gry utworów Chopina. Jest on raz słodki, drugi raz goryczą przepełniony, łagodny i dziki, polotny i głęboki; płacze, gdy uśmiechać się zdaje, śmieje się wśród płaczu. Któż godnie wyśpiewa rozkoszne jego melodye, któż tchnie tego sarmackiego ducha w jego polonezy i mazurki, któż uwydatni należycie wytworność i bogactwo jego ornamentyki, któż się uchroni od przesady, gdy mu przyjdzie wycieniować tę pryzmatyczną grę uczuć i ich przeskoki, kto podąży za nim, gdy, jak powiada poeta, skrzydły rączemi szuka swojego gniazda daleko od ziemi? Miękie jego i śpiewne melodye czarują nas; burza namiętności jego pęta zmysły, podbija duszę naszą. Ożywczy prąd natchnienia uduchownia wszystkie jego utwory i nadaje im ten blask niezwykły, który nas i olśniewa i zachwyca, porywa i unosi. W nich wszystko jest blaskiem księżyca i gwiazd połyskiem, wonią lilii i kwileniem słowika. W nich wyśpiewał i wypłakał wszystkie narodu swego bóle, smutki, wszystkie swe cierpienia i nadzieje... To też, jeżeli chodzi o całokształt twórczości muzycznej, nie istnieje twórczość do doskonałego odtworzenia trudniejsza od twórczości Chopina. O tych trudnościach trafnie pisze Feliks Jasieński: »Geniusz, więc twórca nowych światów, jako treść i forma, geniusz nawskróś narodowy, a zarazem geniusz ogólno-ludzki, Chopin, to w jednej osobie wytworny, błyskotliwy salonowiec, pełen melancholii, mięki poeta-liryk, marzyciel, wreszcie tytan-rapsod, porywający siłą i blaskiem, wstrząsający grozą, bólem tak, jak ani przed nim, ani po nim nikt nigdy porywać i wstrząsać nie potrafił. Mickiewicz kochał za miliony, Chopin za miliony cierpiał, a te cierpienia znajdują i znajdywać będą po wszystkie czasy w sercach ludzkości oddźwięk, stanowiący najszczytniejszy i najtrwalszy pomnik. By pojąć, czem jest Chopin, trzeba mieć rozum, by odczuć duszę Chopina, zaklętą w jego utworach, trzeba mieć duszę i to niepowszednią. Prócz tego koniecznemi są jeszcze wytworność, szlachetna prostota, miękie uderzenie, a z tem wszystkiem trzeba przyjść na świat, wreszcie technika, doprowadzona do szczytu doskonałości, rzecz, którą w pewnych warunkach nabyć można. Gdy jednej chociażby rzeczy z wyżej wymienionych brakuje, nie można już mieć pretensyi do tytułu doskonałego odtwórcy dzieł Chopina. Cóż po technice nie kierowanej rozumem?... Chopin-tytan stworzył szereg dzieł olbrzymich, jako treść i forma, których oddanie wymaga olbrzymiej siły nietylko duchowej, ale i fizycznej. Rzecz prosta, grać z siłą, z rozmachem, a rąbać, to duża różnica. Nie mniejsza zachodzi pomiędzy poetycznem, uczuciowem odtwarzaniem Chopina-liryka, a sentymentalizowaniem i przesładzaniem. Wreszcie błyskotliwe, serwantkowe cacka Chopina-salonowca nie powinny się stawać czemś pozbawionem dystynkcyi, dyskrecyi i finezyi. Wobec tego jest prawie pewnem, że idealnie doskonały wykonawca całokształtu twórczości Chopina nigdy światła dziennego nie ujrzy. Są bowiem pewne zalety, które wykluczają współrzędne istnienie innych zalet. Nie ulega zaś wątpliwości, że takiego wykonawcy dotychczas nie było, że sam Chopin, pozbawiony zawsze, a zwłaszcza w ostatnich latach swego życia siły odpowiedniej do właściwego wykonywania utworów swych treści bohaterskiej i dramatycznej, wykonawcą takim nie był. Chopin bał się estrady sal koncertowych; poezyą swej gry czarował szczupłe, wykwintne grona, w wytwornych salonach. Ale ten Chopin, to tylko drobna cząstka Chopina. Chopin-Tytan nie ulęknie się żadnej sali, chociażby największej, zmierzy się z każdem dziełem, chociażby najpotężniejszem, z każdą orkiestrą, i nie zblednie jego twórczość. Bo te dzieła jego, które głoszą pieśń o tryumfach lub bólach, są potęgą potęg i grozą gróz... Czy w odtwarzaniu Chopina dzisiejsza generacya może sobie pomagać taką, czy inną tradycyą? Nie, bo to, co usłyszeć lub przeczytać może, jest już którąś tam wodą po kisielu. Chopin, jak każdy nauczyciel, miał uczniów inteligentnych i pozbawionych inteligencyi oraz talentu. Zresztą najlepsi uczniowie (t. j. ci, którzy za takich uchodzili, słusznie lub nie) już nie żyją. Artysta z Bożej łaski zagra Chopina dobrze, chociaż nie dawał mu wskazówek Karol Mikuli, chociaż nie słyszał ks. Marceliny Czartoryskiej. Trzymać się będzie ściśle wskazówek samego Chopina i słuchać podszeptów duszy własnej. Jeżeli prócz tego posiadać będzie taką, lub inną część zalet, wyżej wyszczególnionych, odtwarzać będzie dobrze taką lub inną część twórczości Chopina. Niema dzisiaj fortepianisty, któryby w swym repertuarze nie posiadał mniejszej lub większej wiązanki utworów Chopina. Jedni grają lepiej to, inni co innego. Bywam na koncertach od lat trzydziestu kilku i największe wrażenie wywarł na mnie, jeżeli chodzi o Chopina-Tytana, Antoni Rubinstein«. Ale i Rubinstein nie wszystko grał zadawalniająco, bo choć grał wspaniale, to jednak grał raczej po rubinsteinowsku, niż po chopinowsku [1]). Był to Chopin, przepuszczony przez żywiołowy, trochę brutalny temperament Rubinsteina, co z pewnością nie

[1]) Jedną z rzeczy, które Rubinstein grał najlepiej, oprócz Preludyum *D-moll,* była Sonata *B-moll.* A jednak, ci, co pamiętają Rubinsteina, twierdzą zgodnie, że marsza żałobnego grał za prędko.

zadowolniłoby Chopina, którego już interpretacya Liszta, dość samowolna, nie zadawalniała bardzo często. Tymczasem na dzisiejszych interpretatorów Chopina, zwłaszcza zagranicznych, tradycya gry Liszta i Rubinsteina, jako dwóch największych fortepianistów ubiegłego stulecia, wywarła wpływ nieprzezwyciężony, wpływ, któremu nie zdołała przeciwdziałać nawet tradycya gry Chopina samego, przekazana jego uczennicom i uczniom, takim, jak Mikuli, księżna Marcellina Czartoryska, Teleffsen, Mathias i inni. Stąd niewłaściwe pojęcie gry Chopina, które, interesujące u Liszta i Rubinsteina, jako interpretacya indywidualna, musi razić u ich następców, którzy tę interpretacyę najczęściej wprowadzają na fałszywe tory. Oto, co w tej materyi pisze Wanda Landowska w swem cennem studyum *O interpretacyi Chopina:* »Uczniowie Chopina nie mogli dostatecznie rozpowszechnić wszystkich tradycyi mistrza. Większość ich byli to ludzie z wielkiego świata, inni, jak Paweł Gunsbourg, jak Karolina Hartmann, umarli w bardzo młodym wieku. Mały Karol Filtsct był chlubą Chopina; Liszt po przesłuchaniu go wykrzyknął: »Gdy ten zacznie podróżować, ja będę musiał kram swój zamknąć«. Ale i ten umarł, licząc zaledwie lat 15. Gutmann, który miał odbyć wielką podróż po świecie, po pierwszym zaraz koncercie taką poczuł nostalgię, że wrócił do mistrza i wyjechał następnie do Florencyi, gdzie poświęcił się malowaniu na atłasie. Teleffsen, którego córkę często spotykam w Paryżu, poświęcił się głównie kompozycyom. Pozostali tedy Mikuli i Mathias nie mogli rywalizować z wszechpotężnym autorytetem Liszta i Rubinsteina, których tradycye wytworzyły szkołę i trwają do czasów naszych. Otóż Paganini fortepianu miał najgłębsze uwielbienie dla Chopina nie tylko jako kompozytora, ale też jako wykonawcy. »Nikt — mawiał on — nie potrafi tak grać Chopina, jak Chopin sam«. Ale temperament jego zbyt różny był, zbyt odmienny, tak że sam dokładnie sobie zdawał sprawę, że jego patos dekoratywny i olśniewające wirtuozowstwo nie zadowalniały owego wydelikaconego marzyciela, który sam pragnął wywołać w słuchaczach raczej ciche uczucie wzruszenia, niż krzykliwe wybuchy zachwytu. Co do Rubinsteina, to wszyscy przyjaciele Chopina jednogłośnie uznawali, że jego interpretacya jeszcze bardziej się oddalała od oryginału, niż Lisztowska [1]). Tradycye Liszta i Rubinsteina zgrubiały jeszcze

[1]) Na powyższe zdanie w zupełności godzi się Feliks Jasieński, który z powodu tego artykułu W. Landowskiej, uzupełniając go, w ten sposób rozpisał się o interpretacyi dzieł Chopina: »Liszta nie słyszałem, gdyż wtedy, gdym mu został przedstawiony, już nie grywał. Utrwaliły się jedynie w mej pamięci niesłychanie charakterystyczna głowa i potwornie brzydkie, małe, kwadratowe ręce. Z tego, com o Liszcie słyszał, od osób starszych, a muzykalnych, z tego, com czytał, wyniosłem przekonanie, że, jako wykonawca, był przedewszystkiem akrobatą. To nie mój świat, napisał Schumann i, naturalnie, świat sztuczek nie mógł być światem tego artysty, poety-marzyciela. Liszt uwielbiał Chopina, ale czyż akrobata, chociażby bajeczny, jest w stanie dokonać tej sztuki, by przed słuchaczami stawała dusza geniusza, będąca zarazem duszą całego narodu? Antoniego Rubinstein słyszałem wielokrotnie. Grał porywająco rzeczy wybuchowe i to tylko wtedy, gdy był dobrze usposobiony. Był wielkim, szlachetnie czującym i myślącym artystą, ale także dość jednostronnym, odznaczającym się przedewszystkiem siłą żywiołową. A Chopin — powiada słusznie pani Landowska — to wytworność, to miara, to najdelikatniejsza koronka, a ja dodam: to uczucie bez sentymentalizowania, a jeżeli siła, to bez wyczyniania gwałtu. Więc Rubinstein mógł odtwarzać dobrze tylko niektóre utwory Chopina, a Chopin byłby — prawdopodobnie — czuł często wstręt do gry Rubinsteina. Nie mógł on również smakować w grze Liszta, gdyż, jako genialny artysta, musiał nienawidzieć i nienawidził wirtuozowstwa. Jako uosobienie dystynkcyi, czuł wstręt do brutalności, do hałaśliwości. Grywał, bo musiał, w salach koncertowych przed szeroką publicznością. Inaczej byłby grywał wyłącznie dla szczupłego grona wybranych, wśród wykwintnej atmosfery salonu. Bał się tłumu, gdyż był wytwornym, a może i dlatego, że duch olbrzymi mieszkał w ciele wątłem. »Jeżeli w salonie gra Chopina robiła, do pewnego stopnia, wrażenie siły, to jedynie dlatego, że posiadał cudownie aktamitne uderzenie, pozwalające na wydobywanie takich pianissimów, że po nich forte brzmiało jak fortissimo«. Tak mówi Moscheles, którego słowa przytacza pani Landowska. O tej właściwości gry Chopina mówiła mi nieraz siostra mego dziadka, kobieta bardzo muzykalna i wybitnie inteligentna, uczennica Chopina, której ofiarował jeden ze swych mazurków. Wiadomości, z tego źródła przezemnie zaczerpnięte, potwierdzają wiele wspomnień Gutmanów, Mikulich i innych. Zdaje nam się więc, że możemy się oprzeć na jakiejś tradycyi, że wiemy, jak Chopin siebie grywał. W gruncie rzeczy wiemy bardzo niewiele, a to, czego się dowiadujemy, tegośmy się powinni byli domyślać. Bo czy prawdziwy artysta, odtwarzając dzieła jakiegokolwiek-bądź prawdziwego artysty, hałasuje, sentymentalizuje, bawi się w sztuczki wirtuozowskie, zatracając ducha utworu? Więc prawdziwy artysta nie potrzebuje właściwie uczyć się odtwarzania Chopina wedle wspomnień Gutmana lub Mikulego, tego, co pisała pani Landowska, lub co pisał pan Jasieński, mogący powtórzyć tylko wspomnienia pani ministrowej Faucher; gdzie dopiero pewność, że wspomnienia i wrażenia, te czy inne, są absolutnie wiernem odbiciem rzeczywistości? Tradycyę w końcu oparłby ten czy ów na tem, co wnuk czyjejś kucharki opowiadał siostrzeńcowi czyjegoś stangreta. Sztuka, nawet odtwórcza, to — naturalnie w pewnych granicach — tworzenie, a nie martwe trzymanie się recept. Polecić je można pseudo-artystom, bo powstrzymać ich mogą od zupełnie już bezwzględnego masakrowania Chopina. Jeżeli ktoś jedynie na podstawie recept, dochodzi do przekonania, że Chopina nie należy grać ani ordynarnie, ani afektowanie — to już źle. Zbytnie przejęcie się uwagami pani Landowskiej, gdy mówi o wytworności i salonowości Chopina, może popchnąć opinię w kierunku tego fałszywego mniemania, że Chopin to nieuchwytna tęcza, rozpięta nad .. salonem. Chopin, to tęcze i koronki, to wytworność i miara, to cudna, delikatna poezya liryczna, cichych, księżycowych nocy czar tajemniczy. Ale Chopin, to ryk dział i szarże konnicy; to dziarski, wesoły obertas i zamaszysty polonez; to krzyk duszy, która cierpi za miliony; to olbrzym, idący śmiało, na przełaj, ku szczytom; to burza i grom; to rozpaczliwe, beznadziejne miotanie się konających, to okrzyki tryumfu i hymny nadziei, to na tundrach Sybiru, huraganu wycie. Chopin — to ogromne światy, których istnienia niewielu się domyśla. Jakże więc trudno odtwarzać te światy i czy nawet Chopin był w stanie — jako fortepianista-odtwórca — odtwarzać równie doskonale wszystkie te tworzone przez siebie światy? Jeżeli zaś nie był w stanie, cóż warta najlepsza chociażby tradycya, oparta na odtwarzaniu Chopina przez Chopina? I tu zaryzykuję coś, co na paradoks wy-

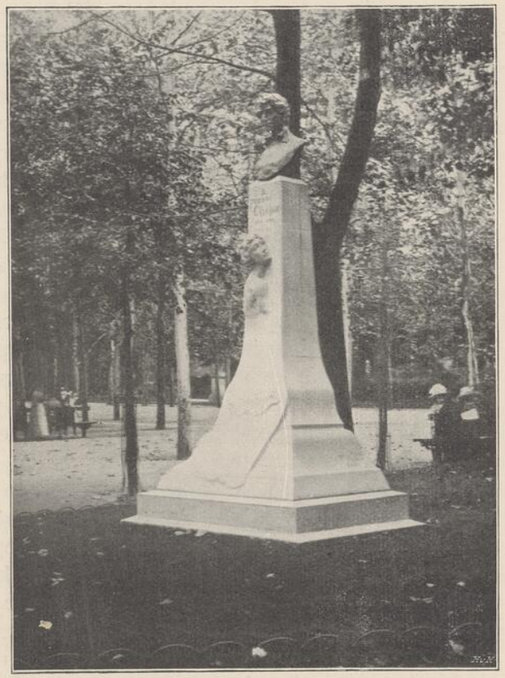
pod wpływem fałszywego romantyzmu i akrobatycznego wirtuozowstwa niektórych współczesnych pianistów, którzy nie tylko nie chcą zastosować

się do intencyi autora, ale — zdawałoby się — pragną je gwałcić rozmyślnie. I wszyscy powtarzają tę samą śpiewkę: gdyby Chopin nie był chory, gdyby był posiadał zdrowe muskuły, jak my, rozbijałby klawiaturę, jak inni. Skąd ta pewność? Na czem to przypuszczenie jest oparte?... A wirtuozi wyobrażają sobie, że dzieła Chopina bez ich muskułów obejść się nie mogą. Siła fizyczna potrzebna być może w wykonaniu dzieł Liszta, lub jakiejkolwiek transkrypcyi z tej epoki, lecz grube pięści, spadające ciężko na uduchowione poematy Chopina, miażdżą arabeski i całą przejrzystą koronkowość ornamentacyi i spłaszczają myśl główną. Gorzej jeszcze, gdy wykonawca, który trwoni dużo siły niepotrzebnie, posiada nadto w swoim arsenale »omdlewające« pianissima; wytwarza to brutalne kontrasty światłocienia, wręcz przeciwne charakterowi Chopina... Mówią nam, że Chopin był duchem męskim, duchem bohaterskim. Ale czyż jest kto na świecie, ktoby temu śmiał zaprzeczyć? Cóż jednak ma bohaterstwo wspólnego z fałszywym patosem i z »ogromnym paluchem od batoga, gruchoczącym klawisze«. I co wspólnego mają z bohaterstwem ci osławieni rozbijacze fortepianów? Proszę im się przyjrzeć za kulisami, gdy drżący i wybladli czekają swej kolei, by się rzucić na fortepian, jak przechodzień zbłąkany w ciemnej nocy uderza laską o kamienie dla dodania sobie odwagi i dla odstraszenia strachu, który go opada. I te spazmy histeryczne i to »rubato« epileptyczne i te uniesienia staropanieńskie i te

---

gląda, a co może jest bardzo od paradoksu dalekiem, bo opiera się na wszystkiem tem, co z różnych źródeł o indywidualności Chopina wiedzieć możemy: Chopin grał z pewnością cudownie, ale nie grał wszystkiego, co mu w duszy grało... To, co w duszy kompozytora szalało, szaleć musiało, lecz fortepianista mógł temu dać upust, albo upustu nie dawać. Chopin-kompozytor, a Chopin-fortepianista — to dwie odrębne indywidualności. Kompozytor był takim samym tytanem jak Beethoven, jak Wagner, umiał być siłą żywiołową, fortepianista unikał Beethovena, ciągnęło go coś nieprzeparcie do Mozarta, do Belliniego. Gdy duszą kompozytora miotała rozpacz wobec konania mordowanego narodu, twarz wytwornie ubranego fortepianisty-światowca zwracała na się uwagę spokojem dystynkcyi. Fortepianista nie cierpiał romantyków, czcił przedewszystkiem Bacha; kompozytor jest najtypowszym z romantyków. Czyż więc Chopin-fortepianista, grając wszystkie utwory Chopina-kompozytora, mógł je — bez wyjątku — odtwarzać tak, jak je odtwarzać należy? Nie wątpię, że taki n. p. Mikuli, jako wyjątkowo uzdolniony uczeń Chopina, miał często prawo przemawiania w jego imieniu, ale: I-o czyż to prawo ma przysługiwać przez nieokreśloną ilość lat, nawet uczniom uczniów Mikulego, śród których trafiać się mogą matołki lub histeryczki, a II-o cóż po tradycyi, choćby mikulowskiej, jeżeli Chopin-fortepianista nie zawsze miał prawo odtwarzać Chopina-kompozytora? Czy z genialnego tworzenia wypływa wogóle konieczność współistnienia genialnych zdolności odtwórczych? Wobec ogromu światów, które stworzył Chopin, wydaje się niepodobnem, by ktoś, kiedykolwiek, mógł równie dobrze grać wszystkie utwory Chopina. Niechaj każdy artysta gra tylko to, co dusza jego odczuje, i tak, jak mu dusza odtwarzać każe, z uwzględnieniem, rzecz prosta, wskazówek autora, w dziełach zawartych. Wszelkich recept należy się wystrzegać, albowiem litera jest niczem, duch zaś wszystkiem, zwłaszcza, gdy chodzi o Ducha Duchów: Chopina«.

słodkie rozczulenia — miód by się gorzkim wydawał! I te ciężkie wzloty podniebne ołowianych motyli! I cała ta estetyka parweniuszów, którą można streścić w jednym wyrazie: dużo! Dużo krzyku, dużo siły, dużo namiętności, dużo słodyczy!« Jakże wielu pianistów zagranicznych, nawet z pośród najsławniejszych, gra Chopina w ten sposób, powołując się na powagę Liszta i Rubinsteina. Za to żaden nigdy się nie powoła na sposób pojmowania pani Essipow, która — jak twierdzi Żeleński — może ze wszystkich grała Chopina najpiękniej [1]).



Pomnik Chopina dłuta Jerzego Dubois, w Ogrodzie Luksemburskim w Paryżu. (Klisza »Nauki i Sztuki«, Wyd. Tow. Nauczycieli Szkół Wyż. T. X., *Chopin*, H. Opieńskiego).

Co pewna, że jak dawniej, tak i dziś, najlepiej Chopina interpretują polscy pianiści, Paderewski, Śliwiński, Hofman, Michałowski, Lalewicz, z młodszych Wanda Landowska i Artur Rubinstein, ten przedewszystkiem. Na to bowiem, żeby należycie odczuć Chopina, trzeba być Polakiem. »Nie zrozumie — powiada Szulc — nie pojmie nikt tego wielkiego wieszcza, kto nie należy do kraju i narodu, którego on był cząstką, kto nie zrozumiał tragiczności losów i kolei Polski. Kto nie przebolał w duszy całego brzemienia nieszczęść i cierpień, jakie ją przygniotły, nie uczuje i nie odda

---

[1]) Jakie przymioty winien posiadać pianista, chcący grać Chopina, o tem trafnie pisze J. Korngold w swym felietonie o Chopinie: »Chopins Klavierstil kennzeichnet sich am besten durch das Klavierspiel, das er erfordert. Den feinstnervigen Anchlag der aller Schattierungen von der zartesten Sensibilität bis zur leuchtenden Kraft fähig ist, will er Finger, die die Empfindlichkeit feinster Fühlhörner haben, einen Gesangton, der aller Schwere ledig ist, eine Plastik, die dennoch Taghelle meidet, die Linien zugleich enthüllt und verschleiert«.

żalu i smutku w jego kompozycyach rozlanego«. Ten pierwiastek polski, ten duch narodowy, ten sentyment słowiański, to największa, bodaj że nieprzezwyciężona trudność dla cudzoziemców, gdy chodzi o wykonywanie dzieł Chopina. Cóż dopiero, gdy im przychodzi grać Polonezy i Mazurki, których rytmu i ducha odczuć nie są zdolni, nie mając go we krwi. Zastanowiwszy się nad polonezami i mazurkami — pisze Feliks Jasieński — dojdziemy do przekonania, że powstają tu nowe trudności, prawie niezwalczone dla znakomitych chociażby fortepianistów, ale narodowości obcej. Chodzi o charakter, rytm i tempo tych utworów. Stworzył je geniusz ogólno-ludzki i stoją na wysokości ogólno-ludzkich arcydzieł. Ale są one zarazem bardzo narodowościowe. Z jednej strony dodaje im to specyalnego czaru, oryginalnego wdzięku, z drugiej utrudnia dotarcie do właściwego zrozumienia ich treści i treści tej właściwego oddania«. Jest to dziedzina, w której każdy pianista zagraniczny, choćby największy, zawsze zbłądzi na manowce. Niestety, nie wszyscy sobie zdają z tego sprawę, a nie brak i takich, którzy, koncertując w Polsce, ażeby się przypodobać publiczności polskiej, raczą ją *Mazurkami* lub *Polonezem As-dur,* co oczywiście wywołuje wprost przeciwny efekt... Natomiast polscy pianiści, jedyni, którzy te rzeczy grają dobrze, o ile za często grają *Poloneza As-dur,* a za mało innych polonezów, o tyle *Mazurków,* z wyjątkiem kilku, grają jeszcze mniej, a tymczasem powinni grać wszystkie bez wyjątku. Już to wogóle polscy pianiści grzeszą tem, że wszyscy aż do uprzykrzenia grają ciągle te same utwory Chopina, a bardzo wielu, często najpiękniejszych, nie grywają wcale. Czas by już tej bezmyślności położyć koniec!...

Co jest niemniej uderzającem, że jak fortepianiści polscy, którym niejedno da się zarzucić, gdy chodzi o szerzenie kultu Chopina, a w pierwszym rzędzie o należyte popularyzowanie jego c a ł e j twórczości (bo gdzież o to ma się dbać więcej, niż w Polsce, w ojczyźnie Chopina), podobnie i kompozytorowie muzyczni polscy, choć na nich wpływ Chopina powinien być, zdawało by się, największym, aż do niedawna wcale nie ulegali jego wpływowi, choć wzorowali się na Beethovenie, Meyerbeerze, Rossinim, Verdim, Schumannie, wreszcie na Wagnerze. Rzecz nie do uwierzenia prawie, że w Polsce, gdzie przedewszystkiem było miejsce na »szkołę Chopina« w muzyce, przez całych 50 lat nie przyszło do powstania takiej szkoły: choć zagranicą prawie z roku na rok potęgował się wpływ Chopina, zwłaszcza w zakresie stylu fortepianowego, tudzież w dziedzinie harmonii, w Polsce, gdy chodziło o muzykę polską, o kompozycye muzyków polskich, Chopin nie wywierał prawie żadnego wpływu... W każdym razie nie znać go prawie, jeśli się studyuje polską literaturę muzyczną drugiej połowy XIX wieku od Moniuszki do Wieniawskiego. Moniuszko, choć był gorącym czcicielem geniuszu Chopina, wcale się nie przejął jego nowoczesną techniką. To samo Wieniawski, nie mówiąc o różnych Troschlach,

Kratzerach, łącznie z Edwardem Wolffem, choć ten uchodzi za naśladawcę Chopina. *Polonezy* Moniuszki, choć pełne sarmackiego animuszu, choć wspaniałe, jako inwencya, są pisane sposobem starym, tak, jak pisano przed Chopinem. To samo da się powiedzieć o świetnych zresztą *Polonezach* i *Mazurkach* Wieniawskiego, najbardziej zbliżających się do szopenowskich pierwowzorów, tylko że pisanych starą metodą, bez szopenowskiego wyrafinowania w harmonizacyi. Nie da się zaprzeczyć, że i Moniuszko, i Wieniawski, pisząc swoje *Polonezy* i *Mazury,* tworzyli je pod wpływem szopenowskich — pod tym względem wpływ Chopina nie może być kwestyonowanym — tylko ich kompozycye, jakkolwiek świetne pod względem melodyjnym i poetycznym, tak się mają do szopenowskich, jak Boildieu do Wagnera, jak Kalkbrenner do Liszta. Zdaniem Chybińskiego, dopiero Zarembski rozpoczął plejadę właściwych szopenistów, po nim zaś Paderewski i Stojowski, po części Melcer, przedewszystkiem jednak Karol Szymanowski i Ludomir Różycki, co równie da się powiedzieć i o najmłodszych, jak Friedmann, Szeluta i inni [1]). Tegoż zdania jest i Jachimecki, gdy twierdzi, że »naród, który Chopina wydał, kochając go i rozumiejąc od pierwszej chwili zjawienia się genialnej jego sztuki, zwrócił się do niej, jako do źródła nauki i drogowskazu, najpóźniej ze wszystkich. Może wcześniej nie mogła być sztuka ta siłą, zapładniającą organizm duchowy, w którym się sama zrodziła«. Najkategoryczniej w tej kwestyi wypowiada się Opieński, który o niej pisze w taki sposób: Rzecz dziwna jednak; kultura sztuki Chopina nie przyjęła się u nas odrazu, i nie przyjmowała się długie jeszcze lata po jego śmierci. Wprawdzie równocześnie z nim, a nawet przed nim, zaczęto w imię haseł epoki komponować na »ludowych motywach«, była to jednak muzyka, która zatraciła oryginalność natchnienia ludowego,

[1]) Rzecz w istocie zdumiewająca — pisze w tej kwestyi Chybiński — że najswobodniejszym i najpostępowszym okazał się Chopin w mazurkach, a jednak jego polscy naśladowcy najmniej go zrozumieli pod tym względem. Produkowanie niezmiernej ilości polonezów i mazurków jeszcze nie dowodzi chopinizmu. Naśladowanie tych »form« ograniczało się do melodyi, do pewnych charakterystycznych zwrotów. Nie zwrócono uwagi na rzecz najważniejszą, t. j. na harmonię, której znaczenie Schumann porównał z rolą »króla« w grze szachowej, nazywając melodyę »królową«. Pierwszym, który przyswoił naszej muzyce harmonikę Chopina, był Juliusz Zarembski; dalsze konsekwencye z czynów Chopina wyciągnęli dopiero najmłodsi kompozytorowie (Karłowicz, Różycki, Szymanowski). Starsi polscy muzycy, zwłaszcza pieśniarze, byli i są wierni szablonom przedchopinowskim, wyuczonym na przestarzałych podręcznikach, omijających z zasady to, co dał Chopin. To też w ich krytykach panuje nienawiść do wszelkiego postępu w muzyce, którego heroldem był Chopin«. Muszę zaznaczyć jednak, że jeśli chodzi o »starszych muzyków polskich, zwłaszcza pieśniarzy«, to Żeleński i Zarzycki, tak kunsztowni w swych akompniamentach fortepianowych, nie mogą być posądzeni o »wierność szablonom przedchopinowskim«, a jeśli o Żeleńskiego chodzi, jako kompozytora oper, toć przecież i w *Goplanie,* i w *Janku,* i w *Starej Baśni,* oprócz innych wpływów, jak Verdiego, przeważa wpływ Wagnera.

a w obrobieniu o bardzo prymitywnej kulturze nic nie zyskiwała, co gorzej, dzięki tego rodzaju utworom sztuki »narodowej«, wyrobiło się u nas o niej zupełnie fałszywe pojęcie. Za typ muzyki polskiej wzięto słabe, bardzo prymitywną kulturą zaprawione, a raczej znieprawione imitacye, nawet z utworów Chopina, zwłaszcza początkowych, biorąc to, co owym pojęciom najbardziej odpowiadało. Pod wezwaniem toniki i dominanty, oraz rytmu mazura i krakowiaka, rozpowszechniało się pojęcie muzyki polskiej. Nawet wielki Moniuszko nie ustrzegł się potrosze tego błędu, tylko genialnością swego natchnienia wynagradzając pewne braki kultury muzycznej [1]). W ostatnich lat dziesiątkach powiew muzy Chopina zaczął i u nas wydawać owoce; przymusowy krakowiak zaczyna ustępować prawdziwemu pojęciu sztuki narodowej, w myśl słów Norwida: »W Polsce od grobu Fryderyka Chopina rozwinie się sztuka, jako powoju wieniec, przez pojęcia nieco zmienniejsze o formie życia, to jest o kierunku piękna, i o treści życia, to jest o kierunku dobra i prawdy. Wtedy artyzm złoży się w całość narodowej sztuki«. O wiele oględniej wyraża się w tej materyi Stanisław Niewiadomski, który może dlatego właśnie, że umiarkowany i nie idący za daleko, jest najbliższym prawdy. Oto jego opinia, nacechowana spokojem i wytrawnością sądu: »Odmienny stosunek zachodzi między Chopinem, a najbliższymi mu przedstawicielami muzyki polskiej w drugiej połowie XIX stulecia. Wszyscy oni stoją bezsprzecznie w świetle tego »meteora« muzyki, jak go nazwał Norwid o tyle trafnie, że meteor jest zjawi-

[1]) O muzyce polskiej, o jej stosunku do Chopina za czasów Moniuszki, pisze Zdzisław Jachimecki: »Najbardziej samorodne zjawisko w muzyce wszystkich czasów, jedno z najwyższych objawień geniuszu ludzkiego, Chopin, dziecko mięszanego małżeństwa, nauczycielem był dla całego świata muzyki, najmniej zaś dla naszych ojców. Ze sztuki jego nie wysnuto żadnych wskazówek rozwoju dla muzyki polskiej; zwiększona po nim produkcya tanecznych form polskich, na użytek domowy i zagranicy, nie była jeszcze świadectwem jego wielkiej misyi. Jeśli Chopin był — jak pisze Camille Bellaigue — »najidealniejszym wyrazem polskości« dla innych narodów, tłómaczem polskiej duszy i serca, to dla tych, którzy w dziełach jego odczuwali inkorporacyę najbardziej utajonych drgnień własnego serca, polskiego serca, winien był stać się nauczycielem s p o s o b ó w wyrażania uczuć, które tak, jak mowa jego muzyki, byłyby dla świata wyrazem polskiego ducha. Twórczość Moniuszki, tak nam droga, kryjąca w sobie tyle najcenniejszych pomysłów, powinna była wypaść przed Chopinem, wówczas jej rola historyczna byłaby znacznie wyższa, a posłannictwo jego sztuki nie sprowadziłoby tego cofnięcia kultury uczucia polskiego, mogącego »oryentować się w chaosie niezgodnych tendencyi i usiłowań«, które naprawdę spowodowało. Sztuka np. Lortzinga w Niemczech nie wstrzymała koła rozwoju muzyki niemieckiej, pchniętej przez Beethovena cyklopowym ruchem geniuszu; Lortzing był postulatem tylko pewnych kół narodu, dla których sztuka jego była karmą wystarczającą i wskazaną. Porównanie to nie może obrażać wielkiego talentu Moniuszki: po Chopinie był on dla stanu naszej muzyki tylko Lortzingiem, o nieporównanie rozleglejszym talencie od twórcy *Cara i cieśli,* ale ani Mozartem ani Gluckiem naszej opery. Muzyka Chopina była prometeuszowem wybawieniem techniki kompozytorskiej z więzów mate-

skiem, a nie ciałem niebieskiem, tworzącem system. I Chopin szkoły nie utworzył, jak np. Schuman lub Mendelssohn, będąc nadto indywidualny, aby go było można naśladować; kto zaś to uczynił, popadał w kopiowanie, jak to zresztą zdarzało się nieraz. Następcy Chopina, nie mówiąc oczywiście o ludziach małych zdolności, stanęli znacznie wyżej pod względem kultury muzycznej od muzyków dawniejszych, a nie daje się zaprzeczyć, że wszyscy bez wyjątku zwrócili się, podobnie jak on, do pieśni ludowej i że również usiłowali ją podnieść do wyżyn, co uważamy za jedyny objaw, jakiego można było oczekiwać przy naszych właśnie warunkach. Zapatrzeni w najbardziej charakterystyczny, rdzenny element muzyki Chopina, tworzyli wśród rozmaitych kompozycyj swoich liczne mazurki, polonezy i krakowiaki; a jeżeli w utworach Zarzyckiego, Zarębskiego, Żeleńskiego, Noskowskiego, Paderewskiego i Stojowskiego znajdujemy tak dużo liryzmu i form tanecznych charakterystycznie narodowych, to nic dziwnego, gdyż epoka, w której żyli lub żyją, położenie narodu polityczne, klęski, jakie ponosił w tym okresie, zarówno muszą znaleźć wyraz dla uczucia żalu jak i dla przywiązania do wszystkiego, w czem typ rasy najszerzej i najdobitniej się objawia. I na tem polega ich łączność z Chopinem. A że zasada, aby »od rzeczy prostych dążyć do bardziej skomplikowanych« objawia się i w działalności twórczej naszych kompozytorów, nic przeto dziwnego, że po kulcie mazurków i polonezów nastąpił kult preludyów i sonat, uprawiany przez najmłodszych kompozytorów, jak Szymanowski, Różycki lub inni.

ryalnych; wyemancypowaniem wszystkich środków harmonicznych i architektonicznych; uwolnienieniem z pod kurateli form i reguł akademizmu, wzamian za co dała ona szereg nowych, klasycznie doskonałych walorów formy i wyrazu. W czasach dzisiejszych ukazują się liczne książki, mogące wykazać wpływ wychowawczy jakiegoś myśliciela lub artysty. Pierwszym był Nietzsche, wydając w r. 1874 rozprawkę p. t. *Schopenhauer als Erzieher.* Gdybyśmy dzieło życia Chopina uczynili przedmiotem takiego studyum, musielibyśmy mu przyznać, że żadna sztuka nie dokona tak pełnego rozwoju człowieka w artystę, jak ta czysto ludzka muzyka, ten absolut pierwiastków artystycznych. Ponieważ treść muzyczna nie da się oddzielić od strony techniczno-formalnej, gdyż bez danych zjawisk dźwiękowych nie byłoby danej treści muzycznej, musimy uznać techniczne sposoby w sztuce Chopina za ideał wyrażania stanów muzycznych. Nie chodzi nam tu specyalnie o te sposoby, w których olśniewa nas wirtuozyjne ujęcie fortepianowe, cechy genialne bowiem objawiają najprostsze nawet ustępy z dzieł Chopina w stopniu niemniejszym, niż inne, stanowiące szczyty techniki tego instrumentu. Moniuszko uprościł znacznie wymagania techniczne w swoich dziełach, aspiracye twórcze stosował do potrzeb ludzi o prymitywnej kulturze przeważnie. Muzyka Moniuszki to nietylko owoc jego talentu, ale i wynik naporu, który nań społeczeństwo wywierało. Po Konradowych improwizacyach, po proroczych pieniach Króla-Ducha Chopina, dostaliśmy serdecznie miłe, rozrzewniające i ciepłe... gawędy muzyczne. I oto zaczęły się formułować kanony, że muzyka polska musi mieć posuwisty i wygodny krok poloneza, że najbardziej do twarzy jej w krynolinie i czepku, że jeśli zechce już bardzo strojnie wystąpić, to najlepiej naszyć na suknię dużo falban... z septimowego akordu«. Te same poglądy wypowiada Chybiński w swej pracy: *Chopin-Moniuszko.*

Okres rytmów tanecznych nie był do ominięcia, bo i do całości twórczej Chopina należą one tak samo, jak pierwiastki inne, a nawet więcej, bo jej rdzeń stanowią, na co już poprzednio uwagę zwróciliśmy. I wije się w ten sposób »powój polskiej sztuki od grobu Chopina«, jak powiada Norwid, wije się zaś nieprzerwanie, chociaż wielki kompozytor nie utworzył t. zw. szkoły. A tem śmielej głosić to nam wolno, że łączność, jaka istnieje między nim a całą plejadą kompozytorów polskich dawniejszych i nowszych, nie polega jedynie na samej wspólności form muzycznych, lecz w znacznie wyższym jeszcze stopniu na duchowym pierwiastku, z którego i potęga Chopina moc swą wzięła. Tym pierwiastkiem, tą siłą wewnętrzną, pobudką stwarzającą sztukę narodową, był ów płomień miłości, który rozpierał piersi Chopina, miłości Ojczyzny. Za płomieniem jego krwi i za światłem smętnego ducha jego poszło najbliższe pokolenie i pójść winno późniejsze, z tą wiarą, że »szkoła« Chopina nie leży w prawidłach przykutych do jego nut, lecz w wielkiem i miłującem sercu nieśmiertelnego Mistrza! [1]).

[1]) Mimo to, »prawideł, przykutych do jego nut« należy uczyć młode pokolenie muzyków tak, jak się to dzieje za granicą, a co jeszcze nie nastąpiło w polskich konserwatoryach. Ubolewa nad tem słusznie Chybiński, który tej »reformy« gwałtownie domaga się w naszych szkołach i instytutach muzycznych, gdzie dotąd panuje hołdowanie starym szablonom. »Nie jest to nic rewolucyjnego, choć w danych warunkach, t. j. wobec metod nauczania teoryi panujących u nas, mogłoby być nawet »zamachem na istniejący porządek«. Należałoby mianowicie usunąć zastarzałe poglądy na harmonię i analizować z uczniami dzieła Chopina, tak jak to jest przyjęte zagranicą. Popatrzmy na nasze metody nauczania harmonii! Czyż one nie sięgają wstecz poza Chopina?! Tymczasem zagraniczne podręczniki harmonii prześcigają się w cytowaniu przykładów z dzieł polskiego mistrza«. Trzeba z żywymi naprzód iść, po życie sięgać nowe! Dlatego młode generacye powinny być w konserwatoryach naszych wtajemniczane w nowoczesne zasady harmonii, których tyle wspaniałych przykładów zawierają dzieła Chopina, a oprócz Chopina, z którego każdy Polak ma prawo być dumnym, i inni mistrze powinni być traktowani bezstronnie, czy to będzie Wagner czy Strauss. Przed tymi wpływami nie należy ostrzegać, jak to się czyni u nas, bo te wpływy nieraz okazały się dobroczynnemi. »Dowodem tego — pisze Chybiński — najmłodsza polska muzyka symfoniczna, która mogła powstać tylko pod ożywczem ciepłem twórczości Wagnera, Ryszarda Straussa i po części Czajkowskiego. Wzorów bowiem polskich na polu symfonicznej twórczości nie było. Nikt u obcych nie uznał za błąd, że kompozytor wzoruje się na Chopinie, wszak to był najlepszy wzór w swym rodzaju; u nas jednak radykalni krytycy podnoszą wrzawę dlatego, że utalentowane i rozsądne młodsze talenty wzorują się na najlepszych symfonistach«. Tę samą myśl poruszył również i Jachimecki. I on radzi młodym muzykom polskim, by Chopina uważali za punkt wyjścia, gdy chodzi o zdobycie środków wypowiedzenia się muzycznego, by szli po drodze wytkniętej przez Chopina, a na której nie powinna się cofać przed spotkaniem z Wagnerem i Straussem, bo z nimi na tej drodze nie spotkać się nie można poprostu. »Do włosko-niemieckiej polskości tylu dzieł Moniuszki przywykało społeczeństwo nasze, one były mu szkołą muzyki, objawem jej polskości, kulturą uczucia, stającego się coraz płytszem. Na tej tylko podstawie da się pojąć uznanie kilku starszych pieśniarzy polskich, których skromniutkie dziełka cieszyły się i cieszą tak wielką popularnością. Niepolskim stawał się natomiast każdy duch śmielszy, chcący pójść szlakami Chopina, rwący się do wyższych sfer sztuki, niż te, co im je jako jedyny cel wskazywali mentorujący nauczyciele. Krańcowa doktryna opanowała krytykę polską, zżymającą się na każdy śmielszy ruch harmoniczny; polot natchnienia, choćby o tyle niższy od *Ballad* Chopina, uważany był za jawne wyparcie się ojczystego zaścianku, za zaprzedanie się Niemcowi. Można tolerować kompozytora polskiego, jeśli inwencya jego jest przedymiona wpływem baranich pomysłów Tostfego, ale nigdy nie wolno wybaczyć mu, jeśli go Wagner lub Strauss nauczyli instrumentować, jeśli go sam Chopin popchnął do pomysłowości melodyjnej i wskazał mu, jak ma kształtować frazę melodyjną, aby nie policzono go między komponujące filistry. Nabyta u kompozytorów obcych lub u Chopina t e c h n i k a s k ł a d n i muzycznej, mająca posłużyć do wypowiedzenia uczuć, rodzących się w sercach polskich, musi wywalczać sobie u ogółu naszego pojęcie, że jest tylko techniką, a nie samym wyrazem. Muzyka polska weszła w latach ostatnich na drogę nowszego rozwoju. Oby sprzyjało jej zrozumienie aspiracyi tych kilku młodych talentów, które obdarzyły nas już niejednem dziełem cennem i trwałem. Jesteśmy przekonani, że kulturę naszą muzyczną wzmoże tylko przygotowanie techniczne ludzi, oddających się muzyce. Zacznijmy naukę naszą od Chopina, abyśmy mogli dojść tam, dokąd on dojść nam wskazał«.

[1]) W swem kapitalnem studyum o Chopinie, drukowanem w *Musik,* Breithaupt szeroko rozwodzi się o jego stylu fortepianowym, o główniejszych właściwościach tego niezrównanego stylu. Sein Klaviersatz — czytamy tam między innemi — scheint mir das

II.

> Alle grössten Musiker haben ihr Intimstes, ja, ich möchte beinahe Sagen ihr Schönstes dem Clavier anvertraut, aber der Clavier-Barde, der Clavier-Rhapsode, der Clavier-Geist, die Clavier-Seele ist Chopin. Ob dieses Instrument ihm, oder er diesem Instrument eingehaucht hat, wie er dafür schrieb, weiss ich nicht, aber nur ein gänzliches In-einander-Aufgehen konnte solche Compositionen in's Leben rufen. Tragik, Romantik, Lyrik, Heroik, Dramatik, Phantastik, Seelisches, Herzliches, Träumerisches, Glänzendes, Grossartiges, Einfaches, überhaupt alle möglichen Ausdrücke finden sich in seinen Compositionen für dieses Instrument und alles Das erklingt bei ihm auf diesem Instrument in schönster Aeusserung.
>
> *Ant. Rubinstein.*

W historyi muzyki niema kompozytora, którego geniusz twórczy byłby się podobnie w jednym skoncentrował kierunku i w jeden przelał instrument, jak Chopin zrósł się z fortepianem. Dusza Chopina rzeczywiście — jak powiedziano trafnie — roztopiła się w fortepianie. Dla Chopina fortepian był wszystkiem: okiem i uchem, ustami i dłonią, sercem i mózgiem. Cały świat odzwierciedlał mu się w tonie fortepianowym, w nim jedynie żył, za jego jedynie pomocą rozmawiał ze światem, a rozmawiał całą skalą uczuć, całem bogactwem myśli. »Sfinks fortepianu — powiada Breithaupt — znalazł w Chopinie swego tłómacza. W granicach jednego instrumentu nie pomyślano nigdy nic większego, dźwiękowo nie wysnuto nic bardziej czarownego« [1]). Fortepian był dla Chopina mikrokozmem świata tonów, a po-

mysły jego, z naturą instrumentu tak nieporównanie zestrojone, jak żadne inne w wyższym stopniu, tak do dna wyczerpują wszystkie środki techniki fortepianu, że dalej nie mógł już dojść żaden kompozytor. »Styl fortepianowy Chopina — powiada Jachimecki — przypomina nam najrozmaitsze materyały, z których korzysta plastyk; obok dostojnego złomu marmuru, lekka girlanda złota, jaskrawa mozajka nęci na chwilę, mieniąca się białość perły sennie nastraja, lub budzi blask brylantu... czujemy ślizkie jedwabie, muskamy ręką po miękkich aksamitach. A wszystko nie w nieładzie, lub bez smaku porzucone czy sklecone, lecz najbardziej jednolite, lub najharmonijniej skombinowane«. Jak Berlioz zburzył dotychczasowy szemat instrumentacyi, wykazując, ile skarbów nieznanych i nieprzeczuwanych leży w orkiestrze, tak Chopin wykazał, jak niewyzyskanym instrumentem był fortepian [1]). Cóż dziwnego więc, że go powszechnie uważa się za ojca nowoczesnej techniki fortepianowej [2]). Chopin — pisze w swej książce

Vollkommenste seiner Art zu sein. Chopin lauschte dem spröden Instrument die höchsten und intimsten Reize und Effekte ab... Chopin kannte sein Instrument wie keiner. Seine instrumentale Formalistik ist absolut originell, die Wirkungen seiner dynamischen Schattierungen und Effekte sind geradezu faszinierend.

[1]) Zaznaczywszy, że muzyka Chopina nie da się pomyśleć nie w salonie, powiada J. Korngold: »Und in diesem Salon steht das Klavier, das spröde Instrument, dem kein Tondichter so bezaubernde Geschmeidigkeit, so hinreissende Gewalt, so süsse Beredsamkeit verliehen hat, wie Chopin. Er ward schöpferisch in tief aus dessen Natur geholten Klängen, entdeckte geheime Kräfte in ihm, entlockte ihm Wunder der Dynamik. Eine neue Klaviertechnik geht auf ihn zurük mit neuen Möglichkeiten, neuen Passagen, neuen Griffen, neuem Figurenfiligran, neuem Ornament«.

[2]) W lwowskim *Wieku Nowym* z dnia 22 października 1910 r. znajduje się interesujący, pod wieloma względami niepospolity artykuł o Chopinie, pióra Juliusza Kadena. Otóż na pytanie, dlaczego Chopin jako kompozytor, ograniczył się wyłącznie do fortepianu, autor odpowiada w ten sposób: »Jak wiadomo, Chopin prawie całe swoje dzieło poświęcał fortepianowi. Czy może właśnie podczas młodości Chopina literatura fortepianu przeżywała jakiś osobliwy rozkwit? Kto wtedy tworzył? Clementi, Cramer, pedagog Czerny, Field, Dussek, Thalberg, Kalkbrenner, wszystko talenty drugorzędne. Szkoła romantyczna dopiero miała powstać. Chopin wraz z Lisztem, Mendelssohnem, Schubertem i Schumanem miał być jednym z największych tej szkoły typów. Ale gdy tamci tworzyli bardzo wszechstronnie, Chopin ograniczył się do fortepianu. Nie czuł może dźwięku, uroku orkiestry, czy śpiewu? Przeciwnie, zachwycał się orkiestrą Mozarta, a może nawet przeceniał śpiew Bellini'ego. Zdaje się nam, że przyczyn tej wyłączności w obiorze instrumentu szukać należy bardzo głęboko, tam, skąd mistrz czerpał: w narodzie polskim. Nasz lud jest muzykalny tylko do pewnego stopnia. Nie śpiewa wielogłosowo, niema wrodzonego poczucia harmonii, nie wie, co to jest myśl muzyczna-promień, rozłamany na wielobarwną tęczę harmonii. Ale i ten przyrodzony brak ma swe głębokie przyczyny. Nasz naród, my, to przecie od wieków oderwane, butne osoby, każdy poszczególnie, oddzielnie, udzielnie byle warchoł równy wojewodzie. Przecie stąd wywodzi się nasze w teoryi tak piękne *liberum veto*. Stąd wywodzi się niemożność zrodzenia najspołeczniejszej ze sztuk — muzyki. Muzyka, to harmonia; harmonia, to różnic zgodne współbrzmienie. Komóżby Chopin pisał polskie symfonie i chóry? Jakżeby myśleć miał, że się zebrać społem zechcą ci, którzy przewarcholili

Poirée — est considére aujourd'hui, à juste titre, comme le véritable fondateur de la musique de piano. Sans lui il manquerait non seulement a l'histoire générale de l'art musical un chapitre important, mais l'histoire du piano n'exsisterait pas, et, à supposer l'oeuvre entière de Chopin anéantie, on peut affirmer, même Schumann subsistant, qu'il serait presque impossible de comprendre comment la musique de piano a passé sans transition des formes classiques anciennes aux formes actuelles.

Opanowawszy swój instrument w celach twórczych, Chopin mało baczył na to, czy utwory jego będą łatwe czy trudne do wykonania. Jakoż wszystkie są trudne, a niektóre bardzo trudne nawet, co również pod niejednym względem stanowi epokę. Chopin bowiem — jak to trafnie zauważył Chybiński — posługując się wirtuozowską fakturą, nie miał zamiaru czynienia koncesyi na rzecz wirtuozostwa, jako takiego (co tak często czynił Liszt); potęgując trudności techniczne, czynił to li tylko celem uplastycznienia wyrazu muzycznego. Skomplikowane i wyrafinowane stany psychiczne wymagały bardziej złożonych kombinacyi w rytmie, rysunku melodyi, w uderzeniu ręki, w rozróżnianiu brzmienia jednego i tego samego tonu i t. d. Wirtuozowską w porównaniu z poprzednikami i bardziej skomplikowaną jest jego czysto kompozytorska technika. Bogactwo i różnorodność idei wymaga bogatszych harmonii, które skomplikowały się w miarę subtelniejszych odcieni tego, co wyrazić musiał. Chopin jest najdoskonalszem zespoleniem treści, formy i środków technicznych, które zawsze służą myśli, nigdy sobie samym. Co więcej, twórczość Chopina może być tylko wtedy zupełnie zrozumiałą, jeśli zrozumie się techniczne środki gry wirtuozowskiej. Te groteskowe pozornie biegniki i pasaże, ta olśniewająca blaskiem pomysłów koloratura instrumentalna, te pojedyncze i podwójne tryle, wszystko to nie jest efektem dla efektu. Najzwyczajniejszy chromatyczny biegnik posiada różne znaczenie w różnych utworach Chopina: raz brzmi, jak swawolny śmiech, innym razem, jak rozszalały poświst wichru; czasem wyraża jakby skargę lub westchnienie omdlałe. Jakżeż wielką bierze na siebie odpowiedzialność wykonawca jego dzieł! O żadnym kompozytorze nie można powiedzieć w tym stopniu, co o Chopinie, że im większa jest d o j r z a ł o ś ć w opanowaniu najsubtelniejszych wirtuozowskich środków, tem bliższe jest rzeczywistości zrozumienie Chopina [1]).

harmonię swego bytu, tak, że została z niego jedna twarda, tępa nuta, nuta-rzeczywistość, rzeczywistość-zmora trawiąca, niewola. Grają na chopinowskim fortepianie orkiestry, których setki lat nie było, grają chóry, które może po wiekach się odezwą. Na samotnej klawiaturze pokutuje, co się nie zrodziło, kwitnie, co się w przyszłości zrodzić musi, ale rzeczywistość jest samotna, wyłączna, jak osobniczy duch instrumentu. Fortepian-zagroda wolna, nikomu nie podporządkowana, przy której, kto chce, gra, jak chce i byle kto, gdy sam, równy wojewodzie«.

[1]) To samo twierdzi Szulc. »Nigdy nie szuka on — pisze w innem miejscu Chybiński — efektu dla efektu, ni też trudności mechaniczne są u niego same sobie celem;

Dotyczy to przedewszystkiem jego melodyi, bo jako melodysta Chopin należy do kilku największych geniuszów muzycznych, geniuszów-wynalazców. Melodye jego, pełne anielskich konturów, odznaczające się wielką śpiewnością, często są »nadziemsko piękne«, a niejednokrotnie dochodzą do głębin, do jakich wogóle ludzkie serce dojść jest zdolne, osiągając ostatnie stopnie wyrazu. Der beste Teil seiner Musik — powiada Breithaupt — rührt an das Letzte und Tiefste, dessen das musikalische Herz des Menschen überhaupt fähig. In seinen höchsten melodischen Emanationen erreicht Chopin die letzten Stufen des Ausdrucks, und zwar materiell (nicht formal) in gleicher Vollkommenheit wie die Genies der klasischen Zeit. Nic szlachetniejszego, jak jego kantylena, która obok najwyższej śpiewności, słodyczy, rzewności, wzniosłości, powagi, namiętności, polotu i rozmarzenia, obok przedziwnej ciągłości i giętkości, zawsze jest wytworną, pełną wdzięku, czasem i kokieteryi nawet, jak w niektórych mazurkach lub walcach. Szczególnego wdzięku dodają jej ornamenty w formie najwykwintniejszych melizmów, które jednak, choć

wszystko u niego zostaje w posłudze idei piękna«. O tem, jak należy grać Chopina, o trudnościach, z jakiemi jest połączona jego interpretacya, tak pisze Breithaupt: »Dieser Klaviersatz verlangt eine besondere feine Ausführung: weiche, fliessende Hände, träumende Finger. Die Kunst des Helldunkels verträgt keine grelle Beleuchtung, keine grobsinnliche, hackbrettartige Hammerschlagtechnik oder Fingerklopfmanier. Sie verlangt ein celloartiges Ziehen, ein Saugen des Tones, ähnlich dem filare da voce, dem Ausspinnen und Schwellenlassen der altitalienischen Gesangskunst. Die Kantilene muss biegsam sein, das Melos strömen und aufblühen wie träumende Wasserrosen unter schwarzschattenden Kastanien. Alles soll Poesie sein, Gesang und Seele. Dem Melos hat sich alles unterzuordnen. Nur die Bässe sind hie und da leicht zu akzentuieren, um die harmonische bzw. rhythmische Grazie erkennen zu lassen. Häufig sind kleine Gegenstimmen den grossen melodischen Werten gegenüberzustellen. Sonst verlangt der Chopin-Stil mehr nach einer schattenhaften Skizze. Passagen und Skalen sind der poetischen Idee gemäss aufzufassen, bald wie Sonnenstaub, bald wie der bläuliche Duft sinkender Schatten, bald wie Quellenrieseln oder Nebelschleier. Um Himmelswillen keine »Passagen», keine »Tonleitern«! Bei Chopin ist eben alles schon malerisch, Stimmung, nicht — wie in der Klassik — formale Plastik. Und diese Stimmungspoesie bedingt eine unendlich feine Anschlagskunst, eine Form ähnlich der altitalienischen mezza voce-Technik, deren Zauber ja im leisen Andeuten des Unaussprechlichen, im Verschleiern oder Verheimlichen des Wirklichen besteht. So denke man bei den *Nocturnes* an die Technik der alten niederländischen Maler. Das grosse Ganze in kräftigen und bestimmten Farben, Nebensächlichkeiten nur eben angedeutet, wie ein Hauch hingewischt oder wie verschwommene Schatten. Und doch bei aller Undeutlichkeit deutlich! Das ist die schwere Kunst. Die graziösen Nippes wieder duftig und zart wie die Blummen- und Bänderziermode von 1830 oder im Stile französischer Boulemöbel mit reichen Elfenbein- und Perlmuttintarsien. Der balladeske und heroische »Ton« mit kraftvoller Hand- und Armauflage, breitausladend und wuchtig, in den Steigerungen mit grösster Kraft und ekstatischem Ausdruck«.

mistrzowskie i pełne inwencyi, nigdy nie zacierają jej głównych zarysów, nigdy jej nie przeciążają zbytnio [1]).

O Chopinie, jako harmoniście, da się to powiedzieć przedewszystkiem, że z całą słusznością należy mu się tytuł ojca nowoczesnej harmonii, albo, jak chcą inni, »nauczyciela harmonii całego XIX wieku«, bo nietylko, że harmonia, u innych kompozytorów często grająca podrzędną rolę, u niego zawsze jest czemś więcej, aniżeli zwykłem towarzyszeniem melodyi, ale nadto jest nawskróś nowoczesną, ba, modernistyczną, *verdammt modern,* jak się o niej wyraził jeden z dzisiejszych krytyków niemieckich. »To służy melodyi — powiada już w r. 1849 Sikorski — to ją wspiera, to obwija opiekuńczem ramieniem; to się z nią pieści, ówdzie ją przejmuje, po swych obwodzi obszarach, indziej ją wyjaśnia, lub w innem okazuje świetle, miejscami ją przygłusza, budząc niebawem z letargu. Harmonia Chopina posiada szlachetność i siłę, głębokość i czynność, śmiałość i inne przymioty w tak wygórowanym stopniu, jak je począwszy od Bacha, z wyjątkiem Beethovena, rzadko kto rozwinął«. Nietylko rzadko kto, ale nikt. Pod tym względem w zakresie harmoniki, każdy, kto postępował w swej twórczości, musiał się oprzeć na muzyce Chopina, dalej zaś, jeśli był wyznawcą tych samych pojęć o pięknie, iść nie mógł żadną miarą. Jednym z pierwszych, który na zjawiskowe znaczenie Chopina dla harmonii, z teoretycznego punktu widzenia, zwrócił baczniejszą uwagę, był F. P. Laurencin w swej broszurze w r. 1861 wydanej, p. t.: *Die Harmonik der Neuzeit.* »Chopin — jego zdaniem — jest w tworzeniu zwięzłych form jednym z najwybitniejszych umysłów wszystkich czasów. W każdym calu człowiek tonów, jest jedną z najgenialniejszych natur wyjątkowych, jakie się pojawiły kiedykolwiek. O t. zw. opóźnieniach albo cofniętych następstwach akordów, o zwodniczych krokach, o długo wytrzymanych, przeważnie nawet nieprzygotowanych postępach dysonansowych nie można mówić u Chopina wyjątkowo, ale jako o regule. Rozwiązania tych węzłów, wbrew oczekiwaniu, albo są długo ciągnącym się punktem organowym, z piętrzącym się nad nim wałem uprzedzeń, synkop, opóźnień, ruchów wstecznych lub jakkolwiek inaczej mogą się nazywać te ciężkie westchnienia i krwią przepojone łzy duszy, ciągle podnieconej, albo jest trójdźwiękiem *par depit.* Chopin, że użyję tu tego wyrażenia, jest nieprzerwanem, brzmiącem *inganno.* Jest jednym z tych, którzy nigdy nie mogą się wyczerpać i stanąć wobec próżni. Jego muza jest najszersza i najbardziej samorodna zarazem, jaka kiedykolwiek nastręczyła się do artystycznego badania. Chopin jest muzycznym progonem wszystkich dotychczasowych progonów«. Nowsze studya teoretyczne, głównie niemieckie, w zupełności potwierdziły ten wy-

[1]) O Chopinie, jako melodyście, obszernie rozpisuje się Breithaupt na paru stronicach swej znakomitej rozprawy.

rok, tak, że dziś niema już dwóch zdań w tej kwestyi, że Chopin, jako harmonista, jest pierwszym nowoczesnym impresyonistą muzycznym, pierwszym twórcą nastrojów muzycznych, bezpośrednim poprzednikiem chromatyczno-enharmonicznej techniki *Tristana* i *Isoldy*. Chopins Harmonik — powiada Breithaupt — kennt so ziemlich alles, womit die Moderne arbeitet. Durch sie allein würde seine Originalität dauernd begründet sein. Keiner vor ihm hat solche Töne angeschlagen, einen gleichen Reichtum harmonischer Kombinationen, eine solche Fülle neuer Klangeffekte, eine gleiche Tonigkeit und Sattigkeit des Kolorits aufzuweisen. Chopin verkörpert ein neue Aera harmonischen Denkens[1]).

Świat pomysłów harmonicznych Chopina nietylko ogarnia całe morze oryginalnych akordów, ale i cały przestwór najprzedziwniejszych modulacyi i efektów modulacyjnych. Tutaj twórczość i zmyślność Chopina jest rzeczywiście zdumiewającą; śmiałość i łatwość, z jaką przerzuca się w najodleglejsze od siebie tonacye, przechodząc z jednej w drugą, jest wprost niesłychaną. To też, jeśli chodzi o snucie nieprzerwanych łańcuchów modulacyi, jak np. w *Preludyum Cis-moll* Op. 45, lub *Nokturnie G-dur,* trudno wskazać na muzyka, który-by w tym kierunku okazał większe mistrzowstwo. Chopin ist das erste moderne Modulationsgenie, powiada Breithaupt, który, pełen podziwu dla modulacyjnych przejść, spotykanych w dziełach Chopina, zwłaszcza w *Etiudach,* tak pisze o tej jego genialnej zdolności: »Die Künheit, mit Hilfe chromatischer Rückung, jedes beliebige Motiv in jede gewünschte Lage zu transponieren, gleichsam wie einen Spielball durch alle Tonarten zu treiben, ist eine jener wunderbaren

[1]) Jeszcze wymowniej na ten temat o Chopinie, jako harmoniście, pisze J. Korngold: Und hier ergeben sich bei Chopin vollends die engsten Berührungen mit dem modernen Tondenken. Er sprang seinerzeit mit beiden Füssen in eine Welt neuerartiger Klänge hinein. Lange vor jenem Umschwung in der Tonsprache, den man in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zu verlegen pflegt, sind bei ihm Ansätze zur Tristan-Chromatik zu finden. Einer der inspiriertesten, künhsten Harmoniker, bewog er die deutschen Kantoren zu manchen Schütteln des Kopfes. »Die verschiedenen Zeitalter hören auch verschieden«, plaidierte Schumann zu seinen Gunsten. Chopins Zeitalter musste mit ihm Akkordalterationen, impressionistische Klanggebilde hören lernen, die erst in unserem Zeitalter ein Selbstverständliches geworden sind. Aber als ein Schönes, wenn auch ungewohntes Schönes, wirkten sie von Beginn an. Denn dieser verwegene Neuerer hatte vor vielen gewerbsmässigen Umstürzlern ein Entscheidendes voraus: die Logik eines vollkommenen Ohres. Seine Folgen leuchten unmittelbar ein, sie klingen, ja sie sind in Wohllaut getränkt; eine geniale Praxis überflog triumphierend alle Wegweiser und Warnungstafeln der Theorie, Chopin ist modern, und dies unbeschadet einer Eigenschaft, die, obgleich mehr älteren Musikzeiten angehörig, darum nicht aufgehört hat, für neue wertvoll zu sein: er ist ein echter, origineller Erfinder.

Gaben, an denen sein divinatorisches Genie so reich war. Auf ihr beruht das Blendende seiner Technik, das Schillern seiner Töne und Klänge, der weiche Zauberglanz der Farben, die noch heute von derselben Frische und Reizsamkeit sind«. Przez wysubtelnienie i spotęgowanie modulacyi harmonicznej przezwyciężył Chopin jednocześnie jedynowładztwo generał-basu, krępującego swobodny rozwój harmonii, tak, że i pod tym względem jest on wzorem niezależności i postępu w muzyce.

Również i z chromatyki czynił Chopin daleko większy użytek, tak dalece, że w tym kierunku prawie aż po dziś dzień przewyższa swoich następców, nie mówiąc o poprzednikach, z których na pierwszem miejscu należy wymienić Spohra. Chopin jednak, który chromatykiem okazał się już w najwcześniejszych swoich dziełach, całkiem nie jest zależnym od chromatyki Spokra (będącej tylko integralną częścią barokowych akcesoryi w jego dziełach). Zmysł Chopina do chromatyki — zdaniem Jachimeckiego — wysubtelnia się z czasem do doskonałości, która jest nieprzekroczonym później przez nikogo szczytem. Niepodobieństwem jest zebrać wszystkich drogocennych przykładów chromatyki Chopina, cała bowiem jego twórczość jest nią przesiąknięta. Natrafiamy atoli często na takie miejsca w dziełach Chopina, które świadczą wyraźnie, że słuch jego ogarniał zjawiska melodyjne w interwalach mniejszych od półtonów; wkraczają one już w sferę faktycznej enharmonii [1]).

Ale bo też w granicach systemu dyatoniczno-chromatycznego przedstawia muzyka Chopina wszystkie zjawiska melodyjne i harmoniczne, jakie tylko dadzą się pomyśleć. Od czasów Matthesona wesoło pogrzebane tony kościelne nie zjawiają się w muzyce XVIII wieku w symfonii lub operze. Chopin wskrzesza twardą ich dyatonikę. Obok wysubtelnionych zwrotów chromatycznych wydają się one jak echa zamarłych stuleci. Nieporównanie

[1]) W artykule podpisanym literą *L.* zatytułowanym *Stanowisko Chopina w muzyce,* czytam co następuje: Szopen, nie tylko, że wyciągnął ostatnie konsekwencye ze zwykłej tonalności dur-mol, zabarwiając ją silnie wszystkiemi barwami palety chromatycznej, ale zapowiedział dalszy przewrót w tej dziedzinie, po raz pierwszy wprowadzając kombinacye enharmoniczne. Ważną tę stronę twórczości Chopina uchwyciła pierwsza p. Joanna Kinkiel w *Listach o nauce gry fortepianowej.* Pisze ona, że »melodye Chopina uderzają jako coś dotąd niesłyszanego; żadnej podobnej nikt przed nim nie stworzył. Chopin chce wydobyć ćwierćtony, które w kompozycyach jego jako sobowtóry enharmoniczne, niby widziadła jakieś istnieją, kryjące się w cieniu. Jego niektóre utwory zdają się niechętnie przesuwać przez półtony, jak gdyby poszukując owych delikatniejszych odcieni, które intencyom jego mogłyby lepiej odpowiedzieć, niż to, co mu współczesna muzyka dostarcza«. I miała p. Kinkiel zupełną słuszność, a należy się jej uznanie, że pierwsza zdołała tę stronę twórczości Chopina odkryć i sformułować ją jaśniej, aniżeli nawet Schumann, który powiada, że muzyką jednakże nie jest finale *Sonaty B-moll* i *Preludyum Es-moll,* który gonitwą tonów nazwaćby można, czy złowrogim lotem ptaków nocnych, czy nawet pomrukiem groźnym tłumu, nigdy jednakże w całem znaczeniu tego słowa istotną muzyką.

wielka intuicya Chopina pozwoliła mu dokonać tego, czego falanga uczonych nadaremnie starałaby się wprowadzić w świat życia. Jakoż w kompozycyach Chopina znajdujemy przejścia, należące teoretycznie do tonalności kościelnej w wielkiej ilości i najrozmaitszych formach, np. w Polonezach (w pierwszym) lub mazurkach. Oto nowy dowód niesłychanego bogactwa materyału harmonicznego, którym operował Chopin. Tonacye kościelne pojawiają się u Chopina nietylko w mazurkach, gdzie melodya ludowa skierowywała się np. w stronę tonacyi lidyjskiej, występują natomiast w najidealniejszem zbrataniu z tem wszystkiem, co stanowi najśmielszą innowacyę. Takiej niezmierzonej pełni pomysłów harmonicznych o dyametralnie odmiennych charakterach nie miał przed Chopinem żaden kompozytor. Można zaś pójść o zakład, że wszystkie, najbardziej wyszukane przykłady modulacyjne w znakomitej zresztą książeczce Maxa Regera znajdziemy w idealniejszych formach w kompozycyach Chopina, i będą one tylko małą cząstką tych wszystkich przejść, stworzonych przez Chopina, których atom każdy jest świadectwem geniuszu.

Od dyatoniki kościelnej rozciągał się zmysł harmoniczny Chopina aż do sfery enharmonii. Najdelikatniejsze powiewy melodyjne, jakie można z instrumentu wydobyć, te ledwie pod kontrolę zmysłu podpadające, minimalne różnice w natężeniu jakiejś barwy, osiąga Chopin zapomocą środków natury enharmonicznej. Przy pomocy enharmonicznie wyglądających figur umiał Chopin nadać jakiemuś utworowi zupełnie odrębny koloryt, niekiedy jakby oryentalny charakter. Takiej subtelności w pomysłach muzycznych, kojarzącej się z tą przedziwną świetnością stylu i architektoniki, nie miał w przybliżeniu nawet żaden kompozytor. Obok miliardowego iście bogactwa harmonii w kompozycyach Chopina, w równym stopniu wielkiem jest bogactwo pomysłów figuracyjnych, równie wielka moc malarsko-muzycznych pierwiastków.

Jednym z najgenialniejszych rysów zmysłu harmonicznego Chopina są miejsca zbudowane na nucie stałej. Rozpięte na nich łuki melodyjne miażdżą nas siłą swej budowy, zachwycają majestatem rysunku i treści poetycznej. Najśmielszym pomostom rzuconym z ziemi na gwiazdy niemal, jest 26-taktowy epizod na nucie stałej w *Scherzu Cis-moll* op. 39, na nucie *Gis*, po którym następuje zakończenie utworu.

Jak doniosła w skutkach była reforma zapowiedziana w dziełach Chopina, mówi nam cały rozwój i kierunek muzyki nowoczesnej. Wystarczy spojrzeć na drogi, po których kroczą kompozytorowie francuscy i genialny Max Reger, aby zrozumieć, że dzieło poczęte przez Chopina dokonywa się w dalszym ciągu, że cały nasz układ tonalny zmienia się równolegle z dążeniem do wprowadzania kombinacyi innych, jak dotychczasowe, że połączenia dyssonansowe i enharmoniczne, zatracenie poczucia dur i moll i wprowadzanie pierwiastków egzotycznych, że to wszystko obraca się już w kole zupełnie odmiennych potrzeb służbowych, a czas, w którym wprowadzi się rzeczywiście ć w i e r ć t o n y, jest może już niedaleki.

Ostatnim czynnikiem genialnym harmonii Chopina jest sposób użycia dysonansu i jego rodzaje. Bogactwo pomysłów dysonansowych wynika u Chopina z polifonicznego przeważnie stosunku głosów, nietylko zewnętrznych, ale i wewnętrznych. Znajdujemy wszystkie bez wyjątku formy dysonansu w muzyce Chopina, skojarzenia interwałów niezgodnych, które są istotnym rdzeniem wszelkich urobień późniejszych. Przez idealne stapianie się z akordami otaczającymi, walor dysonansu chopinowskiego nie przekształca się w motyw irytujący, jeśli miał spełnić tylko barwne zadanie, zaostrza się jednak w stosunku do sąsiednich konsonansów, o ile ma się w nim mieścić moment dramatycznie napięty. To wskróś genialne wyczucie tkwiących w dysonansie różnic i stworzenie tylu typów dysonansu, stawia Chopina na czele wszystkich harmonistów [1]).

Przejawia się to zwłaszcza w sposobie prowadzenia basów, w czem Chopinowi nie dorównywa nawet Mozart. Melodya zawsze tu góruje nad harmonią, bo śpiewność i piękność brzmienia zawsze były głównym celem muzyki Chopina, nawet tam, gdzie chodziło o akompaniament, a więc o fundament. Stąd szlachetna dyskrecya, z jaką operuje tonami w basie, które zawsze są dźwięczne, a nawet w wypadkach, gdzie stają się śmiałymi dysonansami, nigdy nie brzmią ostro i twardo, lecz zawsze bywają podporządkowane głównej linii melodyjnej [2]).

Mówiąc o wielu innowacyach, które Chopin pierwszy wprowadził do techiki fortepianowej, pisze Liszt między innemi, co następuje: »Jemu winniśmy nadanie większej rozległości akordom, bądź łamanym, bądź arpedziowym, bądź w chóralnem ugrupowaniu po sobie następującym; jemu te pasaże i przejścia chromatyczne i enharmoniczne, jemu te różnobarwne melizmy, stanowiące tak bogaty nastrój melodyi, a przypominające fioritury dawnej szkoły śpiewu włoskiego, zdumiewające rozmaitością i niespodzianością«. Jakoż wszystko, co tylko generacya fortepianistów po Clementim i Hummlu wymyśliła nowego pod względem urozmaicenia efektu i zmyślnego używania obu rąk, to wszystko da się odnaleźć w kompozycyach Chopina, bądź spoczywające w zarodku, bądź rozwinięte do ostatecznych wyników. Skala i akord, te dwa pierwiastki pasażów, zastosowane przez

---

[1]) Por. Zdzisław Jachimecki, *Chopin jako harmonista,* w *Przewodniku koncertowym* (krakowskim) Nr. 24 z d. 5 marca 1910; oraz tegoż autora *Fryderyk Chopin,* w *Bibliotece Warszawskiej* z paźdz. 1910 r.

[2]) Pełen podziwu dla sposobu, w jaki Chopin prowadzi basy w swych kompozycyach, Breithaupt tak pisze w tej kwestyi: »Überall zeigt sich der bewusste Könner, ein auf Grund eines vollkommenen Ohres durch Übung und höchste Kultur gewonnenes phänomenales Kombinationstalent und geistige Dispositionkraft, eine Harmonievollkommenheit, die einen nachhaltigen Ainfluss auf seine Zeit und die Entwickelung der modernen Technik ausgeübt hat«.

niego, uderzają nowością nieskończonych kombinacyi. Wszystko – powiada Szulc – co inni, i współcześni, i późniejsi artyści wynaleźli na polu kompozycyi fortepianowej, wszelkie transkrypcye i obwijania melodyi w arabeski czy melizmaty muzyczne, o ile nie szły w kierunku dawnej szkoły, są w części albo wynikiem i dalszem rozwinięciem, albo rozebraniem na cząstki rzuconych lub napomkniętych przez Chopina technicznych sposobów, albo li też zastosowaniem i zespoleniem ich ze sposobami szkół dawniejszych, mianowicie z takiemi odcieniami, jakie przynosiła ze sobą już to siła fizyczna, już talent, pojęcie i indywidualność wirtuozów«. Ulotne arabeski — pisze Breithaupt – podobne są do pereł rosy w kielichach czarnych aksamitnych róż. Jego skale i pasaże są wyrazem nastrojów, a często odznaczają się nietylko śmiałością, ale i wielkością. Tak samo i fiorytury zawsze są u niego elementami nastroju, tak, że przedstawiają istotną, głęboką wartość melodyjną.

Te odkrycia, te ulepszenia, te zdobycze poczynione w dziedzinie techniki fortepianowej, przywiodły go do nowego układu palców, przeciwko któremu z początku protestowali niektórzy zwolennicy starego kierunku, który z czasem jednak, powszechnie przyjęty, stał się podstawą dla nowoczesnego palcowania.

Akord, ten nieodstępny towarzysz melodyi, również został zreformowany przez Chopina. Dawniej, z jedynym wyjątkiem Webera, gdy chodziło o konstrukcyę akordu, nikt nie poważył się przekroczyć granicy oktawy; jedynie w łamanych akordach zdarzało się czasem, że sięgnięto decymy i dalszych interwałów. Chopin dopiero, rozmiłowany w szeroko rozstawionych akordach, nadał im prawo obywatelstwa. Jest to, jak trafnie powiada Sikorski, dążenie do objawu niezmierzoności ducha, nietylko obejmującego przestrzeń, ale także wdzierającego się w nieskończoność. A jednak te śmiałe pomysły, te rozliczne nowatorstwa, te odkrycia nowych dziedzin harmonii, oparte są na jaknajściślejszej znajomości ręki i jej budowie [1]). Za przykładem Chopina inni, a przed innymi Liszt, poszli jeszcze

[1]) Na temat tych licznych inowacyi, które Chopin wprowadził do stylu fortepianowego, trafnie pisze Wład. Żeleński: »Dlatego tyle wymaga od tej formy, którą chciał mieć doskonałą, jak doskonałym był duchowy obraz, który w nią pragnął przyoblec... Był on wcieleniem poezyi i prawdy. Co czuł żywo, potrafił oddać, jak nikt, z wdziękiem nie napotykanym nigdy u nikogo. Mówią, że kto nie słyszał tej gry, przesiąkniętej tajemną poezyą i cudownością, budującą niejako napowietrzne zamki, niby jakieś fata morgana, ten podobno nie zdoła sobie tego wyobrazić. Historycznego znaczenia zasługę Chopina stanowią nowe żywioły, wprowadzone do muzyki, nowe środki do wypowiedzenia uczuć i wrażeń i najsubtelniejsze ich cieniowanie. To, co zdawało się niemożebnem do wypowiedzenia tonami przed nim, teraz okazało się dostępnem. Mimo entuzyazmu otaczającego imię Chopina, pod tym względem nie został on należycie ocenionym; nie dosyć dotychczas zdawano sobie sprawę z położonych zasług w dziejach postępu sztuki w ogólności jako też z ogromnego wpływu, wywartego na pianistów i kompozytorów. Wszyscy oni

dalej w tym kierunku, używając akordów, które tylko ręka niezwykłych rozmiarów, często aż z pogwałceniem swej natury, objąć zdoła.

Lubiąc się posługiwać łamanym akordem, jako towarzyszem melodyi, co zresztą czyniono już i przed Chopinem, z tą różnicą, że go zwykle mieszczono w lewej ręce, powprowadzał Chopin i w tej dziedzinie, jak wszędzie zresztą, tysiące inowacyi, tysiące urozmaiceń, pełne najfantastyczniejszych załamów, najbardziej różnowzorych konfiguracyi. Nie poprzestając na akordach decymowych, którymi się posługiwał ze szczególnem upodobaniem, nierzadko sobie pozwalał na akordy, sięgające dwóch, a nawet półtrzeciej oktawy, np. w marszu żałobnym lub w Nokturnie *Cis-moll*. Co zyskiwał przez to? Zyskiwał to, że powołując do współdziałania dźwięki od siebie odległe, po rozmaitych oktawach instrumentu rozproszone, zlewał je zapomocą zręcznego i umiejętnego użycia pedału w harmonijne grupy i peryody, przyodziewając tym sposobem swe utwory w takie bogactwo brzmienności, o jakiem nawet się nie śniło jego poprzednikom.

Pasażowanie łamanych akordów, dawniej używane tylko w położeniu ścieśnionem, on rozrzucał niemal po całej klawiaturze. Niemniej celował w rozkładzie odległości czyli interwałów, szczególniej tercyi ponad wyższą oktawą, albo w dziedzinie akordów septymowych, których zmniejszenie wyzyskiwał nieraz w przedziwny sposób. A śmiałość jego wyrzutni harmonijnych, a stanowczość, z jaką operował kwintami!... [1]).

pośrednio lub bezpośrednio, świadomie lub nieświadomie, uczyli się od Chopina i wzorowali się na nim. Chcąc to zrozumieć, trzeba by się cofnąć o lat sześćdziesiąt i przypomnieć sobie, że to, co teraz komunałem się stało, naówczas było uderzającą i śmiałą nowością«.

[1]) O stanowisku Chopina, jako reformatorze stylu fortepianowego, bardzo wymownie pisze H. Gehrmann. Oto jego opinia: Für die Stilneuheiten bei Chopin müsste ja überhaupt erst noch die musikalische Grammatik geschrieben werden. Eines wird man dabei aber vor allem festhalten müssen. Chopins völlig originelle, gleichsam von allem überliefertem Regelzwang losgelöste Schreibweise, die individuellen Eigentümlichkeiten seines Ausdrucks hätten sich in solchem Masse, wie es in der Tat geschehen ist, nicht durchgesetzt, wenn nicht der göttliche Funke in vollem Strome durch seine Werke hinzöge. Er strahlt ein so intensives Licht aus, dass dadurch die Wertung seiner Musik gegenwärtig eher noch zu wachsen als abzunehmen scheint. Seine Werke sind Gemeingut der gesamten zivilisierten Welt geworden. Das Neuartige seiner Rhythmik und Melodik, das innerlich belebte Passagenwerk, die kaleidoskopartig wechselnden Harmonien, lauter Dinge, die er zuerst aufbrachte, sind nicht bloss Gemeingut des modernen Klaviersatzes, sondern des modernen Musikstils überhaupt geworden. Er zuerst brachte das Tonkolorit in die Klaviermusik. Vergleicht man hinsichtlich der Klangfarbe seine Werke mit denen aller seiner Vorgänger, so nehmen sich diese wie Kreidezeichnungen, wie eine Weiss- und Schwarz-Musik gegenüber Chopins in leuchtende Farbenglut getauchten Gebilden aus. Herrschte bisher das diatonische Element in aller früheren Musik nahezu ausschliesslich, so entwickelte Chopin das chromatische und enharmonische Ton-Geschlecht zu einer praktischen Verwendbarkeit, die über den angestrebten neuen Klavierstil hinaus für die gesamte moderne Musikentwicklung epochemachend werden sollte. Erst nachdem Chopin

Lecz główny urok szopenowskiego stylu — jak słusznie twierdzi Breithaupt — tkwi w niezmiernej sile i oryginalnie ukształtowanej rytmice. Jako rytmik jest Chopin niewątpliwie jednym z największych geniuszów wszystkich czasów. *Ich persönhlich* — powiada bez żadnych zastrzeżeń Breithaupt — *halte ihn für den einzigen, dessen Notation z. B. sich fast vollkommen deckt mit dem rythmischen Gefühl der Inspiration.* Jego genialne poczucie rytmu jest wprost niezrównane. Jego oryginalność w tym kierunku równa się bogactwu inwencyi i pomysłowości w rozprowadzeniu danego tematu. Ten niesłychany zmysł dla rytmu w naturze, zmysł, który w równym stopniu rozwinięty posiadał Wagner, po nim Bizet, a dziś Ryszard Strauss, sprawia, że muzyka Chopina działa tak elektryzująco. Już Szulc poznał się na genialności Chopina pod względem rytmu i jego rozlicznych odmian, zawarowanych już to drgającem w duszy uczuciem, już to zawisłych od rodzaju kompozycyi. I tu Chopin poszedł nowymi tory, bądź zaprowadzając nowe czasomiary, jak np. takt $^5/_4$ w Larghetto z Sonaty Op. 4, bądź łącząc przeciwne sobie rytmy i dając tym sposobem dotykalny niemal obraz uporczywych zapasów i walki sprzecznych żywiołów [1]). Dokładne studyum rytmiki Chopina doprowadza do niechybnego wniosku, że i w tym kierunku, jak w tylu innych, sztuka jego jest zaczątkiem nowej epoki i trwałą podstawą po dzień dzisiejszy. O ile nie stają się niektóre zupełnie nowoczesne kompozycye mięczakami rytmicznymi, nie wychodzą po za granicę rytmiki Chopina, w której mieści się nieprzebrane bogactwo nowych form i najbardziej nieoczekiwanych akcentów, lub najkapryśniejszych skojarzeń. Żaden kompozytor instrumentalny nie wyśpiewał tylu i tak różnych tematów, jak Chopin w krótkich swoich utworach. Raz wstrząśnie nami siła, rzut tak potężny, jak ten, który zerwał odłam skały

der Chromatik und Enharmonik die Zunge gelöst, war es möglich, dass eine »Tristan«-Partitur geschrieben werden konnte. Noch auf lange hinaus werden seine Kompositionen mit unverminderter Kraft fortwirken, sein Name aber bleibt mit goldenen Lettern auf den Tafeln der Kunstgeschichte für alle Zeiten fixiert als der eines der mächtigsten Förderer der modernen Musik.

[1]) Na to łączenie i kombinowanie przeciwnych sobie rytmów zwraca uwagę również i Breithaupt, który tak pisze w tej kwestyi: Gleich genial wie das triebartige Erfassen des Naturrhythmus ist dessen kunstgemässe Ausgestaltung, die technische Durcharbeitung und Verfeinerung. Ich verweise hier auf die prachtvolle Art rhythmischer Wechselungen und Verschiebungen, auf die mannigfachen Feinheiten und Freiheiten einer höchst charakteristischen Akzentuation (durch Akzentverschiebung, betonte leichte Taktteile, melodische und rhythmische Akzente, phrasische und technische Gruppenakzente und dergleichen mehr), auf die raffinierten Spielungen von zwei gegen drei, drei gegen vier, vier gegen sechs Noten, auf die Umarbeitung dreiteiliger Rhythmen in zweiteilige (vgl. das Einbauen eines latenten $^3/_8$-Taktes in einen $^2/_8$ im I. Präludium), auf das Zusammenfügen zweier divergenten Rhythmen in beiden Händen und besonders auf das Spiel und die Ausnutzung der Triolenfiguren zwecks Belebung der Bewegung und Bereicherung der Klangfundamente.

i cisnął na statek Ulissa. To znowu jedwabiste dotknięcia czujemy w różnych taktach tej muzyki. To, co przeżywamy w niej, jest jakby ilustracyą najśmielszych poezyi Mickiewicza i Byrona, Musseta i Verlaine'a... Rojenia kolorystyczne, które ona w umyśle naszym wzbudza, przypominają Watteau'a i Delacroix'a, Corota i Klimta... [1]). Że twierdzenie podobne, wypowiedziane przez Jachimeckiego, nie jest przesadą patryotyczną, dowodzi opinia takiego znakomitego teoretyka muzycznego, jak Breithaupt, który w końcu wypowiada o Chopinie, jako rytmiku, następującą opinię: Es ist die Vibration zuckender Nerven, die uns aus den polnischen Mazureks, Kujawiaks, Krakowiaks usw. entgegenkligt und die auch den Walzern und Polonaisen jenen unnennbaren Zauber verleiht. Das kann nur ein Genie, das für die Begebenheit des Lebens selber ein rhythmisches Gefühl besitzt und jegliches Geschehnis sofort musikalisch-rhythmisch aufzufassen vermag, dem Bewegung Musik und Musik Bewegung ist. Diese rhythmische Grazie und Plastik gibt dieser Tanzmusik wie auch anderen Entwürfen, z. B. den Balladen, Scherzi, der Barcarolle, Tarantelle, einzelnen Präludien jene ungeheure Bildkraft, macht aus jedem, auch dem kleinsten Stück eine Art Scene, in der wir mitleben und mitleiden. Von allen denen, die dem rhythmischen Wogen und Wallen des mystischen Untergrundes der Seele nahekamen und den Puls des Herzens blitzartig auf das Papier zu bannen wussten, ist Chopin der Feinfühligste.

To też nie mylą się ci, ani grzeszą przesadą, którzy — jak Chybiński

[1]) Takich, co Chopina przyrównywali do wielkich poetów romantycznych, było wielu. Pierwszy, który go porównał z Malczewskim, był Józef Sikorski, który tak pisze w tej kwestyi: »Ta sama w nim jest chmurność obrazów i tkliwość pieszczona, ta sama boleść w najrozkoszniejszych ustępach, ta sama tajemniczość, ta sama drażliwość i trwoga, ten sam odmęt walki«. Sikorski widzi to podobieństwo nawet w szczegółach i drobnych przypadłościach, n. p. w zuchwałości wyrażeń, niespodzianych zwrotach, etc. Koźmian (w nekrologu) przeprowadził porównanie Chopina ze Słowackim, co również uczynił później i Kleczyński, zestawiając *W Szwajcaryi* Słowackiego z *Nokturnami* Chopina. To samo porównanie nasunęło się i Tarnowskiemu, który w Chopinie i Słowackim widzi dwóch wielkich kolorystów: Chopin w muzyce, jak Słowacki w poezyi. Ale Tarnowski widzi również niemało analogii pomiędzy dziełami Chopina i Mickiewicza, którym przypisuje wiele cech pokrewnych. Nakoniec Karasowski porównywa Chopina... z Heinem. »Umieli oni obydwa w drobnej formie przedstawić skończone a głębokie uczuć obrazy, z tą jednak różnicą, że wrodzony sceptycyzm i sarkazm Heinego działa na duszę ujemnie, rozkładowo, podczas kiedy pełna szczytnej harmonii natura Chopinā w miniaturowych nawet formach swojej twórczości wpływa dodatnio, zbawiennie, uspokajająco«. Nie brakło i takich również, jak Woykowski, którzy Chopina porównywali z Byronem, zwłaszcza, gdy chodzi o wpływ, jaki obaj wywarli na innych twórców. Tylko zastrzedz należy, że Chopin wywarł nierównie donioślejszy wpływ na muzykę XIX wieku, niż Byron na poezyę tegoż stulecia. Wpływ Byrona był przemijającym, a dziś sam Byron poszedł w zapomnienie; wpływ Chopina trwa aż do dziś dnia, a sam Chopin wciąż rośnie na coraz większego tytana.

między innymi — Chopina uważają za twórcę nowego stylu fortepianowego, stylu, polegającego na wyzyskaniu nieznanych przedtem środków technicznych i oddaniu ich w zupełności na usługi kompozycyi, bez przekroczenia natury instrumentu i bez posiłkowania się kolorytem i dźwiękami należącymi do muzyki kameralnej lub symfonicznej. Buelow przeciwstawia Chopina Schumannowi, pisząc: »Musimy Chopinowi przyznać tę wielką zasługę, że w swych dziełach ściśle oznaczył między fortepianową i orkiestrową muzyką granicę, którą zatarli inni romantycy, szczególnie Robert Schumann, nie bez wielkiej szkody dla tych obydwu rodzajów muzyki«. Jeśli w niektórych utworach Chopina znajdziemy szczegóły wychodzące po za zdolność techniczną fortepianu (np. w drugiej części sonaty Op. 58 każe Chopin przetrzymywać jeden z głosów dłużej niż na fortepianie może trwać brzmienie tonu), to wytłumaczyć sobie należy ten fakt tylko myślą Chopina o fortepianie przyszłości. Dziś można to uskutecznić, ale wówczas? Berlioz, szukając nowych środków na wyrażenie subtelnych odcieni pewnych uczuć i nastrojów, nietylko powiększył skład orkiestry, ale i wyzyskał wszelkie naturalne zdolności i właściwości techniczne instrumentów. To samo uczynił Chopin z fortepianem: pianista ma w wykonaniu jego dzieł więcej »trudu«, niż wykonywując utwory przedchopinowskie, musi być tak samo wirtuozem, jak wirtuozowską jest orkiestra Berlioza. U jednego i drugiego kompozytora środki instrumentalne są środkami wyrazu; wobec tego musiały być powiększone. Lecz Chopin jako umysł głębszy, zdołał nawet wirtuozowskie efekty oddać na usługi wewnętrznej treści swych dzieł i z ich pomocą nadać swym myślom żywszą plastykę. Liszt często oddalał się od tego ideału; mimo zupełnego dorównania Chopinowi w doskonałości faktury fortepianowej, nie posunął jej naprzód i — rzecz dziwna — mimo, że był największym pianistą, jakiego wydał XIX wiek, nie zdołał uchronić się od nadużywania orkiestrowych efektów w swych fortepianowych dziełach. Chopin jest najklasyczniejszym przykładem twórcy, który bezwzględnie wyzyskuje wszystkie techniczne środki swego instrumentu, oddając je na usługi wyrazu. To samo uczynili z orkiestrą Berlioz, Liszt, Wagner, Bruckner, R. Strauss, G. Mahler i inni. Czyż więc można nazwać rozsądnymi tych krytyków, którzy nowożytnym kompozytorom poczytują za błąd, że potęgują techniczno-ekspresyjną zdolność instrumentalizmu w sposób »wirtuozowski«? Czyż styl Chopina nie jest również stylem »wirtuoza«?

Co pewna, że jest to styl wykwintny w najwyższym stopniu, niewątpliwie najwykwintniejszy ze wszystkich stylów fortepianowych. Na tej wykwintności i szlachetności szopenowskiego stylu, cechującej bez wyjątku wszystkie dzieła mistrza, nawet najwcześniejsze, poznali się wszyscy, wszędzie. Oto co w tej kwestyi pisze angielski krytyk, J. W. Davison: »Pospolitości unika Chopin instynktownie, we wszystkich dziełach: zużytej kadencyi, lub trywialnej progresyi, bezmyślnego tematu, lub oklepanego pasażu, powszedniej, melodyjnej przędzy, lub komunalnego sekwensu, zubożałej harmonii, lub niezręcznego kontrapunktu, nie znajdziesz w jego utworach, odznaczających się zarówno pięknem i niezwykłem uczuciem, jak i odosobnieniem, równie samodzielnem, jak szczęśliwem. Melodye i harmonie zawsze są nowe i świeże, uderzając zupełnie niespodzianymi czarami, leżącemi po za obrębem znanych dotąd rzeczy«. Zupełnie to samo twierdzi o stylu szopenowskim, w swej pięknej mowie lwowskiej, Tarnowski, który podkreślając niezrównaną wykwintność tego stylu, tak nowego w stosunku do współczesnych, niemniejszy nacisk kładzie jednocześnie i na jego prostotę. Jest genialny i ma nieomylny instynkt geniuszu. Ale czy myślał o podstawowych prawach muzyki, kiedy tworzył? Na tak postawione pytanie, daje Tarnowski następującą odpowiedź: »On ją doskonale znał, ale tworzył z intuicyi, z natchnienia. Za tem szedł, w niezależności zupełnej tworzył nowe pomysły, nowe formy, nowe kombinacye tonów i akordów: w nich naśladowany był — zawsze podług znawców — przez następnych i największych kompozytorów. Ale i ta nowa forma czy kombinacya, przez niego bez namysłu intuicyjnie stworzona, wchodzi zawsze w zakres praw podstawowych jego sztuki, godzi się z niemi, nie gwałci ani jej natury, ani jej logiki. I dlatego nowość, przez niego wprowadzona, staje się zdobyczą, staje się prawem, staje się wzorem. Genialny, ale tej genialności jakie jego własne, osobiste cechy, warunki, ozdoby i siły? Uczucie, natchnienie i rozmaitość pomysłów: tak. Ale prócz tych, wszystkim wielkim wspólnych, ma on inne jeszcze swoje własne przymioty, tkwiące zarówno w geniuszu artysty jak i w duszy człowieka. Człowiek był bardzo dobry, bardzo szlachetny: bardzo wykwintny w swoich zwyczajach i upodobaniach, a przytem bardzo prosty. W jego utworach jest to wszystko. Jakakolwiek ich formą, ich cechą, jest zawsze szlachetność. O nim można powiedzieć, jak Goethe o Schillerze, że obcem i wstrętnem mu było *das Gemeine*. On, z natury, bez namysłu, jest zawsze wykwintny. Czy jego tony są lekkie, ciche i drżące jak światło miesiąca, jak powiew zefiru, jak lot Sylfa, czy straszne, jak męka człowieka, co z rozpaczy blizki jest szaleństwa, czy grzmiące, jak trąba bojowa, czy tryumfalne jak pieśń zwycięstwa (wielki polonez), on nigdy w całem życiu, w żadnej myśli, w żadnej chwili, w żadnym takcie swojej muzyki nie jest pospolitym, oklepanym. Niezwykły zawsze a zawsze poetyczny, zawsze szczery. On zawsze znajduje, ale nie szuka nigdy. Tworzy tak i wtedy, kiedy mu każe i jak mu każe jego wewnętrzny popęd, jego uczucie, jego natchnienie. Nigdy z wyrachowania, z powziętego postanowienia i nigdy braku pomysłu nie sztukuje i nie nadstawia wymysłem. Zdarza się to wielu i wielkim, i największych nawet można czasem schwytać na gorącym uczynku, i palcem wskazać miejsce czy chwilę, gdzie się kończy inspiracya a zaczyna kombinacya.

W całem dziele Szopena próżnoby szukać takiego miejsca, takiego sztukowania czy sztuczności. Szczery i prosty w życiu, był nawskróś szczerym i prostym w tworzeniu swojem, w swojem natchnieniu«. Najczulszy ze wszystkich poetów, zdobywał się Chopin na efekty tytanicznej wprost siły, na momenty tragicznej grozy i namaszczenia majestatycznego. Ale wybuchy siły nie mają w jego kompozycyach nic z brutalności silnej muskulatury, a są raczej — według trafnej definicyi Jachimeckiego — aktami woli w najwyższem napięciu, emanacyami twórczego ducha. Ta tytaniczna siła bynajmniej nie wyklucza szlachetnej formy, wolnej od wszystkiego, co by przekraczało miarę dobrego smaku. Oderwane od materyalnych warunków, idealnie pojęte fragmenty takie z dzieł Chopina, mają w sobie najwyższą dostojność artystyczną, rysują się łukiem dumnym, jak tęcza, myśl pnie się w nich ku zenitowi świata. Ale nie brakło takich, którym ta wykwintność dzieł Chopina, ta ich wytworna i wyrafinowana forma, zdała się dowodem »kobiecej miękości« i »zniewieściałości«, którą nawet uważali za przeważający charakter i przymiot twórczości mistrza. O ile Karasowski broni Chopina od tego zarzutu, głównie od zniewieściałości, o tyle Kleczyński, nie kwestyonując tytanicznych porywów w jego dziełach, ma cały szereg zastrzeżeń w kwestyi zbytniej miękości stylu, jakoby wykluczającej wybuchy żywiołowej energii. Oto, w jaki sposób Kleczyński przeprowadza i uzasadnia swoje wywody w tej materyi: »Miękość owa nie wykluczała zawsze energii, namiętności; ale wszystkiemu umiał nadać ten mistrz formę że tak powiemy zaokrągloną, nie ostrą. Naturaliści powiadają, że we wszystkich dziełach Bożych niema niczego, co by nie było zaokrąglonem. Intuicyę tego prawa natury miał widocznie i Chopin i zastosowywał je w dziedzinie sztuki. W najbardziej namiętnych utworach, jak w Scherzu *B-moll,* szalone i dzikie porywy duszy nie uwydatniają się nigdy w szorstkich konturach. Wszędzie, nawet w uniesieniu, panuje estetyczna miękość i wdzięk. Ta dystynkcya, ta arystokratyczna wykwintność, tak widoczna w całej osobie Fryderyka, w jego gustach i usposobieniu, była przewodniczką, która nie dawała mu, nawet w razie największych uniesień, przekroczyć »stopni dzielących piękność od trywialności«. Sądzimy, że ta okoliczność, tak stanowczo odróżniająca Chopina od wszystkich bez wyjątku kompozytorów (nie wyjmując nawet Schumanna), powinna być koniecznie wspominana w historyi muzyki, jako fakt wielkiej wagi. Rafaelowskiej, anielskiej czystości rysunku nigdy Chopin nie stracił. U niego bowiem wszystko było rysunkiem, melodyą. Mimo, że znał dobrze prawidła generał-basu, nie można o nim powiedzieć, aby je kiedykolwiek dobrowolnie stosował; owszem, łamał je niekiedy z największą swobodą (np. szeregi kwint w mazurku *Cis-moll* Op. 30), słuchając jedynie natchnienia, które mu w duszy śpiewało. We wszystkich najpiękniejszych, najrzadszych nawet kombinacyach jego harmonicznych nie znać, aby nim powodowała rozwaga i pamięć na jakieś reguły: wszystko było owocem natchnienia. Ta więc kobieca miękość, owo delikatne wykończenie szczegółów, było bezwątpienia niepospolitym w dziełach Chopina przymiotem. Rozwinięcie atoli zbyt wielkie tego przymiotu nie stawałoż się czasem wadą? Czy prawda i namiętność, gdy silnym przemawiają głosem, powinny stosować się do wykwintnych wymagań pieszczonego ducha? Czy strome wyżyny sztuki powinny zaokrąglać się równie łagodnie, jak się zaokrąglają wysmukłe pagórki, po których igrają niewinnie pasące się trzody? Jakkolwiek piękność formy estetycznej, o której zachowanie Chopin tak był dbały, niezbędnym jest w dziełach sztuki warunkiem, zbyt wyłączne przecież jej hołdowanie może wpłynąć na osłabienie twórczego ducha i sprowadzić go z niebotycznych wyżyn do owej niższej krainy, którą byśmy Kapuą duchową przezwali, w której wielkość i szerokość planu zastępuje drobiazgowa delikatność. Utwory tym sposobem powstałe niezawodnie należą do dzieł sztuki; lecz treścią swą są niższe od owych śmiałych, częstokroć twardych arcydzieł tych mistrzów, którzy nie jak słowiki w miękich gniazdach, ale jak orły w piorunowych chmurach się wychowali«. Niepodobna zgodzić się z takiem rozumowaniem, z gruntu fałszywem, a tem dziwniejszem, że się z niem spotyka właśnie u takiego niepospolitego znawcy muzyki Chopina, jak Kleczyński. Zapatrywaniu podobnemu — wyrażonemu w r. 1870 — zaprzeczają te z dzieł Chopina, w których, pomimo wykwintnej formy, wprost huczy iście wulkaniczna siła, których ogłuszające dźwięki brzmią, jak wściekły ryk huraganu, jak zamęt bitwy przy złowrogim huku dział... Dość wymienić także dzieła Chopina, jak Preludyum *D-moll,* jak Etiudę *C-moll* z drugiej seryi, jak Polonez *As-dur,* jak pierwszą część Sonaty *B-moll,* lub ostatnią z Sonaty *H-moll.* Nawet Beethoven, choć taki żywiołowy i tytaniczny, nigdy się nie zdobył na rzeczy większej siły, choć się wyrażał brutalniej, bezwzględniej. Wykwintność formy, gdy chodzi o sam styl, bynajmniej nie wyklucza energii i potęgi, ani polotu natchnienia. Zarówno w muzyce jak w literaturze. Improwizacya Konrada z *Dziadów* lub *Oda do młodości* są bodaj czy nie szczytem tego, co w poezyi zowie się siłą tytaniczną, a jednak obie są napisane stylem wykwintnym, ba, klasycznym. Podobnie i Chopin, choć się wyrażał nieskazitelnym stylem, choć swe myśli, tęsknoty, wybuchy, skargi, ba, złorzeczenia i wyzwania, przyoblekał w piękną i wytworną formę muzyczną, to jednak przez nie nie umniejszał ich siły, ich energii, ich rozmachu, ich polotu, ba, ich wściekłości i zapamiętania!... Że Kleczyński z czasem zmienił swe zbyt daleko idące mniemanie w tej kwestyi, dowodzi jego opinia z r. 1886, wyrażona w sposób następujący: »Rozpatrując takie dzieła, pełne potęgi i namiętności, jak Scherza *H-moll* i *B-moll,* musimy przyznać, że Chopin nigdy prawie r ó w n o w a g i nie traci, jest zawsze estetyczny, i czuje, że namiętność do prozy realizmu schodzić nie powinna. Cierpi on i szaleje, ale

nie tarza się w niesmacznych konwulsyach (które częstokroć, udane nawet, wsprowadzają do swych dzieł teraźniejsi kompozytorowie-realiści); nie nadużywa sztucznych akordów, nie rozprowadza myśli swej zbyt długo po krętych manowcach; pamięta zawsze o tem, że własną godność zachować trzeba i całej głębi swych bolów nie odsłaniać obojętnym widzom [1]).

Styl Chopina, wykwintny, jak żaden przed nim i po nim, nadto odznacza się niezrównaną treściwością i zwięzłością, kondensacyą niebywałą. Posiadając olbrzymie bogactwo idei, całkiem nieznanych przedtem, umiał im Chopin dać skończony wyraz w bezprzykładnie treściwej formie [2]). Co inni wyrażali w długich sonatach i symfoniach, on wyraził zwięźlej, plastyczniej, głębiej, a silniej, bardziej dominująco. Ma słuszność Chybiński, gdy twierdzi, że jedno preludyum Chopina jest w stanie nakryć n. p. wszystkie symfonie Mendelssohna lub Schumanna. Koncentracya treści, wyrazu i formy, jest u Chopina czemś bezprzykładnem w dziejach muzyki. Tylko Bach mógł w małych formach zamknąć tyle treści, czasem także Mozart.

Ma słuszność Jachimecki, gdy przypuszcza, że w geniuszu Chopina dość było pewnie zasobów do uzyskania szkolarskiej poprawności w formie, lub pisania znakomitych bodaj fug. Nie robił tego wiedziony wyższemi aspiracyami, lekceważąc przesądy, zdolny do tworzenia bez przykładów dzieła najdoskonalsze. W kompozycyach Chopina jest forma identyczna z treścią muzyczną. Wyłączyć jedno pojęcie z drugiego niepodobna. Nie pątrząc na żmudny proces powstawania dzieł Chopina, podziwiamy ich improwizacyjną lekkość w koncepcyi i idealną symetryczność w układzie [3]).

---

[1]) Dla tej miary, którą umiał zachować zawsze, nawet, gdy się skarżył, gdy bolał, wyraził się ktoś o Chopinie: *c'est une plainte qui a du charme* (wdzięczna skarga). Nie znaczy to jednak, by to udatne wyrażenie można stosować do wszystkich dzieł Chopina, między któremi tyle jest potężnych i gigantycznych.

[2]) Muzyka Chopina — jak powiedziano o nim trafnie — nie zna rozwlekłości, gadulstwa, nic w niej niema zbytecznego, jest cudownie treściwą, zwięzłą. Jest przytem w niezrównany sposób zrozumiały, wyraźny a nieskomplikowany i prosty, jak baśń ludowa. Każdy jego znak ma swą pełną treść, każdy najnieznaczniejszy symbol swe jedyne, nie do zastąpienia znaczenie, każda melodya swoje głębokie, smutne lub wesołe, a zawsze marzycielskie, rozkochane oczy. Dlatego z tonów jego nie wolno nic uronić, nic pomijać.

[3]) Ten pozornie improwizatorski charakter dzieł Chopina, a więc pewna luźność w budowie, zdaniem Breithaupta, musi mu być poczytaną za słabość. Oto, jak Breithaupt uzasadnia swą opinię: »Eine weitere Schwäche ist der Mangel an logischen Aufbau, an wirklichen Durchführungen und architektonischer Gestaltung. Er hilft sich mehr mit dynamischen Mitteln, mit klanglichen Verbreiterungen, wuchtigen Instrumentalverstärkungen und Massenwirkungen über die innere Steigerungsunfähigkeit hinweg, wie dies auch Liszt tut. Es fehlt die eigentliche symphonische Gestaltungs- und Durchführungskraft, wie ja sein Satz durchaus melodisch-homophon und nicht polyphon zu nennen ist. Allen seinen Schöpfungen haftet mehr der Charakter einer Phantasie, einer kühnen Improvisation an.

Inwencya nie sprawiała Chopinowi żadnej trudności; siła jej — jak słusznie twierdzi Chybiński — przewyższyła poprzedników i następców, a jeżeli umysł jego był w tym kierunku niekiedy wytężony, to chyba tylko celem nadania raz pomyślanej idei jeszcze silniejszego i wymowniejszego wyrazu. To czyni go podobnym do Beethovena. Nie znajdziemy w jego dziełach prawie wcale dwóch pomysłów melodyjnych, podobnych do siebie, chyba to, że lubi zaczynać swe tematy od dominantowych harmonii. Ta bezpośredniość inwencyi, wolnej od wszelkiej wyrozumowanej groteski melodyjnej linii, wolnej od dążności do »podobania się«, inwencyi, pełnej rasowej piękności i wyrafinowanej szlachetności, a mimo to naturalnej, musiała mieć nieodzowne następstwa. To, co jest szczere, naturalne, impulsywne i wyjęte jakby z dna duszy, wolnej, jak wszystko u Chopina, od konwencyonalnych obsłonek, nie mogło być ujęte w formy, których budowa wewnętrzna jest oparta na obmyślanych z góry stosunkach części do siebie i do całości, na prawach, przewidujących naprzód pojawienie się tematu lub jego części w tem a nie innem miejscu. Forma naturalna, forma, będąca niczem innem, jak tylko skrystalizowanym zewnętrznym symbolem uczucia, lub szeregu uczuć i pokrewnych psychicznych fenomenów, logicznych w swym procesie, lecz nie znanych w swych granicach: otóż ta forma nie mogła pogodzić się z tem, co było do czasów Chopina tradycyą wieków. To, co jest spotanicznem i naturalnem, płynącem jak lawa z krateru, nie mogło być pomieszczonem w kształcie klasycznej sonaty, formującej stylowo materyał surowy. Chopin stał się rewolucyonistą, jakiego muzyka nigdy nie wydała; nie miał bowiem żadnej tradycyi, jakkolwiek ta burza wisiała w powietrzu, gdy Beethoven bez reszty rozwiązał problemat klasyczny i gdy sam już czuł, że pójść dalej znaczy wyswobodzić muzykę. Żył za krótko... Chopin stał się jednym z najklasyczniejszych przykładów, jak idea tworzy sobie sama formę dla siebie, nie naodwrót. Dlatego nie przyjął niczego od swych poprzedników. Sam stworzył jednak formy dla siebie i nie dla swych następców; Chopina naśladować w formie, równałoby się naśladowaniu jego idei, te zaś są tak wyłączną jego własnością, że naśladownictwo można odrazu rozpoznać. Chopin nie burzył bynajmniej klasycznych kanonów; on stał na uboczu, co mu też udało się całkowicie. Nie burzył, ale wzniósł gmach, w którym nie było ani jednego budulca nieindywidualnego. Gmach ten nie był tytanicznym, jak twórczość Beethovena: ale był odrębnym. Z chwilą, gdy Chopin nie przyłączył się do łańcucha genezy, w którym pierwsze ogniwa były klasyczne, oznaczało to niesolidaryzowanie się, oznaczało bunt. Zerwawszy z tradycyjnemi formami, z których żadna dlań nie była nietykalną, nawet sonatę zmienił w budowie,

---

Statt konsequenter Durchführungsteile erhalten wir meist Variationen über dasselbe Thema in reichster Auszierung und Modulation«.

pozostawiając tylko charakter i następstwo części składowych. Ale formę wolną uświęcił tchnieniem swego geniuszu. Od Chopina rozpoczął się ten proces w całej muzyce. Jedynem prawem formalnem, którem się krępował, była logika wewnętrzna, logiczne snucie myśli, tudzież jasne i naturalne przedstawienie stosunku części do całości. Forma wolna jest doskonała, jeśli utwór nie zawiera miejsc, których stosunek do części poprzedzających lub następujących nie tłómaczyłby się jasno sam przez się. Dzieła Chopina są pod tym względem klasycznie doskonałemi [1]).

Umysł w pewnych kierunkach najbogatszy pośród wszystkich kompozytorów, rozwija Chopin, w pomysłach muzycznych, w których jest wprost niewyczerpany [2]), taką subtelność, kojarzącą się z przedziwną świe-

[1]) Powyższe zapatrywania na formę Chopina, wyrażone przez Chybińskiego, podziela również Jachimecki. Oto jego opinia: »Chopin, jako architekt form muzycznych, w każdej kompozycyi stwarza nieporównane przykłady formalne, o wymarzonych proporcyach i symetryczności członów. Treść muzyczna szuka u Chopina właściwej dla siebie formy, nigdy zaś istniejący szablon nie jest dla niego zarodkiem i celem tworzenia. Jest więc Chopin najpełniejszem zaprzeczeniem paradoksalnego z pozoru, istotnie zaś słusznego twierdzenia Wildego, że tysiące dzieł artystycznych powstaje dlatego tylko, ponieważ utworzone dawniej i ogólnie przyjęte formy zachęcają ich do sondowania z umysłu atomów, które mozolnie układają w schemat jakiś«. O wolnej formie, tak właściwej utworom Chopina, tak pisze Ludomir Różycki: »Prawie wszystkie Ballady dadzą się podciągnąć pod zwykłą sonatową formę, z tą różnicą jednak, że Chopin poza głównymi konturami formy, traktuje ją zupełnie swobodnie i tak trudno określić ściśle i według utartego szablonu, gdzie koniec tematu drugiego, a gdzie początek przeróbki (Durchführung); tak samo nie ma szablonowego powtórzenia tematu drugiego; forma ballad Chopina wypływa raczej z treści duchowej kompozycyi, niż z przyczyny zastosowania kompozycyi do formy. Do Chopina twórczość muzyczna nawet największych mistrzów, jak Bacha i Beethovena ulegała bezwzględnie pewnym utartym przez poprzedników szablonom formy i choć Beethoven jako duch niepodległy, tu i ówdzie poczynił znaczne wyłomy w pojęciach estetyki muzycznej, to jednak dzieła jego czynią na nas wrażenie zawsze skończonej i uświadomionej formy, nigdy improwizacyi; nawet dramatyczne momenty twórcy 9 symfonii mają ściśle zakreślone granice formy. Chopin pierwszy wprowadził tę swobodę, tę zależność formy od treści. Rozszerzenie granic swobody myśli muzycznej, rozszerzenie granic możliwości wypowiedzenia sił, słowa muzycznego, pogłębienie pierwiastku dramatycznego do niebywałej siły wyrazu, to cechy charakterystyczne i dominujące w twórczości Chopina. Siła wyrazu muzycznego w niektórych finalach dochodzi do siły bezpośredniego uczucia bolu lub tęsknoty, marzenia miłośnego, to znów krajobrazu polskiego, tak przedziwnego w swej prostocie, że nietylko wyobraźnia tworzy, ale czujemy naprawdę zapach pola i łąki...«

[2]) Muzyk francuski, Ed. Risler, w swym artykule o Chopinie, nadesłanym redakcyi *Courrier musicale,* tak pisze o tem niezrównanem bogactwie pomysłów, z jakiem spotykamy się w dziełach Chopina: Et quelle richesse d'invention, quelle étonnante diversité d'idées; que toutes ses audaces (tout est nouveau, »avancé«, dans Chopin) paraissent naturellement, sincèrement senties! et quelle puissance aussi! car son inspiration dont on a trop indiqué le côté féminin, atteint (Polonaises, Ballades, Scherzos, Fantaisie et même, tant cette force était instinctive en lui, dans des pièces où l'on s'attend le moins à la trouver, Etudes, Nocturnes, Préludes, Impromptu en fa dièze) une puissance, une grandeur qui soutiennent dans notre art très peu de comparaisons. Evitons donc, de peur de nous amoindrir nous-

tnością stylu i architektoniki, że na podobną nawet w przybliżeniu nie zdobył się żaden kompozytor. Obok miliardowego iście bogactwa harmonii w kompozycyach Chopina, w równym stopniu wielkiem jest bogactwo pomysłów figuracyjnych, równie wielka moc pierwiastków malarsko muzycznych. Zdaniem Jachimeckiego, w pojętym poetycznie kierunku malarsko-muzycznym, niepodobna wskazać kompozytora o rozleglejszym i głębszym geniuszu od Chopina. Fortepian, który dla niego był zupełnie bezpośrednim sposobem wypowiadania się jego natchnień, zmienił on genialnie z mikrokosmu muzycznego w cały wszechświat zjawisk dźwiękowych. Beethoven, władający orkiestrą, lecz mimo to w tak małym stopniu malarz muzyczny, prawie że nie znał barwnych walorów tonacyi. Przetransponowanie jakiejś sonaty nie zmienia jej treści, nie wpływa na natężenie barwy tonalnej utworu. Chopin jest pierwszym, a obok Wagnera jedynym może, który pomysł kształtował w tonacyi najidealniej odpowiadającej treści uczuciowej kompozycyi i jej plastycznym czynnikom. Poddawszy próbie transpozycyi którykolwiek z nokturnów np., przekonać się można łatwo, jak jaskrawą zmianę wywoła to w charakterze utworu. Różnica mechaniczna między uderzeniem klawiszy białych a czarnych odczuta przez Chopina, kolorystę dźwięków, doprowadziła go do stworzenia sobie całego szeregu barw, które mieszał z sobą i stapiał w najczulszych harmoniach i modulacyach. Obszerniej uzasadniając pogląd powyższy, Jachimecki tak pisze w tej materyi: »Od sztuki Chopina zaczyna się w muzyce wysubtelnione pojęcie kolorytu. W dziełach klasyków jest nam zupełnie obojętnem, w jakiej tonacyi są utrzymane. Arya Tamina z *Fletu czarodziejskiego,* którykolwiek ustęp z symfonii Oxfordzkiej, nawet *Eroica* lub sonata Kreutzerowska nie spowodują nieporozumienia lub różnicy, gdybyśmy je wykonali, transponując o jakiś interwał. U Chopina ma natomiast tonacya znaczenie równe samej treści muzycznej; pomysł kształtował się w danej jakiejś barwie tonalnej, której natężenie odczuwał genialny malarz tonów nie do pojęcia dokładnie. Koloryt w fortepianie zależy od stosunku użycia klawiszy białych i czarnych; odmienna mechanika uderzenia (palce inaczej atakują) wywołuje różnicę w barwie tonu. Dla przekonania się, w jak innem świetle i barwie przedstawiałaby się którakolwiek kompozycya Chopina, gdyby nie utrzymał jej w danej tonacyi, warto poddać próbie transpozycyi, o pół tonu w górę lub w dół, kilka bodaj taktów chopinowskich. Zrozumiemy wtedy wszyst-

mêmes, de parler légèrement de Chopin; ennoblissons-nous au contraire au contact de ce très pur génie, chez qui toute sensation — rêves, caprices, rythmes, passions, fièvres, sanglots — se résolvait en Beauté. Honorons aussi en lui notre race, car, on l'oublie trop souvent, son père était français, né à Nancy. Et ce n'est pas seulement le hasard de sa vie française qui lui inspira cette beauté de forme, cette concision de pensée, cette mesure, le dessin si parfait de ce modèle d'écriture musicale: c'est le cerveau latin qui s'alliait à l'âme slave pour, harmonieusement, en préciser le rêve.

kie malarskie komentarze, szczególnie nokturnów Chopina. Trudno nie uciekać się do nich tam, gdzie muzyka zdaje się być przetopioną barwą, dającą tło grze uczuć. Idąc śladami komentatorów Chopina natrafiamy na opisy poetyczno-malarskie w stosunku zwłaszcza do nokturnów. Tę rozmaitość barw dźwiękowych, którą stworzyła dopiero nowoczesna instrumentacya, przedstawiają nam w pełnej krasie dzieła Chopina. Mistrz nasz pisał na fortepian, jakby reprodukując barwne obrazy muzyczne jakimś niewytłómaczonym sposobem, który jednym swym zasadniczym tonem tak idealnie oddaje wszystkie barwy dźwiękowe, ich natężenia i harmonie. Chopina gra się tak, jak się gra z wyciągu fortepianowego dramaty Wagnera, których kolor orkiestralny słyszy się uchem wewnętrznem. Obraz przyświecający natchnieniu Chopina wyczarowujemy w naszej duszy w ekstazie, w którą przenosi nas jego muzyka. Z pośród tych momentów w kompozycyach Chopina, których orkiestralny koloryt nie ulega wątpliwości nawet dla przeciętnie muzykalnej natury, wystarczy wymienić tu wstęp w *Fantazyi,* lub partyę ilustrującą rajtaryę w polonezie *As-dur.* Instrumentując zaś w wyobraźni mnóstwo dzieł Chopina, kryjących w sobie pierwiastki orkiestralne, przychodzimy do przekonania, że *in abstracto* odpowiadają one chyba najświetniejszym ustępom wagnerowskim i straussowskim«.

Co w nich uderza również, to rozmaitość i siła wyrazu. Zbytecznem byłoby wymieniać, co Chopin wyraził, gdyż był w stanie znaleźć najplastyczniejszy wyraz na wszystko, co dusza zdołała pomieścić w swych głębiach [1]). Niemniej zbytecznem jest wskazywać na subtelne różnice w wypowiadaniu pokrewnych uczuć i nastrojów, którem jest ogólne tło psychiczne. Na jedno wszakże, zdaniem Chybińskiego, nie zwrócono należytej uwagi, mianowicie na impresyonizm Chopina, polegający na szybkiem, lecz nieubłaganie logicznem przerzucaniu się z jednego nastroju w drugi. Pomocną w tem była mu fenomenalna czułość modulacyi harmonicznych, które wzbogacił z chwilą, gdy zrozumiał, jak wielkim ciężarem dla swobodnego rozwoju muzyki był generał bas. Ucho współczesnych, związane z cyfrowanym schematem, nie mogło się przyzwyczaić do epokowych nowatorstw Chopina, epokowych, gdyż na nich spoczął olbrzymi rozwój pojęć harmonicznych od Sonaty *C-moll* Chopina do *Elektry* Straussa i dzieł M. Regera, oraz Cl. Debussy'ego. Z chwilą, gdy zrozumiano Wagnera i jego szkołę, zrozumiano także Chopina i przekonano się, że jeszcze nie zdążył romantyzm muzyczny odbyć ostatecznej fazy rozwoju, a już neoromantyczny kierunek był w utworach Chopina całkowicie skrystalizowany [2]). A jednak i dziś jeszcze nie rozumiemy go dostatecznie, nie odczuwamy w całej pełni. Zważywszy, że pierwiastki twórczości Chopina zaczerpnięte są ze świata idealnego, z uczucia, a głębia tego uczucia u twórcy *Nokturnów* omal że nie miała granic, mimowoli jest się skłonnym do przypuszczenia, że uczucia nasze jeszcze są za mało wysubtelnione, za mało przygotowane duchowo, by sięgnąć do szczytów szopenowskiego natchnienia. Bo Chopin — jak się wyraził Henryk Dobrzycki — to nie muzyk równorzędne z innymi zajmujący stanowisko; to najsamoistniejszy duch twórczy, jakiego świat dotąd wydał; bo w nim wszystko pod względem myśli i sposobu jej wypowiedzenia tak jest odrębne, tak różne od tego, co było przed nim, że słuchając go, zda się w nowe, nieznane wkraczamy światy. Chopin, to uduchowienie muzyki i sztuki wogóle, to niezmierzona jeszcze przez nikogo głębia piękna, w której to, co nazywamy w sztuce wyrazem, dosięgło szczytu [1]).

[1]) »Nie należy dowierzać tytułom Chopina — powiada Feliks Jabłczyński w swem świetnem studyum o *Polonezach* mistrza — są one za skromne. Chopin za dobrze wyrażał się muzyką, aby szukać pomocy w tytułach wiele mówiących«.

[2]) Oto, co w kwestyi tego neoromantycznego kierunku i stanowisku w nim Chopina pisze Chybiński: »Gdy Chopin zaczął rozwijać swą twórczość i gdy już stworzył swój styl wyróżniający go od innych twórczych umysłów, formy klasyczne uchodziły za niewzruszony i uświęcony tradycyą Haydna, Mozarta i Beethovena kanon, którego nie naruszył ani Schubert, ani Weber, ani Mendelssohn. Chopin nie odczuwał potrzeby zburzenia gmachu klasycznego, lecz siłą swego geniuszu postawił niewzruszoną przez żadne późniejsze ewolucye twierdzę neoromantyzmu, zbudowaną śmielej i w dalszą przyszłość spoglądającą, niż dzieła Berlioza i Schumanna, z których pierwszy trzymał się form klasycznych, drugi zaś po chwilowych usiłowaniach wrócił przez wpływ Mendelssohna do klasycznych wzorów, jakkolwiek było to sprzeczne z jego indywidualnością. Chopin nie miał nigdy nic wspólnego z klasyczną muzyką, istotą zaś jego twórczości był najczystszy romantyzm, który ze względu na śmiałość dążeń i skierowane ku przyszłości dążenia, wyprzedzające romantyków niemieckich, Mendelssohna i Schumanna, oraz Spohra otrzymał uzasadnioną nazwę neoromantyzmu. Pod tym względem Chopin posiada w dziejach muzyki równorzędne znaczenie z Berliozem, Lisztem i Wagnerem. Wszystkich tych czterech neoromantyków cechuje dążność do tworzenia nowych wartości w muzyce, nowych i wolnych form, niezależnych od klasycznego kanonu. Chopin wyprzedził ich, gdy historyczne badania ostatnich czasów udowodniły, że Liszt i Wagner pod różnymi względami ulegali wpływowi Chopina, który jest typem niezależnego artysty i rzecznika postępu w muzyce. Wszystko, co Chopin stworzył, jest w formie równie nowem, równie niezależnem i niespotykanem przedtem, jak forma poematu symfonicznego Liszta i jak dramat muzyczny Wagnera. Jak Hektor Berlioz z orkiestry klasycznej wykrzesał nowożytną orkiestrę, będącą podstawą dzisiejszej praktyki orkiestrowej, w czem Wagner okazał się kontynuatorem, tak Chopin stworzył nowy styl fortepianowy, wyzyskując niemal do szczętu to, czem fortepian jest w stanie służyć nowożytnemu kompozytorowi w sferze kolorytu i brzmienia«.

[1]) Nie uszło to baczności i krytyków muzycznych zagranicznych. Oto, co na temat tego »wyrazu« w muzyce Chopina pisze H. Gehrmann: »Im Allgemeinen übersah man in früheren Zeiten gegenüber dem weichen Guss der Kantilene, dem glitzernden, schimmernden Ziergeschmeide, der mit penibelster Sauberkeit ausgeführten Fassung der einzelnen Stücke, die eminent leidenschaftlichen Züge, die tiefe, oft hinreissende Glut des Ausdrucks, das Ringen mit dem Titanenhaften in Chopins Musik. Erst die ganze spätere Entwicklung der Musik gab die Möglichkeit, zu erkennen, von welch weittragendem Einfluss sein Auftreten für die Geschichte des Klavierspiels, wie der Musik überhaupt gewesen war. Chopins kunsthistorische Bedeutung lag eben darin, der Musik neue Elemente

Ale będąc niezrównanym mistrzem w tym kierunku, stwarzając w nas muzyką swą stany czystego liryzmu, zarówno jak rojenia malarskie, pełne poetyczności, Chopin zawsze był dalekim od wszelkich założeń programowych literackich [1]). Nie narzucając słuchaczowi niemuzycznych pierwiastków *à priori*, są kompozycye Chopina zarodkiem programu ściśle uczuciowego, który ukształtowuje się zależnie od stopnia możliwości współtworzenia z ideą, natchnieniem kompozytora. Różnorodność tematów poetyczno-malarskich w dziełach Chopina jest tak wielka, że zamknąć je można w granicach wyznaczonych nazwiskami: Słowackiego, Byrona, Musseta, Mickiewicza, Corota, Watteau'a, Turnera, Segantini'ego [2]).

---

zugeführt, eigenartige Mittel zum Ausdruck und zur Darstellung von Stimmungen und Empfindungen, sowie, deren feinsten Schattierungen gefunden zu haben, die bis zu seiner Zeit dem Bereiche des Unausgesprochenen und Unaussprechbaren angehört hatten«.

Mniej więcej tę samą myśl pięknie wypowiada jeden z polskich publicystów, który w ten sposób określa tę zdolność Chopina: »Jak mgła, są uczucia ludzkie, jedna muzyka zdoła ten nieuchwytny materyał zakląć w pewne kształty. A Chopin jest w jej państwie królem tak wielkim, tak doskonałym, że jego twory w powyższym sensie stanowią szczyt, dotąd niedosięgniony absolutnie przez nikogo. Najdelikatniejsze nastroje, najsubtelniejsze drgnienia ludzkiej duszy, najdrobniejsze zmarszczki na jej spokojnej powierzchni on umiał uchwycić mięką swoją dłonią, nieomylną, najgłębsze jej wstrząśnienia umiał ująć w wyraz muzyczny o takiej plastyce, że słuchaczowi mowę odbiera... Marzeniom skrzydła rosną, rodzi się w nich szybko a cicho cudowne życie; dawne minione tęsknoty, obumarłe radości i szczęścia podnoszą się z popiołów w feniksowy sposób, nabierają kolorów... aby wnet potem rozwiać się, wsiąknąć na nowo w jałową teraźniejszość«.

[1]) »Natura Chopina — pisze słusznie w tej kwestyi Jachimecki — rozwijająca się wyłącznie z wewnątrz, nie uległa, nawet w czasach podatności na wpływy, niczemu, coby ją mogło nagiąć do epigonizmu i naśladowania. Chopin był tak wyłącznie muzykiem i tak wcześnie rozwinął cały swój geniusz, że nigdy — w listach naprzykład — nie tracił czasu na długie komentarze o napisanych kompozycyach, nie wtajemniczał nikogo w zamysły, lub opowiadał o procesie powstawania swoich dzieł. Przeważnie robił to wesoło, daleki od wszelkiego filozofowania i teoretyzowania. Dał ludzkości dzieła, nie listy o dziełach, liczył na odczucie w artystycznych rejonach duszy, nie na ciekawość krótkowidzącego badacza«. Inaczej myśli w tej kwestyi L. Różycki, dla którego Chopin bynajmniej się nie cofał przed programowością w swych kompozycyach, n. p. w Balladach i późniejszych Polonezach, które wskazują wyraźną dążność w kierunku ilustracyi muzycznej. »Legendowe nazwy niektórych Preludyów i Nokturnów też nie mogą być absolutnie bezpodstawnemi, możliwem również, że Chopin sam o ich treści wspominał; istnieją zresztą pewne tradycyjne treści wielu kompozycyi Chopinowskich. Rozpatrując Scherza i Ballady, jak również i niektóre Polonezy z punktu czysto muzycznego, a głównie z punktu formy muzycznej, zauważymy te charakterystyczne cechy, wskazujące wyraźnie na programowość i na istnienie treści dramatycznej«.

[2]) W innem pisze o tem Jachimecki, jak następuje: »Znajdujemy w muzyce Chopina takie bogactwo pomysłów, takie światy różne otwierają się nam z niej, że chcąc określić jakiemś bardziej realnem porównaniem to wszystko co przeżywamy, kiedy rytmy jej przejdą w nasze tętno, musimy sięgnąć do porównań z poezyi i malarstwa: muzyka Chopina daje nam w swej treści tyle nastrojów, ile wynieść możemy z dzieł poetów o takiej rozpiętości ducha jak Mickiewicz i Byron, o takiej delikatności jak Musset i Verlaine;

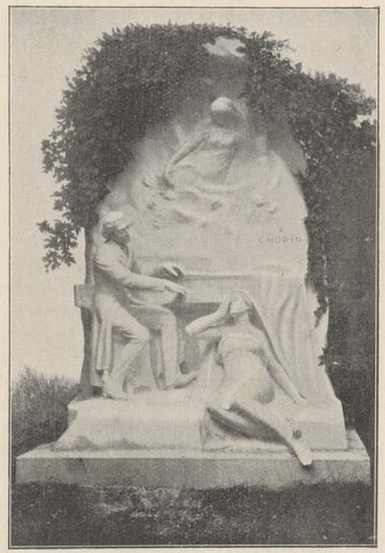
Prawie aż do ostatnich czasów raz po raz spotykało się twierdzenia, że muzyka Chopina — *eine kranke Haut-gout Musik* — jako przeważnie oparta na pierwiastkach uczuciowych, nietylko jest pełną kobiecej bezsilności, ale nadto odznacza się nerwową i suchotniczą chorobliwością, co sobie tłomaczono nerwowem przeczuleniem i chorobą piersiową Chopina samego. Byli i tacy, którzy, starając się umotywować tę chorobliwość szopenowskich natchnień, sięgali głębiej, bo do psychologii polskiego emigranta, wiecznie stęsknionego za ojczyzną, do której nigdy nie miał powrócić. Ta nieukojona tęsknota, z której zrodziło się najzdrowsze arcydzieło poezyi polskiej, *Pan Tadeusz*, miała zwichnąć prawidłowy rozwój geniuszu Chopina, bo go wykoleiła duchowo, zaczem poszło, że i to, co tworzył na wygnaniu, na emigracyi, nie mogło być zdrowem, musiało być słabowitem i chorem, jak on sam. Takich, co rozumowali w ten sposób, był legion. Między innemi należał do nich i Kleczyński, dla którego »chorobliwość« niektórych dzieł Chopina, jak np. 2-go preludyum, przechodziła aż w »dziwactwo«, nie nadające się do grania... Należał do tej liczby i Tarnowski, który w swym świetnym odczycie o Chopinie, mówiąc o dwóch strunach, patryotycznej i erotycznej, »najgłośniej i najstalej dźwięczących w akordzie jego cierpienia«, tak o nim pisze między innemi: »Raz jedna, drugi raz druga odzywa się głośniej, ale słychać je odtąd ciągle, we wszystkiem, co myśli, we wszystkiem, co pisze, we wszystkiem, co tworzy, od chwili wyjazdu z kraju aż do śmierci. I te dwie rzeczy, padłszy na naturę z gruntu tęskną, nerwową, melancholiczną, dręcząc ją przez całe lata, wyrobiły w niej ten smutek nieuleczony, tę melancholię chorobliwą, ten stan nieraz tak blizki rozpaczy, widoczny w jego kompozycyach. Natura taka z góry była może skazaną na to, żeby równowagi nie znaleźć nigdy, jednak 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«. Pogląd taki, może dlatego właśnie, że poparty powagą Tarnowskiego, utrzymywał się przez długie lata, choć nigdy nie brakło takich, co energicznie protestowali przeciwko temu. Za granicą czynił to jeden z pierwszych Ehlert, który raz, pisząc o rzekomej chorobliwości Chopina, wyraził się w ten sposób: »Man hat Chopin krank genannt. Ach! wer unter uns könnte sich der Gesundheit rühmen!« To samo twierdził Bülow, dla któ-

---

a rojenia kolorystyczne, które ona w umyśle wzbudza, przypominają nam chyba Watteau'a i Delacroix'a...«

rego Chopin był nietylko geniuszem jednym z największych, *der allergrössten,* ale geniuszem zdrowym, pełnym nietylko zdrowia, ale i siły. Jakoż dzisiaj mówić o chorobliwości muzyki Chopina, to zajmować *einen überwundenen Standpunkt.* Obok utworów, pełnych rzewnej i tęsknej melancholii, której zresztą wymagał sam charakter utworów, jak *Nokturny* np., można wskazać na olbrzymi szereg dzieł Chopina, jak np. jego niektóre *Polonezy, Preludya, Etiudy, Scherza,* w których nie kobieca bezsilność i nerwowość, ale męska siła, siła tytaniczna częstokroć, heroiczna, świetna i zdrowa, dominuje od pierwszej do ostatniej nuty, siła i rozmach, którym podobnych darmo szukać u samego nawet Beethovena. Oto np. co o Polonezach Chopina, *As-dur* i *Fis-moll* pisze Jabłczyński: »Siła tych Polonezów, napięcie w momentach kulminacyjnych i w całym biegu utworów jest ogromna. Uderzenia takich kolumn, jakie rwą się tonami naprzód, niemal na każdej stronicy, musiałoby być druzgocące, miażdżące, ścierające nieprzyjaciela w proch w jednej chwili, momentalnie. Ani *heroica,* ani *appasionata* Beethovena, nie mają ani jednego ustępu o tak wściekłej sile, nietylko mechanicznego uderzenia i brawury, bo te można spotkać u Liszta i Berlioza, ale i wewnętrznej pasyi, tem silniejszej, że u Chopina jest ona prostą, naturalną, jest istotnem, chwilowem zwarciem się wszystkich władz człowieka: zmysłów, myśli, woli, siły fizycznej, uczuć, w jednym kierunku: w kierunku nieprzyjaciela. Zapał ten chwilami jest nieomal świętym. Tak szli w ogień pod sztandarami Napoleona lansierzy, szwoleżerowie polscy, tak szła ongi hussarya pancerna i dragoni na zagony tatarskie, tureckie. Tem wygrywano bitwy, kiedy podobnym pędem energii ludzkiej wygrywać je było można«. A utworów, nacechowanych podobną siłą, wiele jest w dziełach Chopina, a choć w niektórych, np. w Sonacie *B-moll,* ta siła może wydawać się nienaturalną, pobudzoną przez szaloną namiętność i uczucie rozpaczy, to jednak rzadko kto umiał przemówić z taką potęgą. Oprócz dzieł zaś, pełnych tytanicznej, wprost żywiołowej siły, istnieje ogromny szereg utworów Chopina, pełnych pogody, wesołej zamaszystości i animuszu, nie mówiąc już o tych, które brzmią niczem hymn tryumfalny, niby pean zwycięstwa! Że oprócz tego komponował i takie, w których przeważają tony miękie i melancholiczne, które są przepojone jakby żalem serdecznym, to jeszcze nie dowód, żeby je uważać za chorobliwe. Bo co innego tęskna melancholia, owiana przedziwnie poetycznym nastrojem, a co innego chorobliwość. To też ma słuszność Jachimecki, gdy w ten sposób załatwia się z kwestyą rzekomej chorobliwości muzyki Chopina: »Najkrótszą odprawę można dać urojonym zarzutom, skierowanym ku indywidualności Chopina, której przedziwne wysubtelnienie wydaje się być ludziom o pewnych attawistycznych cechach barbarzyńskich: chorobliwością i dekadencyą. Bluźnierstwem wobec geniuszu Chopina byłaby apologia jego indywidualności przeciw takim zarzutom. Tym, co je stawiają, dajmy

do wyboru: wyobrażenia potęg boskich z Alaszki i figurki tanagryjskie...« »Subjektywny temperament duchowy Chopina — powiada inny krytyk — można nazwać temperamentem duchowym Kat'exohen. W mylnie rozpowszechnionem mniemaniu, jakoby muzyka szopenowska zrodziła się była wyłącznie z tego nastroju, z jakiego poczęte są przeważnie Nokturny i Preludya, tyle jest tylko prawdy, że nuta melancholii jest istotnie podstawową nutą i zasadniczym rysem muzyki chopinowskiej. Ale niezależnie od tego jest skala uczuć Chopina bogatą, jak bogatą jest dusza przyrody, wszechstronną, jak wszechstronnem jest życie. Od najtkliwszych uczuć, czy o dziecięco-naiwnej prostocie, czy o subtelnym wyrazie marzeń dziewiczych, od najbardziej swawolnych kaprysów i płochych igraszek, poprzez ciche kontemplacye i niespokojne przeczucia, poprzez chwiejne łamanie się z sobą i zdecydowany, jawny bunt, aż do dzikiego szału rozkoszy i szalonej ekstazy bólu: wszystkie te struny drgają w duszy Chopina«.



Pomnik Chopina dłuta Froument-Meurice w Parku Monceau w Paryżu.
(Klisza *Nauki i Sztuki*, Wyd. Tow. Naucz Szk. wyższ. t. X, *Chopin*, H. Opieńskiego).

Samo się przez się rozumie, że tak bogata indywidualność, jak Chopin, nie potrzebowała zapożyczać się u innych, lecz od samego początku kroczyła własną drogą, szlakiem zupełnej oryginalności, nie dającej się porównać z nikim i z niczem. »Z każdym utworem Chopina — powiada J. W. Dawison — wchodzi się w jakiś kraj cudowny, nietknięty jeszcze stopą ludzką, jakby natrafiało się na ścieżkę, którą dotąd nikt prócz niego nie przeszedł«. Jakoż, jeżeli chodzi o wykazanie wpływów, jakie inni kompozytorowie wywarli na twórczość Chopina, śmiało można powiedzieć, że te wpływy, o ile się nie redukują do zera, o tyle są prawie żadne, minimalne. Według znanego, dowcipnego raczej, niż trafnego, określenia Heinego, talent Chopina był wypadkową wpływów trzech odmiennych narodów, trzech kultur. »Polska dała mu rycerskość i ból historyczny, Francya obdarzyła go lekkim wdziękiem, swoją gracyą, Niemcom zaś winien był swe romantyczne zamyślenie«. Zdaniem Breithaupta, oprócz trzech powyższych wpływów, które wyraźnie uwido-

czniły się w twórczości Chopina, jeszcze nań silnie oddziaływał wpływ muzyki włoskiej [1]), co również twierdzi i J. Chantavoine w swem studyum *L'italianisme de Chopin* [2]). Ale nie znaczy to jeszcze bynajmniej, by o tych wpływach, odnośnie do muzyki Chopina, można mówić całkiem na seryo. Ślady bowiem — jak to z całą słusznością stwierdza Jachimecki — wskazujące w czemś na epigonizm w kompozycyach Chopina, są drobiazgowe, znikome. Kiedy w dziełach Wagnera płyną aż do *Lohengrina* wstęgi wpływów włoskich (Spontini'ego szczególnie), Beethovena w stopniu dość silnym i Webera, u Chopina zauważamy domieszki obcego stylu w kompozycyach najwcześniejszych tylko. Oklepane do znudzenia nazwisko Fielda, ilekroć mówi się o nokturnach Chopina, ma tylko małą racyę bytu, ledwie przy wspomnieniu nokturnu *Es-dur*. Młodzieńczą pasyę do opery włoskiej widzimy w drugiej części koncertu *E-moll*, ale i tu podniósł wielki geniusz frazy melodyjne do poziomu prawdziwego artyzmu. Zresztą zaś samorodność, z niczem nieporównana oryginalność, wypowiadająca się w dziełach

[1]) Breithaupt w ten sposób formułuje swój pogląd w tej kwestyi: Die spezifisch Chopin'sche »Nuance«, dies franco-polnische Idiom findet sich nirgends anders. Der Chopin-Stil ist sich selber höchste Blüte, feinste Ausprägung. Man weiss, dass er die Inkarnation des polnischen Volkswesens ist, des national-polnischen Tanzes und Liedes. Man weiss ferner, dass hierzu der französische »Ton« sich gesellt hat, die gallische Grazie, Koketterie und Noblesse, und zwar nicht etwa durch Abfärbung in der Pariser Periode, sondern durch Assimilation in frühester Jugend, durch Aufsaugung des mit dem polnischen Wesen so eng verknüpften französischen Bildungselementes, des esprit de l'âme et du coeur. Aber man übersieht meist eins den deutsch-italienischen Einfluss — Mozart und die italienische Oper. Die ganze Art der Auszierung, die Formen der figurierten Kantilene, der Koloraturkadenzen, der Terzen- uud Sextengänge weisen auf unbewusste Apperzeption italienischer Stilfloskeln (vgl. die altitalienischen »Arien«) hin. Seine spätere schwärmerische Liebe zu Bellini lässt unzweideutig Schwerpunkt und Richtung seiner melodischen Grundempfindung erkennen.

[2]) Ale i sam Chantavoine, choć zebrał sporą garść argumentów, jako tako uzasadniających jego tezę, jako Chopin ulegał wpływowi muzyki włoskiej, szczególniej Rossiniego i Belliniego, w końcu, w zakończeniu artykułu, sam osłabia doniosłość swych własnych wywodów, pisząc, co następuje: »Cette parenté de Chopin avec l'art italien de son époque semble donc évidente et assignable par plus d'un trait. Mélodie, harmonie, style, ornamentation, et il n'est pas un élément essentiel de sa musiqne qui n'en soit marqué. Toutefois Chopin n'ayant point connu l'art italien par l'Italie, mais l'art italien tout seul, et l'Italie par l'art italien, il n'a point participé à l'inspiration directe qui a fait les Rossini, les Bellini, les Donizetti et ensuite les Verdi. Le goût italien ne pénètre donc chez lui qu'indirectement, déjà filtré par l'art et adopté par la mode. L'influence qu'il en ressent n'est qu'une influence d'importation. Sa sensibilité est du reste trop originale pour qu'aussitôt elle ne modifie pas profondément les sucs dont elle se nourrit et qu'elle assimile. Le tour italien prend, dans la musique de Chopin, une morbidesse indécise qu'il n'a point chez les Italiens autochtones; cet art rutilant se décompose chez lui en nuances irisées, troublantes, opalines; ce n'est plus qu'un parfum lointain, quelque chose d'affecté parfois, ailleurs de naïvement nostalgique. Et pour le définir il faut ce mot, lui-même dégradé: »italianisant«.

nielicznych, ale stale — conajmniej — doskonałych. Sam Chopin na seryo wzorował się tylko na Bachu, którego dokładne studyum przyniosło mu w rezultacie — według jego własnego wyrażenia — czystą logikę w muzyce. O wpływie Bacha na Chopina, którego sztuka jest jakby odwróceniem muzyki kantora lipskiego, świadczą tylko wspólności ideowe, nie zaś podobieństwa zewnętrzne, formalne, tych bowiem nie znajdziemy. W geniuszu Chopina przetopił się wpływ ten w jakieś nowe wartości, nastąpiło w nim przeobrażenie pierwiastków. Proceder ten możemy uzmysłowić sobie porównaniem, zgoła paradoksalnem: talent plastyka, przejętego arcydziełami Velasqueza, które go skrystalizowały, wypowiada się w znakomitych dziełach rzeźbiarskich [1]).

[1]) W kwestyi wpływów innych muzyków na Chopina istnieją dwie opinie. Jedna z nich, zainicyowana przez Kolberga, twierdzi, że Chopin tak mało ulegał obcym wpływom, że nie godzi się zaprzątać temi wpływami, albowiem zakrawało by to na świętokradztwo; druga zaś, której przedstawicielem jest Chybiński, twierdzi, że tak samo, jak inni wielcy muzycy z Beethovenem na czele, podobnie i Chopin powinien być zbadany naukowo, co w niczem nie umniejszy jego sławy, a wiele rozjaśni w jego twórczości.

Twierdzenie swoje, któremu niepodobna odmówić słuszności, motywuje Chybiński w sposób następujący: »Dopóki nie zbadamy z jaknajwiększą dokładnością epoki poprzedzającej twórczość naszego mistrza, dopóki nie zaznajomimy się zwłaszcza z muzyką fortepianową owych czasów i rozwojem harmonii i wolnych form, dopóki wreszcie nie poznamy stosunku Chopina do tego, co znał i słyszał, dopóki nie zdołamy z naukową ścisłością odgraniczyć w dziełach Chopina to, co jest niezaprzeczoną własnością duchową jego wielkich poprzedników od jego własnego »ja«, dopóty nie zdołamy zdać sobie dokładnie sprawy i z własnej indywidualności twórcy ballad i z jego znaczenia nie tylko w muzyce fortepianowej, ale i ogólnej. Powtarzać wiecznie, że Chopin jest tak samoistnym, iż nic nie jest do niego podobne, znaczy w dalszym ciągu powtarzać komunały. Wszak żaden z wielkich genialnych twórców muzycznych nie traci nic na tem, że nauka zbada dokładnie drogi, po których stąpał ku wawrzynom i nieśmiertelności i ku — znalezieniu siebie samego. Dla jednych drogi te są krótsze, dla drugich dłuższe, dla reszty ciągną się przez całe życie, nawet od chwili znalezienia siebie samego (Bach, Haydn, Schumann, Brahms, Strauss). To wyśledzenie zależności (do pewnego stopnia) od epoki poprzedzającej i współczucia z duchowymi prądami epoki współczesnej jest zwykle solą w oku mało krytycznych i bezstronnych, więcej zaś zapalonych własnym temperamentem umysłów, które w nauce i jej genetycznych metodach dopatrują się niedyskrecyi, nietaktu, seperactwa, szpiegowania i (o zgrozo!) chęci pomniejszania wielkości olbrzymów ducha. Tymczasem rzecz ma się zupełnie odwrotnie, albowiem tego rodzaju metoda przyczynia się właśnie do ukazania w całej pełni indywidualnych cech danego twórcy od naleciałości i wpływów, oraz od tego, co wprawdzie przejął od poprzedników, lecz bądź przekształcił, bądź też dalej poprowadził i rozwinął. Wszak to jest nie tylko koniecznem do poznania twórczości, ale także czemś bardzo interesującem. Zmniejszyć można tylko to, to jest wymiernem, a więc nie talent, nie geniusz. Żaden z monografów Beethovena nie umniejszył jego wielkości przez wykazanie ulegania wpływom Haydna, Mozarta i francuskich kompozytorów, aż do IX symfonii. Ale też nikt nie zmniejszy zapału tłumów dla p. Lehara, choćby przez nietrudną analizę wykazał jego zły wpływ na smak muzyczny i jego banalną nicość. Nienaukowe zaś taksowanie jakiegoś kompozytora mniej czy więcej wybitnego, jest w gruncie rzeczy pozbawionem racyi bytu; wszak krytycy z pism codziennych używają

Sam nie ulegając prawie niczyjemu wpływowi, wywierał Chopin, od pierwszej chwili swego wystąpienia na niwie kompozytorskiej, ogromny wpływ na innych kompozytorów, wpływ, który, z dnia na dzień rosnąc już za życia tego istotnego »Kopernika fortepianu«, jeszcze szersze koła zaczął zataczać po jego śmierci, a nie ustał aż do dnia dzisiejszego, przeciwnie, wzrasta coraz bardziej, coraz intenzywniej zapładniając wszystkie nowoczesne umysły muzyczne, które nadany przezeń muzyce kierunek rozwijają umiejętnie i z powodzeniem. Kierunek bowiem, w którym Chopin pierwszy pchnął muzykę, posiada wszelkie warunki rozwoju. Skonstatował to już przed półwiekiem Bülow, pisząc: »Jakkolwiek postać Chopina pozostanie wzniosłą i jedyną w swym rodzaju w świecie muzycznym, to jednak nie wynika z tego, aby w jego dziedzinie nie można było dalej tworzyć, jakoby jego kierunku nie dało się, zarówno w dziedzinie formalnego kształtowania, jak i pod względem stosowania techniki, dalej rozwijać, dalej prowadzić«. Jakoż uczyniono to na całej linii, pierwsi zaś, którzy podjęli ideę Chopina, którzy ją zaczęli rozwijać samodzielnie, to Liszt i Wagner, których też wielu uważało za właściwych inicyatorów i twórców

równych słów zachwytu dla Beethovena, Wagnera, Verdiego, Offenbacha, Pucciniego, Leoncavalla i t. d. Czyż to nie jest daleko bardziej rażącem i nieprzyzwoitem zachowaniem się względem największych duchów?! I czy to raczej nie jest (mimowolnem coprawda) pomniejszaniem tych ostatnich?«

Całkiem inaczej rozumuje w tej materyi O. Kolberg, dla którego Chopin jest nietykalną świętością. »Na kim Chopin wyrabiał swój geniusz — słowa są Kolberga — kto dla niego mógł być wzorem, niech za tem inni szperają (czyli, że tego szperania i sam Kolberg nie wyklucza); on sam pozostał wzorem dla wszystkich, on w sztuce tam sięgał czynem, dokąd inni myślą ledwo sięgają; ale dla siebie wzór czerpał z siebie, natchnienia szukał nie w zimnych nutach, lecz w świętej księdze uczucia... Rozbierać muzykę zawsze jest trudnością; rozbiór Chopina byłby świętokradztwem; najwyższe dzieło słowa w słowie rozbierać można, zostanie się jeszcze odblask jego; w szkielet pocięte myśli mogą jego ducha nie krzywić; ale z muzyki cóż zostanie, gdy ją weźmiemy pod nóż analizy? Nawet szkieletu nie będzie. Chopina czuć tylko można, rozumieć, ukochać, uczucie zaś wytrącić nam musi rozbiór... Czegoż nauczą nas wyrazy o jego niezrównanej śmiałości w kombinacyach harmonii, o rzewności w śpiewie, o nienaśladowanym tęsknym uroku, bogactwie melodyi? Jeden mazur dobrze zagrany, wysłuchany uważnie, więcej nam powie, niż słów tysiące. Rozbierać można pedanteryę Niemców, sądzić czczość Francuzów, nawet tak często spospoliciała namiętność Włochów wymaga wyroku, ale Chopin sam w sobie mistrz i szkoła. Chopin, który uczuciem i prawdą wszystkich za sobą zostawił, nienaśladowany, bo niepodobny do naśladowania, czczonym tylko być może. Co za myśl go wiodła w pisaniu? Dlaczego tą a nie inną szedł drogą? On sam może wyrzec by nie zdołał. Zdaje się, że z przepełnionych natchnieniem piersi śpiewał na strunach fortepianu, nie myśląc, jak śpiewa, nie szukając środków, nie pamiętając o nikim«.

Tegoż zdania, co i O. Kolberg, zdaje się być i Zdzisław Jachimecki, który stosunkowe ubóstwo literatury chopinowskiej tłomaczy sobie tem, że »literatura ta nie wzbogaca się żadnymi ultranaukowymi traktatami, bo niemal wszelka naukowość jest w tej najbardziej uduchowionej sztuce bezradna«.

tego kierunku. Tymczasem — pisze Chybiński — to, co się powszechnie przypisuje Wagnerowi w harmonii, mamy już w znacznej części wykonane przez Chopina, od którego skorzystał Liszt więcej, niż się powszechnie sądzi. Liszt i Wagner, skorzystawszy od Chopina, dzięki swej genialności umieli wysnuć dalsze konsekwencye z tych pomysłów, które Chopin po wszystkie wieki może nazwać swoją wyłączną własnością, do których ma i mieć będzie absolutne prawo pierwszeństwa. Liszt nietylko przejął odrazu styl Chopina, ale wolną formę, zaczerpniętą z jego sonat fortepianowych, przeniósł także na muzykę orkiestralną, tworząc t. z. poematy symfoniczne. Również Wagner stał się w tym kierunku reformatorem. Schemat dawnej opery zastąpił dramatem muzycznym, w którym wewnętrzna akcya psychologiczna tworzy formę, nie zaś naodwrót. Także na polu pieśni przeprowadzono w tym duchu reformę. Zamiast pierwotnego schematu pieśni klasycznej wprowadzono wolną formę, zwaną »durchkomponiertes Lied«. Już u Schuberta znajdziemy ślady tej reformy, którą ugruntował Liszt, rozwinął zaś i ostatecznie ustalił Hugo Wolff. Dzisiejsza twórczość dowodzi trwałości tych reform, które w swym zakresie zapoczątkował Fryderyk Chopin. I jak o dzisiejszej muzyce orkiestrowej nie można inaczej powiedzieć, jak tylko, że w instrumentacyi wzoruje się mimo fenomenalnego Berlioza, na Wagnerze, tak i o fortepianowej należy orzec, że nie zbliżony do Berlioza Liszt, lecz Chopin *ante-tristanista* jest podstawą i głęboką podwaliną stylu fortepianowego i fortepianowej techniki, mimo, że istnieją nowsi kompozytorowie (zwłaszcza francuscy, oraz niektórzy najmłodsi Hiszpanie i Włosi), którzy nie objawiają duchowej zależności od Chopina, choć fortepianowo zachowują z nim związek, zresztą zupełnie naturalny. Niektórzy z nich zdołali epokowe odkrycia Chopina w zakresie tego, co z fortepianu wydobyć można, poprowadzić dalej.

Chronologicznie pierwszym szopenistą był niewątpliwie Liszt, który w chwili przyjazdu Chopina do Paryża właśnie zaczynał swe fascynujące panowanie nad umysłami, jako niezrównany pianista, a który jednocześnie, jako kompozytor, na Paganinim wzorując sztukę wirtuozowską, przenosił jego olśniewające sztuki — i sztuczki — do swej faktury fortepianowej. Otóż Chopin odrazu, choć nigdy zupełnie, wyzwolił go z tego czarodziejskiego, ale i pod niejednym względem szarlatańskiego wpływu, do czego sam Liszt przyznawał się całkiem szczerze. Zapoznawszy się z kompozycyami Chopina, zaczął poskramiać swój brawurowy styl. Owocem tego wpływu były znane utwory p. t. *Apparitions*, jedne z najsympatyczniejszych, jakie Liszt napisał. Wpływ Chopina jest w nich widoczny, i to tem bardziej, że w fortepianowym stylu i w technicznych szczegółach, mógł Liszt, jako kongenialny znawca tajemnic instrumentu, uniknąć tego oddziaływania. A jednak cel i środki są w twórczorci Chopina tak związane z sobą, że w istocie oddziaływania nie można ich rozdzielić. Na tem nie skończył się

wpływ Chopina na Liszta. Trwał długo, a dowodem tego jest np. *Berceuse Des-dur,* która ma z *Kołysanką* Chopina nietylko tonacyę wspólną. Wiele ozdobników i motywów jest tak podobnych, że możnaby posądzić Liszta o jakieś niesympatyczne zamiary [1]). Polonezy, nokturny, nieudana *Mazurka* a nawet wiele szczegółów (przeważnie ozdobników) w etiudach Liszta, które obok etiud Schumanna, Chopina i młodszych, np. Henselta, są najszczytniejszemi dążeniami tego gatunku, wszędzie spotykamy się jeśli nie z silnym wpływem, to przynajmniej z podnietą, mającą źródło w Chopinie

Analogiczny wpływ, jak na Liszta, wywarły kompozycye Chopina równocześnie i na Schumanna, który podobno, po przestudyowaniu jego *Waryacyi z Don Juana,* spalił swe dotychczasowe utwory, ażeby tym sposobem na nowo rozpocząć zawód kompozytorski. Jakoż nietrudno wskazać cały szereg dzieł Schumanna, które, choć genialne na swój sposób, jednak noszą wybitne piętno szopenowskiego wpływu.

Dzięki Schumannowi – i Clarze Wieck — nie mówiąc o licznych krytykach muzycznych, jak Fink i Kahlert, którzy z niekłamanym entuzyazmem i znawstwem niepospolitem rozpisywali się o wszystkich kompozycyach Chopina, w miarę, jak wychodziły, w Niemczech prędzej, niż w innych krajach, przyjął się wpływ Chopina, wpływ, który zaczął się od Thalberga, Herza, Hillera, Henzelta i Hellera, a nie ominąwszy ani Raffa, ani Brahmsa, wprost zdecydował o rodzaju twórczości Regera. Rzecznikiem tego wpływu, rzecznikiem wymownym i dostojnym, był przez całe życie Hans v. Bülow, entuzyastyczny czciciel Chopina, zaliczający go do największych muzyków świata, co na swój czas było nowością w Niemczech. On pierwszy zauważył, że popularniejsze dzieła Chopina zawsze są przeszkodą na drodze ku rozpowszechnieniu jego dzieł najznakomitszych, i dlatego, podczas swych podróży artystycznych, celowo unikając zbyt ogranych kompozycyi Chopina, umyślnie grywał mniej znane z pomiędzy jego utworów, aby im tym sposobem wywalczyć prawo obywatelstwa u najszerszej publiczności. Genialny mistrz kontrapunktu, Max Reger, nietylko pisał parafrazy utworów Chopina, ale nadto skomponował mnóstwo utworów fortepianowych, w których dla twórcy *Preludyów* objawił swój najwyższy respekt. Niektóre utwory Regera zupełnie świadomie przeprowadzone są w duchu chopinowskich harmonicznych problemów. Istnieje utwór Regera, nie będący niczem innem, jak tylko harmonicznie-modulacyjnem rozszerzeniem *Berceuse* Chopina, z temi samemi ostinatami w basie, opartemi na »nucie stałej« jako podstawie harmonicznej, co więcej, z temi samemi niemal koloratu-

[1]) W swej pracy p. t. *Chopin-Moniuszko* używa Chybiński nierównie ostrzejszego wyrażenia, mówiąc wprost, z powodu wpływu Chopina na Liszta, o »oburzających plagiatach lisztowskich, jak np. *Berceuse in Des-dur,* żywcem przepisanej z takiej samej *Berceuse in Des-dur* Chopina.

rami i ozdobnikami. Wogóle cała niemiecka muzyka fortepianowa, napisana przez wirtuozów, opiera się na podstawach szopenowskich. Jak bowiem można mówić o *Kapellmeistermusik,* t. j. o tych dziełach orkiestrowych, bez własnej inspiracyi, które jednak odznaczają się doskonałą instrumentacyą, pochodzącą z praktyki kapelmistrzowskiej, tak samo można stwierdzić istnienie kompozycyi wirtuozów, które posiadają świetną fakturę instrumentalną, lecz są bez twórczej wartości. Tu zaliczyć można, ze względu na niewątpliwe oddziaływanie Chopina (najczęściej zewnętrzne), kompozycye Grünfeldów, Schüttów, Leszetyckich, Reisenauerów, Stavenhagenów, także po części d'Alberta, wiele kompozycyj Moszkowskiego; najbardziej chopinowskiemi są kompozycye obydwu Scharvenków, którzy jako spokrewnieni z polskością złożyli dowody odczucia narodowego tonu Chopina w swych mazurkach, polonezach, nawet koncertach [1]).

W papierach po Wagnerze znalazła się kartka, na której autor *Lohengrina* wypisał po kilkanaście razy trzy nazwiska, Berlioz, Liszt, Chopin. Kartka ta, jako nader ciekawy dokument, jest kluczem do całej twórczości Wagnera, albowiem ci trzej muzycy niewątpliwie wywarli najsilniejszy wpływ na rodzaj muzyki wagnerowskiej. Jeżeli chodzi o wpływ Chopina, który był może najsilniejszym, o początki tego wpływu, to dadzą się one odnieść do lat 1839 – 1842, na które przypada pierwszy pobyt twórcy *Rienziego* w Paryżu. Przebywając w stolicy Francyi, gdzie go łączyły stosunki z Berliozem, Lisztem, Meyeybeerem, jak wogóle z całym światem muzycznym paryskim, Wagner przez jakiś czas brał lekcye gry na fortepianie od Gutmanna, przyjaciela i ucznia Chopina. Stąd bezpośrednia okazya do bliższego zapoznania się z dziełami twórcy *Preludyów,* z którego muzyką niemniej dokładnie mógł się zapoznać i za pośrednictwem Liszta (jak później w muzykalnym domu pani Wesendonk). Czy Wagner znał osobiście Chopina, którego sława wtedy w Paryżu dosięgała swego szczytu, który właśnie w latach 1841 i 1842 znów zaczął koncertować publicznie? Jedynym dowodem, że Wagner doskonale był poinformowany o całkiem wyjątkowem stanowisku Chopina w świecie paryskim, jest jego nieco szowinistyczny artykuł z tego czasu p. t. *Pariser Fatalitäten für Deutsche,* w którym nie bez zazdrości pisze o wielkiem powodzeniu Chopina... Co nie ulega żadnej wątpliwości, to ogromny wpływ muzyki Chopina na Wagnera, zwłaszcza *Etiud* i *Nokturnów.* Wiele najbardziej typowych czysto muzycznych czynników w sztuce Ryszarda Wagnera ma źródło swoje w twórczości Chopina [2]). Niejedna fraza melodyjna uderza nas swoim nawskróś szope-

[1]) Por. Chybiński, *Chopin i jego wpływ.*

[2]) Świeżo w *Gazecie warszawskiej* pojawił się artykuł p. t. *Muzyka przyszłości,* poświęcony muzyce Wagnera. W artykule tym, napisanym z wielką znajomością kwestyi, znalazł się także obszerniejszy ustęp o Wagnerze w stosunku do Chopina, ustęp godny przytoczenia na tem miejscu. »Wagner — czytamy tam między innemi — tworząc swoją

nowskim wyglądem. Nie zachodzi tu ten rodzaj reminiscencyi, który leży poza granicami wpływów i który Moniuszkę np. stawia nieraz obok jakiegoś trubadura prowansalskiego. Tu podobieństwo ma realne zupełnie podstawy. I tak chromatyka Wagnera zrodziła się dla niego nie w dziełach

»muzykę przyszłości« o wszystkich pisał muzykach, wszystkich krytykował, coś w nich chwalił, coś ganił, ale wogóle nie wystarczali mu swoją spuścizną, nie dorastali do jego dramatu muzycznego. O Chopinie milczał. Po napisaniu *Tristana i Izoldy,* w którym »przyłożył ucho do serca woli świata«, milczał tem uroczyściej. Podobnie milczał Gluck o Lullim, Beethoven nie lubił, gdy go pytano o nauczyciela jego Haydna, aż historya muzyki wyręczyła ich w tem »gadulstwie«. Czyżby Chopin tak stał daleko od wyżyn »muzyki przyszłości«? Że Chopin nie należał »do tych pół-wirtuozów i pół-talentów, którzy z ochotą łączą w muzyce: *les honneurs de la vertu et les plaisirs du vice*« (Mendelssohn o Chopinie), stwierdzali i widzieli współcześni mu muzycy, wiedział i Wagner (z dzieł i od Liszta, tej kumoszki muzycznej). Tenże Liszt musiał szeroko rozpowiadać »przyjacielowi«, jak to Chopin lubił włoską muzykę, śpiew solowy, Cherubiniego, Belliniego, a nadewszystko Mozarta. Jak unikał Beethovena i jego gwałtowności symfonicznej, czyli Wagnera. Wszystko to czemś tak różnem wydało się samemu Wagnerowi, który przerósł (jak wogóle wszystkich bez wyjątku!) nawet »świętego szaleńca«, iż przegrywał sobie »w salonie« utwory polskiego »pianisty« i zamyślał się głęboko. To zamyślenie było na temat: czego to mógłby był dokonać taki Chopin, gdyby urodził się Niemcem w Bonn lub w Lipsku, gdyż »nawet« ta muzyka »salonowa« przypomina tak niesłychanie i dziwnie niektóre jego genialne »inowacye« muzyczne!... Były to zapewne »przywidzenia« tylko. Wielcy geniusze, a cóż dopiero taki Wagner, tyle i tak intensywnie przeżywają, iż łatwo im się coś »przywidzi«. Mniejsza o to. Na czoło ludzkości wysuwają się niepokalanej czystości dzieła Chopina. Mowa ich podobna jest do słów żywego testamentu, w który naród złożył całą spuściznę swego posłannictwa obywatelskiego względem ludów i narodów Jest i pozostanie ta mowa »pieśnią nad pieśniami«. Zrodziło ją bowiem najszczersze natchnienie, jakiem dyszała dusza zbiorowa tego narodu, który nietylko słowami, ale krwią swą i życiem pieczętował to swoje posłannictwo narodowe, który »okiem słońca, ludzkości całej ogromy przeniknął z końca do końca«. I nie ogrom widoczny tej pieśni, nie wszechstronność, posępna tytaniczność opanowania potężnego zespołu polifonii orkiestralnej, wypowiada to prorocze wieszczenie boskiego natchnienia. O nie. Jeden, jedyny wielostrunny instrument, jedna harfa fortepianowa, ta wystarczyła w zupełności tej wzniosłej melodyi, której ludzkość słuchać nie przestanie ze czcią nabożną i tem serdecznem westchnieniem, jakie ulatuje przy zetknięciu się ze sprawą świętą. I nikt tej pieśni-testamentu pokalać nie zdoła, nikt nie dosięgnie świętokradzką ręką: odejdzie chyłkiem, jak przyszedł. Muzyka Chopina stała się »muzyką przyszłości« nietylko przez melodyę swoją, całkowicie odrębną, ale i przez środki ekspresyi muzycznej, które były nowe, bogatsze. Muzyka ta czerpała swoje święte objawienie w duszy matki-ojczyzny, to też ton jej podniosły i wielki, a harmonie subtelniejsze i nieznane. Chopin przynosił z sobą rzeczy nowe, jakich pomimo Bacha, Mozarta, Beethovena, muzyka nie znała, jakich nie stworzyli ani Wagner, ani owi wielcy wagnerzyści, czciciele własnych szklanych nastrojów i »własnej« rafinowanej żądzy środków. Wszystkich naśladowano. »Muzykę przyszłości« w Wagnera żmudnej syntezie naśladują, poprawiają i wyzwalają najmłodsi z całą swobodą i z coraz to nowszem natchnieniem. Namnożyło się tych »muzyków przyszłości« całe legiony. Są to Wagnerowie, Beethovenowie, Straussowie, francuscy, niemieccy, rosyjscy, są także dzięki Wagnerowi i Straussowi i polscy. »Dramat muzyczny« wieścił przecież postęp najindywidualniejszy. I to prawda. Droga tego postępu prowadzi przez geniusz narodu niemieckiego do tych wszystkich narodów

Ludwika Spohra, lecz Chopina. *Tristan i Izolda* bez sztuki Chopina, na podstawie własnego rozwoju Wagnera, przybrałby zupełnie inne kształty, niż je posiada. Wagner, jak każdy geniusz, wchłaniał w siebie pierwiastki wyrazu muzycznego ze wszech stron: w filtrze jego umysłu zmieniały się one znacznie, łącząc z innemi, ale »w spektralnej analizie« wielkiej tej sztuki znajdziemy wyraźne ich ślady. Ileż ponadto znalazł w dziełach Chopina momentów figuracyjnych, które tylko zabarwiał orkiestralnem brzmieniem [1]). Liszt i Wagner — powiada Jachimecki — są epigonami harmoniki Chopina i do skarbca stworzonych przez niego modulacyj i dysonansów nie dodali wiele. Obaj utrzymali tonalność swoich dzieł w ramach wyznaczonych przez Chopina. Ponad jego chromatykę nie wysubtelnili wyrazu

które się na postęp ten złożyły i mają do niego prawo. Chopin pozostanie jeden, jako jedna z tych przemian Króla-Ducha, której trwanie nieskończone.

»O jak są różne przed prawdy mistrzynią
Orły, choć wszystkie jeden hałas czynią«.
(*Król-Duch* Słowackiego).

Wagner porównywa muzykę (ma na myśli »naturalnie« swoją) do kobiety. Powiada on, że »charakter organizmu muzycznego ze względu na swój ustrój naturalny — jest kobiecym. Może zrodzić tylko, nigdy zapładniać; twórcza siła leży po za nim, bez zapłodnienia nic tej siły zrodzić nie może«. »Muzyka przyszłości« długo wybierała, aż wybór jej padł na najgodniejszego, »oczywiście« Wagnera, który w logicznym, a zarazem wysoce artystycznym szale zapłodnił ją i zrodzili (już we dwoje) »dramat muzyczny«. Jak już wspomniałem, »muzyka przyszłości« w stylu wagnerowskim nie poprzestała na samym Wagnerze, i zapragnęła użyć »szerokiego świata«. Biedna, szukała swojego wianka dziewiczego, melodyi. Muzyka Chopina jest jedną, niekończącą się melodyą. Każda pauza, czy nutka najdrobniejsza ma swoje uzasadnienie nie w logice, ale w uczuciu poetycznem. Nie jest to »melodya nieskończona« motywów filozoficzno-logicznych, ale melodya pieśni, której echo gra w duszy ludzkiej bez końca. Nie umęczy w tem fizycznem znaczeniu nigdy, świeżość posiada białej lilii, a trwałość nieśmiertelnika, łączy siłę męską z czarem subtelności prawdziwie kobiecej.

Goethe kończy swego *Fausta* (II część) chórem mistycznym aniołów, którzy głoszą cześć »zbawiającej i wyzwalającej« kobiecości:

»Alles Vergängliche, ist nur ein Gleichniss;
Das ewig Weibliche zieht uns hinan!«

»Wszystko przemijające jest tylko porównaniem«, ale »wieczna kobiecość pociąga nas wyżej«, w wyższe, nieśmiertelne regiony. Tę »wieczną kobiecość« posiada muzyka Chopina«.

[1]) Z powodu Preludium *As-dur* (Nr. 17) pisze Ludomir Różycki: Jakie stopniowanie uczucia niepokoju i tęsknoty, co za dziwna prostota i siła jednocześnie rysunku melodyjnego obok niepospolitego bogactwa środków harmonicznych, odwieczna tęsknota brzmi w pytaniu motywu szczególniej w przejściu do początku (str. 32 w wydaniu Petersa 9, 10, 1', 12 takt); Wagner toż samo nazywa »Schicksal's Frage-Motiv«, Chopin — preludyum; nie będziemy roztrząsać, kto był większym geniuszem, ale już to samo, że Wagner mawiał o Chopinie »ein Saloncomponist«, dowodzi, że Chopin nie był mu obojętnym.

muzycznego, w pomysłach akordowych mieli w dziełach Chopina najbogatsze przykłady. W ustępach, gdzie Wagner nie pokazuje swojej germańskiej twarzy, napotykamy liczne reminiscencye z Chopinem, które świadczą o pokrewieństwie w sposobie wyrażania się obu genialnych kompozytorów. Trudno wytłómaczyć sobie, dlaczego sztuka Wagnera natrafiała na tak zaciekły opór u ludzi, którzy przyjęli już Chopina na własność duchową? Dlaczego raziła ich tonalność muzyki Wagnera, tak bliska tonalności Chopina?... Trudno bez pomocy analizy wykazać te wszystkie sposoby dramatycznego wyrazu muzycznego, które w sztuce Chopina nabrały właściwego znaczenia, przeszedłszy zaś do dzieł innych kompozytorów uchodzą za ich specyalnie własne. *Obiegnik* (w górę i w dół) ma w licznych, głęboko poruszających momentach dramatów Wagnera ważne znaczenie (modlitwa Rienziego, duet Elżbiety z Tannhäuserem, Izolda, Brunnhilda). U Chopina występuje on w miejscach wysoce napiętych, np. w balladzie *G-moll*, lub w głębokiej kantylenie *Fantaisie impromptu* (ustęp środkowy) i tylu innych. W nowszych czasach widzą to sami Niemcy i przyznają, że Chopin w owym pochodzie naprzód, wyprzedził najśmielszych kompozytorów pierwszej połowy XIX stulecia i że znajdują się w utworach jego liczne zwroty wyraźnie wskazujące, że wielki kompozytor dramatów muzycznych Wagner, jest w dziedzinie harmonii dalszym ciągiem Chopina, podobnie jak i Liszt [1]). Zdaniem Breithaupta, jeden tylko Wagner potrafił w swoim stylu osiągnąć równy chopinowskiemu wdzięk i szlachetność w prowadzeniu linii melodyjnej. Czemże np. jest cała uwertura do *Lohengrina*, jeśli nie rodzajem *Ballady* Chopina, wspaniale instrumentowanej. Co pewna, że w tej uwerturze, od początku do końca, panuje nastrój *Ballad* Chopina. *In der Tristan-Technik ist Chopin's Gesang in idealster Verkörperung und letztmöglicher Formung zur Vollendung gebracht.* A co się samego Tristana tyczy, to, zdaniem Maecklenburga, w Etiudzie *Es-moll* Chopina, Op. 10 Nr. 6, mieści się już bardzo wiele tristanowskich motywów i nastrojów. »*Es ist keine Frage: dieses musikalisch hochbedeutsame, in die bescheidene Form einer Etüde gekleidete Gedicht hat viel von jener »Tristan«-Stimmung in sich, die in der Einleitung zum dritten Akt einen so klassischen Ausdruck gefunden hat, wie denn auch die Keime zu der bekannten »Tristan«-Chromatik gerade in dieser Etüde bereits vorliegen. Man beachte die meistens in halben oder ganzen, auch kleinen Terzen fortschreitenden Bässe*« [2]). To

[1]) Niewiadomski.

[2]) To samo, w odniesieniu do Etiudy *C-moll* t. z. rewolucyjnej, twierdzi Ludomir Różycki, który tę etiudę zestawia nietylko z *Tristanem i Izoldą* Wagnera, ale i z *Sonatą patetyczną* Beethovena. »Chopina — pisze Różycki — do niedawna jeszcze uważano za liryka wyłącznie, i zarówno w nokturnach, jak i balladach, wirtuozi kładli nacisk największy na stronę liryczną kompozycyi Chopinowskich. Ostatni duch czasu i wgłębienie się w istotę twórczości genialnego kompozytora doprowadziły do wniosku, że Chopin zakląt w swą

samo twierdzą niektórzy pisarze francuscy, doskonale zdający sobie sprawę z wpływu Chopina na Wagnera. A ce point de vue — pisze jeden z nich — les grand romantique du XIX, Schumann et Wagner, doivent autant et peut-être encore plus au maitre polonais qu'à Beethoven lui-même. Il est tel et tel poème de Chopin dont *Tristan et Yseult* semble comme la paraphrase gigantesque«. Inny krytyk muzyczny francuski, Bertelin, tak pisze z powodu *Mazurków* Chopina: »Les 41 pièces que Chopin a fait paraître en différents recueils sous le titre de *Mazurkas* sont d'une fantaisie, d'une richesse rythmique extraordinaires; le caractère très particulier des thèmes dont il s'est servi l'a entraîné souvent à des harmonisations des plus curieuses et qui ont dû paraître *d'un modernisme outré à l'époque où elles ont été publiées*. Bien des critiques auraient crié à la barbarie s'ils avaient regardé de près ces morceaux d'un tour si original et si personnel, mais ils ne leur attribuaient pas assez d'importance pour se donner cette peine; séduits par le jeu tout de grâce et de charme de l'auteur, ils se contentaient de considérer comme de l'exotisme ce qui était en réalité le début d'un grand mouvement de rénovation harmonique; celui-ci devait aboutir quelque vingt-cinq ans plus tard avec Wagner. Ce dernier, grâce à son intimité avec Liszt, connaissait à fond l'oeuvre du Maître polonais et bien souvent, dans ces partitions, l'influence de ce dernier est sensible; certains dessins de violon das *Tristan et Yseult* ont une curieuse parenté avec quelques traits de piano qui se retrouvent assez fréquemment dans les *Etudes* et les *Préludes;* et bien des procédés de modulations brusques aux tons éloignés (ou soi-disant tels) sont visiblement de même nature que ceux employés par Chopin« [1]).

muzykę jeszcze coś potężniejszego i tragiczniejszego, i tylko istnienie dramatu w twórczości Chopina mogło mieć tak decydujący, tak wielki wpływ na Wagnera i muzykę współczesną. Etiuda *C-moll,* to już nie ból, a szaleństwo rozpaczy! Początkowy pasaż jak straszliwy huragan poprzedza wejście tematu. Jakimś dziwnym zbiegiem okoliczności wypadło pokrewieństwo tematów *Sonaty patetycznej* Beethovena i *Etiudy* Chopina. Późniejsze dzieło Wagnera *Tristan i Izolda,* w jednym ze swych głównych motywów również wskazuje na to pokrewieństwo. Czyżby ukształtowanie tematów w strasznych chwilach bólu jedną tylko formę przybrać mogło? Wszystkie wyżej przytoczone tematy mają jedną wspólną cechę tragizmu; sposób wyrażenia się i forma jest u każdego z autorów różna, podobieństwo polega li tylko na jednakowym rysunku linii. Temat Sonaty patetycznej Beethovena to ciążące na duszy widmo bólu... Motyw z *Tristana i Izoldy* Wagnera to głucha namiętność, nurtująca powoli i nieustannie... Etiuda *C-moll* jest jednym z najbardziej nagłych, najbardziej raptownych okrzyków rozpaczy, śmiertelnem rozdarciem duszy!«

[1]) Istnieje artykuł Bernarda Szarlitta p. t. *Chopin und Wagner,* pełen subtelnych spostrzeżeń o podobieństwie i pokrewieństwie natur i temperamentów twórcy *Tristana* i śpiewaka *Nokturnów*. Artykuł ten, dość daleko idący w swych wywodach, nie wszystkim trafił do przekonania, tak dalece nawet, że jeden z krytyków, nie godząc się z założeniem Scharlitta, wystąpił z wprost przeciwną tezą. Oto jego argumentacya: »Chopin jest zjawiskiem w dziejach sztuki niebywałem; jest indywidualnością w takiej pełni i tak bez za-

Co szczególniejsze, że Chopin, słusznie w stosunku do Wagnera nazywany przez niektórych Janem Chrzcicielem, na podobny przydomek zasługuje niekiedy i w stosunku do Ryszarda Straussa. Okazuje się bowiem,

strzeżeń genialną, że np. wszelkie przyrównywania go do innych kuleją, i to tak biednie kuleją, że odrazu odczuwa się ich bardzo chwiejną równowagę. Podobało się jednemu publicyście zestawić Chopina z Wagnerem; wykrył on szereg cnót, obu twórcom wspólnych, z których niby wynikać ma pewne pokrewieństwo indywidualności: nadzwyczajna wrażliwość, łatwość popadania z jednego nastroju w inny, wypowiadanie najgłębszych tajników własnego »ja« i odpowiednio oryginalny wyraz i t. p. same zalety, które pozwoliłyby prawdopodobnie pociągnąć linię styczną pomiędzy wszystkiemi twórczemi talentami, jakie kiedykolwiek istniały... Kiedy się słyszy obok siebie nazwiska: Chopin—Wagner, jasnem jest dla każdego, kto muzykę jednego i drugiego należycie odczuł, że między tymi dwoma podobieństwa twórczej indywidualności niema; co, oczywiście, nietylko nie ubliża geniuszowi ich obu, ale przeciwnie, tem lepiej o nim świadczy«. Wbrew przeciwnego zdania jest w tej kwestyi Chybiński, któremu zestawienie Chopina z Wagnerem całkiem wydaje się naturalnem, nawet narzucającem się samo przez się, z natury rzeczy. »Wagner bowiem — według krytycznego twierdzenia Chybińskiego — tak samo jest blizkim Chopinowi, jak Berliozowi. Fałszywem jest przypuszczenie, że Chopin nic nie ma wspólnego z Wagnerem. Ma więcej cech łącznych, niż się ogólnie sądzi. Materyał harmoniczny jest u obu wielkich mistrzów pod bardzo wieloma względami identyczny. Tylko że Wagner posunął się po tej samej drodze naprzód, czego Chopin nie mógł uczynić, umierając w tak młodym wieku. Przyszły monograf Wagnera będzie musiał w rozdziale o harmonizacyi Wagnera nawiązać nić historycznej przyczynowości i genezy pojęć harmonicznych w XIX wieku tylko z Chopinem. Rzec można, że Wagner-harmonista pozostaje w takim samym stosunku do Chopina, jak Wagner-instrumentator do Berlioza. Jest konsekwencyą obydwu«.

Feliks Jasieński tak pisze o Wagnerze w stosunku do Chopina: »Wagner, popełniając, zapewne świadomie, złośliwość, nazwał Chopina *ein Salon-Componist.* Do wczoraj prawie krytyka francuska wydawała sądy, do powyższego podobne, albowiem niezdolna była zrozumieć genialności Chopina. Ba! nawet u nas trudno spotkać się z tym — dla mnie przynajmniej — dogmatem, że Chopin to w równej mierze geniusz dramatyczny, jak geniusz liryczny. Twierdzę, że niektóre utwory Chopina, i to nie koniecznie większe, zawierają, artystycznie rzecz biorąc, tę samą ilość siły dramatycznej, ile jej zawierają największe, najlepsze dramaty Wagnera. I tu zapytam: ponieważ, z pewnego punktu widzenia, pewne zjawiska są ogniwami pewnych łańcuchów, czy ogniwo-Wagner byłoby możliwem bez istnienia ogniwa-Chopin?«

Pierwszym, który Wagnerowi przeciwstawił Chopina, który nawet z Chopina czynił rodzaj antypapy (Gegenpapst) w stosunku do twórcy *Parsivala,* był słynny Fryd. Nietzsche. W jego korespondencyi z Gastem, niedawno ogłoszonej, niemało znajduje się wzmianek o Chopinie, pełnych najwyższego uwielbienia. To samo w niektórych listach Gasta do Nietschego. »Chopin — czytamy w jednym z tych listów — ist einer der grössten Musiker, die es je gegeben«. Za to i Nietsche i Gast nie entuzyazmowali się Lisztem, zwłaszcza jego książką o Chopinie. Oto, co raz, 8 sierpnia 1880 r., pisał o niej Gast do Nietschego: »Ihr hochgeschätzter Brief und die überaus gütige Zusendung des Liszt'schen Chopinbuches waren mir abermals Zeugnisse Ihres grossen Wohlwollens, für das ich nicht genug zu danken vermag. Mich quält schon wegen dieses Buches der Gedanke, dass ich es der geehrten Besitzerin, deren Freimütigkeit meine Zumutung nich zuviel war, auf einige Zeit entziehe. Das Buch gibt mir doch ein Teil von der Stimmung, in welche die erste Generation Chopins durch seine Werke versetzt wurde; es zeigt mir wiederum,

że w Chopinie łatwo dają się odnaleźć dokładne przepowiednie tych pomysłów, które dzisiaj uchodzą za ostatni wyraz muzyki. Nie uszło baczności krytyków, że pierwsze utwory fortepianowe Ryszarda Straussa, Op. 9 naprzykład, wykazują niewątpliwe wpływy dzieł Chopina, co zwłaszcza da się powiedzieć o *Wesołych figlach Tilla Eulenspiegla,* w których szczególniej pod tym względem uderzającemi są pasaże skrzypcowe, całkiem podobne do analogicznych kombinacyi pasażowych w *Scherzach* Chopina[1]). Jachimecki takich przykładów, gdzie Chopin jest wyraźnym prekursorem Straussa, cytuje więcej. Dla impulsywnych figur wczesnego poematu *Don Juan,* jak dla jego partyi melodyjnej, dla szeregu pieśni i ustępów w operze *Feuersnot* znajdujemy niemal w każdem trzeciem dziele Chopina przykłady odpowiadające. To jednak, co Strauss doprowadza w ostatnich operach swoich do zupełnej maniery, zjawia się w zdecydowanych i silnych momentach, które hojny geniusz rozsypał i skromnie ukrył wśród innych skromniej szlifowanych kamieni. Trzy takty koncertu *F-moll* 30, 31 i 32 (od wejścia fortepianu) są jakby embryonalnym stanem muzyki *Elektry.* Nawet to — pisze w innem miejscu tenże Jachimecki — co w dzisiejszej muzyce uchodzi za ostatni wyraz rewolucyjnych dążeń i rozpostarte do cech manierycznych daje surogat sztuki R. Straussa, znajdziemy w embryonalnym niejako stanie w muzyce Chopina. A miejsc takich, podobnie śmiało skonstruowanych, wiele się kryje pośród tej najświetniejszej galeryi pomysłów harmonicznych. Niemniej jak kombinacyom dysonansowym, przygotował Chopin pole nowoczesnym środkom wyrazu muzycznego, tłómaczącym — zdaje się bez reszty — różnorodne stany psychiczne. Ekspulsywne, strzeliste frazy płomiennych zachwytów, żarliwych namiętności, nieznane były muzyce przed Chopinem. On je stworzył w formach nieprzekraczalnie doskonałych. Przegrajmy z *Polonezu-fantazyi* Op. 61 takty 38—40 przed

wie verschiednes andere über Chopin Gesagte, wie man über einen solchen Menschen nicht sprechen dürfe, nämlich nicht, als ob es hier jemanden weisszubrennen gäbe; und dann, wie auf diese Weise, nämlich die Lisztische, der Ruhm eines Künstlers nicht festgestellt wird; dazu bedarf es ganz anderen Beweismaterials, als solches Geschichtlichen, namentlich aber nicht solcher Verdrehungen des Tatsächlichen, wie sie Liszten gleich auf der 17. und 18. Seite passieren, wo er meint, Chopin sei einer von den Geistern gewesen, dont la grâce se déploit surtout lorsqu'ils semblent à la dérive. Dann bringt er eine sehr falsche Vergleichung von Chopin mit Mickiewicz: Chopin habe das spätere Experiment dieses Dichters, romantisches Sentiment in klassischer Form vorzutragen, als Musiker machen wollen (in den Sonaten und Konzerten), mais il n'a pas à notre avis aussi complètement réussi. Ich möchte wissen, wie Liszt den Chopin spielt, da er ihn so verstanden hat«. Zdaniem Nietschego, Chopin »uwolnił muzykę od niemieckich wpływów, od skłonności do posępności, brzydoty, małomieszczaństwa, niezgrabności i chełpliwości. Piękno i szlachectwo ducha, wytworna wesołość i wspaniałość ducha, a równocześnie południowy żar i powaga, nie znalazły przed nim w muzyce wyrazu«.

[1]) Chybiński, *Chopin i jego wpływ.*

końcem kompozycyi i porównajmy je bodaj ze sceną Chryzotemidy w *Elektrze* Straussa, a przekonamy się, w jak wysokim stopniu przypomina scena ta wspomniane takty. Weźmy choćby ostatnie Preludyum, Op. 45 *Cis-moll,* w którem, jak wąż, ciągnie się smuga najtkliwszych pomysłów melodyjno-modulacyjnych; każdy atom jej odnajdziemy w najbardziej podziwianych modulacyach Straussa.

Jak w Niemczech, gdzie jednak wpływ Chopina zatoczył najszersze i najdonioślejsze kręgi, podobnie i we Francyi dadzą się wykazać mniejsze lub większe ślady szopenowskiego wpływu, choć na ogół wpływ ten, stosunkowo mały, jest raczej zewnętrznym. U Cezara Francka — powiada Chybiński — zdołamy w *Variations symphoniques* zauważyć pewne motywy, rytmy i harmonie, które mogły tylko powstać przez przejęcie się indywidualnością Chopina; partya fortepianowa tego wybitnego dzieła okazuje dokładne zaznajomienie się z chopinowską techniką, która sama dla siebie jest poezyą pełną polotu. Saint-Saëns jest konglomeratem pierwiastków twórczych, od Bacha począwszy, na Chopinie skończywszy; tylko jego »powiewna lekkość«, gallijska nonszalancya i nudna w swej gaskońskiej gadatliwości czułostkowość nie ma nic wspólnego z Chopinizmem. Ale na ogół u Saint-Saënsa jest najwięcej dowodów przejęcia się stylem Chopina, nie mówiąc już o Liszcie. Z późniejszych francuskich kompozytorów typowym Chopinistą jest Gabryel Fauré; któż nie zna jego popularnego nokturnu *H-dur*? I któż nie zauważy, że tam wszystko, mimo samodzielnej inwencyi, jest stylizowane po Chopinowsku? Nowsi Francuzi, np. Sévérac i Rhené-Baton, stylizujący swe preludya na odnośnych dziełach naszego mistrza, a w pierwszych dziełach swych także Debussy, nie złożyli hołdu Lisztowi, lecz Chopinowi. Cechy harmoniczne i figuralne — powiada Jachimecki — które stanowią podstawę odrębności stylu muzyki współczesnych kompozytorów francuskich, znajdujemy u Chopina już w kompozycyach z lat warszawskich. Sięgam po przykład, mieszczący się w Kujawiaku z *Wielkiej fantazyi na melodyach polskich,* Op. 13. W ustępie *andantino* spotykamy tam pedale *Cis*, typowe zwroty Debussy'ego lub Dukasa [1]).

Że Chopin swym wpływem dotarł aż do Skandynawii, dowodem najsławniejszy z pomiędzy muzyków tamtejszych, Grieg, nazywany często »Chopinem północy«. Ile Grieg miał do zawdzięczenia Chopinowi, o tem najwymowniej świadczy jego własne powiedzenie, że »Chopin nauczył go tworzyć po norwesku«. Wdzięczny za to, jeden ze swych ostatnich utworów fortepianowych, całkiem przepojony jakby duchem muzyki szopenowskiej, zatytułował Grieg *Hommage à Chopin.* Śladami Griega poszła i młodsza

[1]) We Włoszech — skoro już mowa o wpływie Chopina na muzykę krajów romańskich — ujawnił się kult Chopina w postaci opery Oreficego *Chopin,* której twórcę, jak mówi Jachimecki, niech w oczach naszych rozgrzeszy uczucie pietyzmu, w jakiem powstało.

generacya muzyków skandynawskich, Sibelius, Palmgren i Melartin, których utwory, zwłaszcza fortepianowe, wcale niedwuznacznie stwierdzają fakt, że Chopin, obok Griega, jest ich bożyszczem.

W Rosyi wpływ Chopina datuje się od czasów Rubinsteina. Sam twórca *Demona* nie zdołał, jako kompozytor, całkowicie wytworzyć aliażu wpływów klasycznych, oraz Chopina, Schumanna i Liszta. Wpływy te nie przenikają się, lecz leżą obok siebie, jako elementy, niezawsze możliwe do całkowitego skojarzenia. Co dziwna, że najgenialniejszy z muzyków rosyjskich, Czajkowski, głosił stale, że Chopina... nie lubi, ale gdy mu wykazywano wpływ mistrza na jego dzieła, przyznawał, że wpływu tego nie zaprzecza, ale do Chopina nie może się przekonać. O wpływie Chopina na muzykę rosyjską tak pisze Chybiński: »Najgłębszym, najsilniejszym i najbardziej widocznym okazał się wpływ Chopina w rosyjskiej muzyce, i to nietylko fortepianowej. Ci słynni nowatorowie (Cui, Borodin, Bałakirew, Mussorgski, a po części i Rimskij-Korssakow) wiedzieli, że Chopin jako nowator nie należy do epoki Mendelssohn-Schumann, lecz do Wagnera, Liszta i Berlioza. To też z chwilą, gdy ci neoromantycy zaczęli wyciskać swe piętno na twórczość rosyjską, już Chopin należał do tego wpływu jako integralna i to pierwsze stanowisko zajmująca siła. Pierwsze utwory symfoniczne były wprawdzie instrumentowane à la Berlioz-Liszt-Wagner, ale styl ich był Chopinowski. A gdy przyszła następna generacya (Liapunow, Liadow i t. d.) i gdy muzykę fortepianową w Rosyi podniosła do wyżyn zupełnie fenomenalnych, oddziaływanie Chopina wzmogło się jeszcze bardziej. Łączono chopinowskie i lisztowskie zdobycze techniczne w dziedzinie fortepianowej faktury, posuwano je jeszcze dalej i rozwijano, przyswajano sobie wszelkie pomysły modulacyjne, cyzelowano koloratury i biegniki i uzupełniano ten »słownik« nowemi zdobyczami, przedewszystkiem jednak przyjęto wszystkie formy Chopinowskie: preludya, nokturny, etiudy, ballady, scherza i t. d. Nawet mazurki i polonezy powstawały w takiej masie, w jakiej u nas nigdy nie produkowano. Wreszcie zaczęto łączyć wzorowane na Chopinie »tańce« w suity (np. Blumenfeld), tak, że i »polskich suit« naliczyć można więcej, niż u nas. A są to utwory przeważnie wartościowe. Wszystko, co w Rosyi obecnie powstaje w zakresie fortepianowej muzyki, nosi piętno Chopinowskich wpływów. Jeden z największych czynów, jakie pod względem moralnym polska sztuka zdziałała, to właśnie podbój muzyki rosyjskiej przez Chopina. Wyliczać szereg tych rosyjskich kompozytorów, którzy — a nie brak na to dowodów zewnętrznych — szczycą się, iż należą do »szkoły chopinowskiej«, jest rzeczą encyklopedyi muzycznej; imię ich legion. Powinniśmy ich poznać gruntownie. Wskażę tylko na najważniejsze nazwiska (prócz wyżej wspomnianych): Akimenko, Greczaninow, Blumenfeldtowie (może najbardziej »polscy« między nimi), Rachmaninow (tylko w początkowych kompozycyach), Rebikow, Skriabin

(mniej więcej do op. 35—40), Szczerbaczew, Akszarumow, Ilinskij, Juon, Winkler, Czerepnin, Arenskij i t. d.« Zaprzeczyć się nie da, że młodzi kompozytorowie rosyjscy czerpią z Chopina pełną dłonią. Koncerty fortepianowe Rimskij-Korsakowa i Arenskiego są do dzieł szopenowskich wprost bliźniaczo podobne. Skriabin w pierwszych swych dziełach jest tak zupełnym epigonem Chopina, że aż się naraził na zarzut, że kompozycye jego tak są wypchane wpływem Chopina, jak walizka w podróży. Rachmaninów, ten, zdaniem Jachimeckiego, najsilniejszy umysł muzyczny młodej Rosyi złożył Chopinowi *hommagium* w postaci waryacyi na temat Preludyum *C-moll,* Op. 22. Pierwsze utwory Bałakirewa są tak łudząco szopenowskie, że można by je wziąć za słabsze dzieła Chopina samego. Mistrzowska suita Głazunowa *Chopiniana,* będąca dziełem rzetelnej inspiracyi artystycznej, jest jakby spełnieniem przepowiedni p. Sand, że przyjdzie czas, w którym dzieła Chopina będą instrumentowali. Instrumentowało je wielu, ale tylko Głazunow stworzył w tym kierunku prawdziwe dzieło sztuki [1]).

W Czechach pierwszym chopinistą był Fryderyk Smetana, twórca nowej narodowej szkoły czeskiej. Już w r. 1860 wydał szereg utworów fortepianowych nawskróś szopenowskich, a w liście swym, pisanym do Liszta, zaznacza, że swe »czeskie polki« pragnął podnieść do tej wyżyny artystycznej, do jakiej wyniósł Chopin mazurki i polonezy.

Mit Chopin — miał się kiedyś wyrazić Liszt — kann man kein Schulbutterbrot verdienen. Mimo to, choć dopiero po śmierci Liszta, bo w ciągu ostatnich lat kilkunastu, Chopin wtargnął do konserwatoryów muzycznych, na teoretyczne kursy harmonii, przy której nauce jest objaśniany i analizowany przez profesorów, wskazujących go jako podstawę muzyki nowoczesnej, jako źródło wiedzy teoretycznej i idealnych przykładów. Jednocześnie zdobył sobie i nowożytne podręczniki harmonii. W znanej książce Johannesa Schreyera *Von Bach bis Wagner,* poświęcone są całe rozdziały harmonice Chopina; zawiłe modulacyjnie miejsca poddano wyczerpującej analizie. Praktyczny, znakomicie opracowany podręcznik harmonii Louisa i Thuilie'go cytuje przykłady z dzieł Chopina we wszystkich etapach nauki, wyzyskując je w sposób racyonalny szczególnie w lekcyach końcowych.

[1]) Przeciwko instrumentowaniu dzieł Chopina protestowano niejednokrotnie, uważając to za rodzaj profanacyi. »Wzmacniać« tego rodzaju rzeczy przez instrumentowanie ich, jest — zdaniem Jasieńskiego — takim nonsensem, jak »wzmacnianie« światła słonecznego przez zapalanie latarń na ulicach miast. Chopin — to geniusz-słońce, które się podziwia i czci takiem, jakiem ono jest. Poprawianie i przerabianie Chopina jest czemś bezrozumnem, nieprzyzwoitem, barbarzyńskiem. Jest to, zresztą, rzucaniem się z motyką na słońce. Czyż już nie jest zadaniem ponad siły zrozumienie, poznanie, odczucie Chopina, jakim jest? Cóż dopiero mówić o »ulepszeniu« Chopina!« Mimo to pokusa tłomaczenia fortepianowych dzieł Chopina na język orkiestry jest silna, bo — jak słusznie powiada Jachimecki — »zaczarowany w dźwiękach fortepianu koloryt orkiestralny jego kompozycyi niepokoi i zniewala do zrealizowania tego, co tak barwnie w wyobraźni się tworzy«.

Dziesiątki najciekawszych harmonicznie momentów z muzyki Chopina znalazły się w rozprawie p. t. *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (autor kryje się pod anonimem »jednego z artystów«). Niemniej także zajmują się ostatnie monografie o Chopinie w sposób bardziej wyczerpujący harmoniczną stroną jego dzieł, niż prace dawniejsze.

Jednem słowem, podobnie jak z czasem Wagner, mógł na pół wieku przed nim i Chopin śmiało powiedzieć o sobie, że jest »muzykiem przyszłości«, albowiem, jak każdy wielki twórca, wprowadził do muzyki nowe wartości i nowe ich wyrazy. Stąd jego olbrzymi wpływ na całe pokolenie muzyków, wpływ, który, w przeciwieństwie do zwykłego porządku rzeczy, rośnie i zwiększa się z dnia na dzień [1]).

Ale bo też Chopin, choć się ograniczył tylko do jednego instrumentu, to jednak osiągnął najwyższe szczyty czynników muzycznych, najwyższe szczyty fantazyi i natchnienia. Z pomiędzy sześciu wielkich romantyków muzycznych, jacy w dziesięcioleciu pomiędzy rokiem 1803 a 1813 przyszli na świat, Chopin jest niewątpliwie n a j w i ę k s z y m m u z y k i e m [2]), większym od Schumanna,

[1]) W przeciwieństwie do innych wielkich kompozytorów, którzy stają się z upływem at coraz dalszymi ludzkości, stosunek sztuki Chopina do nas zacieśnia się z każdym dniem. W tem »my« zrozumieć należy narody całej Europy, które bez pomocy żadnych narzuconych przesądów, bez snobizmu, potrzebują dziś muzyki Chopina coraz więcej, bo ją zaczynają odczuwać i rozumieć. Ogłaszane niedawno statystyki koncertów fortepianowych w zachodniej Europie wykazały, że utwory Chopina pojawiają się na programach w najwyższej liczbie, niemal w dwójnasób liczniejszej od dzieł klasyków. W innem miejscu pisze tenże Jachimecki: »Rosnąca z każdym rokiem liczba reprodukcyi dzieł jego na koncertach, przewyższa w dwójnasób sumę wykonywanych kompozycyi fortepianowych nazwanych wcześniej mistrzów łącznie z Beethovenem. Najwymowniejszych dat do potwierdzenia, że zachwyty w tym roku nie są jubileuszowo-słomianym ogniem, dostarcza statystyka życia koncertowego w Niemczech i Francyi«.

[2]) Tę czysto muzyczną wyższość, którę Chopin górował, jako twórca, nad swymi najgenialniejszymi współzawodnikami, bardzo dobrze tłomaczy Przybyszewski. Oto jego argumentacya, nader przekonywająca: »Do Szopena nie można zastosować prawa o specyficznej energii zmysłów. W duszy jego był punkt połączenia, rodzaj powiązania wszystkich zmysłów pomiędzy sobą tak, że wrażenie światła, dotykania, smaku, powonienia, bez wszystkiego przetwarzały się w dźwięk. Nie ulega wątpliwości, że u każdego człowieka każde wrażenie posiada przynależny oddźwięk, że cały świat odczuwamy najsilniej i najgłębiej w kształcie dźwięku, że specyficzną istotnością każdego uczucia jest dźwięk i wszystko do niego sprowadzić można jako do pierwotnej, atomicznej jednostki, ale rzadko to sobie uświadomić możemy: nasza skala dźwięków i oddźwięków bardzo ograniczona. Szopen był tym, dla którego granice takie nie istniały. W tonie uświadomił to wszystko, co się w duszy naszej rozpływa i ginie gdyby poszum dalekich skrzydeł — to wszystko, co się z ciemności ku słońcu wyrywa — to niepojęte, przestraszające, nie wiadomo dlaczego i czemu — to wszystko, na co słowa niema, a najbystrzejsze określenie jest tylko sztuczką karcianą. W przeciwstawieniu do Wagnera, który malował w swej muzyce charaktery swoich bohaterów, odtwarzał świadomie stany ich duszy, kierował się ideowym, analitycznym zmysłem, dostosowywał muzykę do tego, co się na scenie działo, przedstawia Szopen absolutną swą subjektywność: li tylko nagie stany swej duszy w ich

większym od Berlioza, większym od Liszta, większym od Wagnera, nie mówiąc już o Mendelssohnie. Nierównie głębszy i indywidualniejszy od Mendelssohna i Liszta, trzech innych, których twórczość nie koncentrowała się wyłącznie w muzyce, przewyższał genialnością inwencyi muzycznej [1]).

najrozleglejszych falach, bo on miał cały świat w sobie, cały jego ból i cierpienie. A więc ton Szopena jest metamuzycznym, absolutnym i jedynym wyrazem jego uczuć, a raczej jego uczucie było a priori dźwiękiem, znowu w przeciwstawieniu do — dajmy na to — Liszta, Rubinsteina, Brahmsa, u których muzyka jest znakomitą robotą, nawet genialną kombinacyą tonów i zlań ich, ale nie daje uczuciowej wartości tonu, daje tylko ogólne wyobrażenie nastroju w najgrubszych zarysach«.

Ze wszystkich, co pisali o Chopinie, jeden tylko Niecks ma cały szereg zastrzeżeń co do jego rzeczywistej wielkości. Jakoż stawia go na znacznie niższym piedestale, niż innych wielkich muzyków. Oto wywód Niecksa, który należy uważać za rodzaj *votum separatum* w stosunku do powszechnie panującej opinii wśród najznakomitszych znawców muzyki: »Als Pianist war Chopin stark eingechränkt durch den Mangel an physischer Kraft, der ihn häufig zwang, sich mit einem blossen Andeuten zu begnügen, und auf nicht Weniges, was er gern zum Ausdruck gebracht hätte, ganz und gar zu verzichten. Ungleich grösser war der Spielraum, den er als Componist hatte, denn dessen Grenzen waren diejenigen seines Geistes; dennoch aber zählt er nicht zu jenen grössten Geistern, die alle Errungenschaften ihrer Vorgänger und Zeitgenossen in sich aufnehmen, mit starker Hand zusammenfassen und zu einem neuen, glänzenden Ganzen verschmelzen — die denkbar höchste Leistung auf dem Gebiete der Kunst, und nur Dem möglich, welcher mit der Kraft des Umfassens eine stark ausgeprägte Eigenart vereint. Als ebenbürtiger Genosse eines Bach, Händel Mozart, Beethoven darf Chopin mithin nicht gelten; wenn er aber nicht auf gleicher Höhe mit diesen Meistern steht, so reicht er doch nahe an sie heran, und wenn er, an Stärke des geistigen Grundstoffes unter ihnen stehend, verhindert war, gleich Grosses zu vollenden, wie sie, so befähigten ihn seine zarte Empfindungsamkeit, seine romantische Einbildungskraft zu Leistungen, für welche wiederum Jenen die nöthigen Bedingungen fehlten. Von Universalität war bei ihm keine Spur, seine Individualität aber ist eine in höchsten Grade interesante«.

[1]) Oto, co o stosunku Chopina do Mendelssohna i Schumanna pisze Wład. Żeleński: »Łączyły ich niejakie wspólności, mianowicie Schumauna z Chopinem, ale co się tyczy Chopina i Mendelssohna, tych nie można razem zestawiać. Mendelssohn mimo liryzmu, władał formą ze skończonym artyzmem, jak żaden z muzyków po Mozarcie. Nie dał się zbytecznie unosić fantazyi, nad którą zawsze panował. Subjektywność swoich pomysłów podporządkował pod prawa formy, o wiele więc objektywniejszym jest i od Schumanna i od Chopina. Jeżeli był skończeńszym, jako mistrz, od tamtych, tamci przewyższyli go o wiele znowu na polu twórczości pomysłów i wyrazu w muzyce. U Mendelssohna przebija zawsze pewien konwencyonalizm, w Schumannie i Chopinie przeważa zawsze fantazya, bujna, chociaż niekiedy chorobliwa. Co do lirycznej fantazyi, zachodzą pewne różnice u tych dwóch koryfeuszów. Zarzucają Chopinowi, że nie umiał dość objektywnie ilustrować przedmiotu. Pod względem programowej muzyki, Schumann doszedł do doskonałości, stwarzając łudząco plastyczne obrazy, w opisach malowniczych scen dzieciństwa, w *Kreislerianach*, w *Karnawale*, etc.« Żaden też, ani Schumann, ani Mendelssohn ani Berlioz, nie był takim artystą, jak Chopin. Trafnie w tej kwestyi pisze Chybiński: »Chopin, jako typ twórczego geniuszu, jest czemś niedoścignionem, jako jednolitość szczególnych darów, nierozerwalnie z sobą skoordynowanych. Jemu jednemu można najmniej uczynić zarzutów. Są więksi od niego, a jednak posiadają więcej nierówności. Dzieje całej

O tem pierwszeństwie Chopina w stosunku do wielkich romantyków muzycznych, pierwszeństwie, które nie może być kwestyonowanem, trafnie pisze Kleczyński: »Chopin dziełami swemi poruszył złotostrunną harfę, ową harfę Lilli Wenedy, a dźwięki jej, raz rozbudzone, grać będą i rozrastać się coraz szerzej. Uderzył on w ten tajemniczy kamerton, przedtem nigdy nie poruszony, za którego czarodziejskiem dotknięciem olbrzymie zawtórzyło mu echo. W tej samej wprawdzie epoce i inni mistrzowie owej harfy dotykali i wydobywali z niej sympatyczne dźwięki; ale z żadnego z nich nie powiał tak wspaniale duch czasu... Tej przeto zasługi pierwszeństwa pod względem treści nietylko nie wolno odjąć Chopinowi, ale owszem postawić ją należy na samym szczycie, jako najczystszą perłę jego korony; oprócz tego atoli inne, niemniej znakomite zasługi położył on we względzie formy artystycznej, odnajdując prawdziwe tętno swojskiego życia i przedstawiając nam zarazem jego idealną, skończoną piękność«. Dlatego też — jak powiada Lenz — mimo szczupłych ramek, w które są oprawione, mimo specyficznie narodowego i elegijnego typu, mimo braku kosmicznych rysów w idealnem obliczu, kompozycye Chopina zajmować będą po wieki wieków **miejsce pierwsze**, a twórca ich, słusznie przez Schumanna nazwany najśmielszym duchem poetyckim swego czasu[1], nazawsze pozostanie jednym z najidealniejszych fenomenów w historyi muzyki i... poezyi!

muzyki wskazują na fakt, że zazwyczaj z wielkiej masy dzieł jednego mistrza, pozostaje stosunkowo niewiele trwałych. U Chopina przeciwnie — i to stawia go w jednym szeregu z Bachem, Beethovenem i Wagnerem. U jednych mistrzów dominuje jedna lub dwie zalety ponad innemi; u Chopina panuje najzupełniejsza harmonia w wielkości darów«. To samo pisze Jachimecki, gdy chodzi o »niezrównany artyzm« dzieł Chopina, o ich samorodność, z niczem nieporównaną oryginalność, wypowiądającą się w dziełach nielicznych, ale stale — conajmniej — doskonałych. Nie ilość stanowi o wielkości artysty, ale gdy mimo to przeciwstawia się twórczości Chopina żywiołową produktywność Händla, Bacha, Haydna, Mozarta Schuberta, Mendelssohna, nie wożna i o tem zapomnień, że ze spuścizny tych mistrzów, pomimo różnych chwalebnych zabiegów niemieckich artystów i muzykologów, znaczna (przynajmniej 50 do 60%) część nie ma żadnych warunków życia, nie z powodu przestarzałych form, ale dla wątpliwej jakości. W skromnej ilości opusów Chopina liczymy tyleż samo niemal arcydzieł«.

Kraków, d. 8 grudnia 1910 r.

KONIEC.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

TREŚĆ TOMU III.

Str.

CZĘŚĆ DRUGA: PARYŻ (1831—1842).
(Ciąg dalszy).

KSIĘGA PIERWSZA:

Rozdźwięki (1845—1848).

Rozdział I.
Złe znaki (1845—1846) . . . . . 3—54

Rozdział II.
Zerwanie (1847—1848) . . . . . 55—118

KSIĘGA DRUGA:

„Nella miseria“ (1848—1849)

Rozdział I.
W Anglii (1848) . . . . . 121—186

Rozdział II.
Schyłek życia i śmierć (1848—1849) . . . . . 187—257

KSIĘGA TRZECIA:

„Kopernik fortepianu“.

Rozdział I.
Człowiek-Muzyk-Nauczyciel . . . . . 261—352

ROZDZIAŁ II.
Drugi okres twórczości (1832– 1849) . . . . . 353—489

ROZDZIAŁ III.
Stanowisko i znaczenie Chopina w historyi muzyki . . . . . 490—561

UWAGA: Na str. 69 w objaśnieniu do portretu Chopina z r. 1848, zamiast Wilhelma powinno być Antoniego Kolberga.

818
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina
B/1

F. HOESICK

CHOPIN

ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

TOM III.
(1845 — 1849)

WARSZAWA
NAKŁADEM KSIĘGARNI F. HOE
KRAKÓW, G. GEBETHNER I SP
1911

