O Fryderyku Szopenie

w setną rocznicę urodzin

napisał

Stanisław Niewiadomski

Lwów
Nakładem Komitetu Obchodu Szopenowskiego
1910

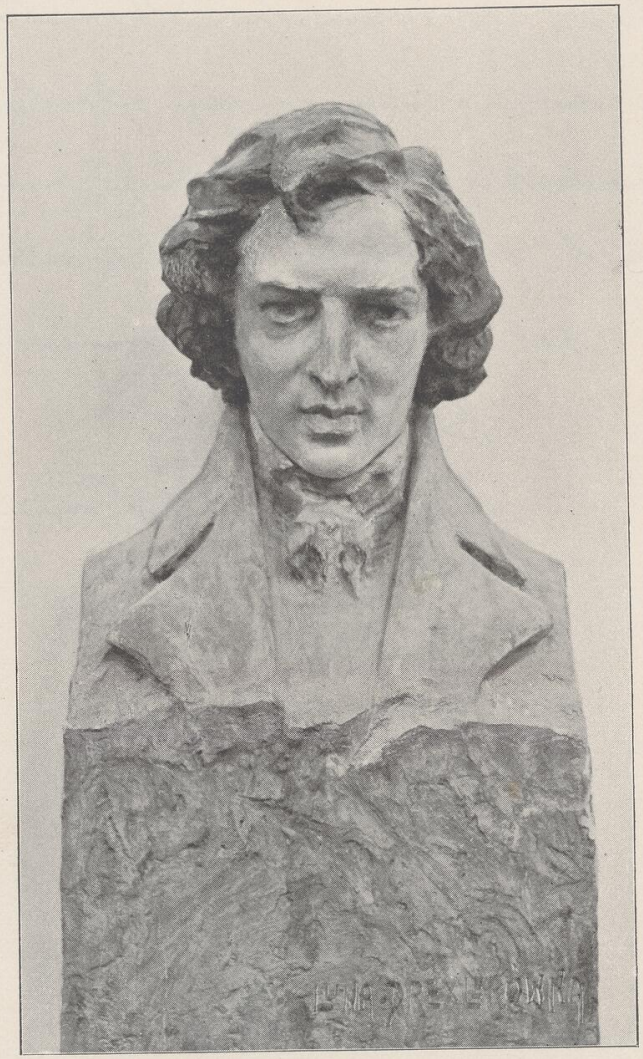
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY
BIBLIOTEKA

Zbiory Słowiańskie I.F.C.
841

Czcionkami Drukarni Ludowej we Lwowie.

Pani Ferdynandzie Kościeleckiej
jako drobny pamiątkę Obchodu
Stoletniego, I Zjazdu nauczycielek
Polskich we Lwowie złożyła
pełen wyrzutu ego uczucia i
przywiązania
M. Niemadowa
30/X 1910 we Lwowie.

Zbiory Słowiańskie I.F.C.



Do najcenniejszych skarbów, jakie w dziedzinie ducha Naród nasz posiada, należy bez wątpienia muzyka Szopena. Zajmuje ona miejsce 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...

Wszyscy oni pod jednem niebem wyrośli, lecz przez duszę Szopena przeszedł żywy dźwięk muzyki ludu naszego i rzuciwszy zasiew w płodną wyobraźnię jego, wydał ów piękny, bogaty plon, w swej piękności jedyny. Z rytmu tanecznego

i skromnej piosnki wzięły początek natchnione utwory, a przemówiły do wszystkich właśnie dlatego, że duch piewcy zbratawszy się w swej najwcześniejszej młodości z prostotą melodyi swojskiej, zatrzymał ją na własność, jako zasadniczy ton wszelakiej swej pieśni późniejszej. „Od rzeczy małych szedł ku wielkim“, naturalny zaś rozwój ten dał tworom jego moc niezwykłą z miłością bowiem zwracał się do tych, którym śpiewał, pieśń też jego nie tracąc nic ze swej godności, była zawsze zrozumiałą i przystępną. Tylko wielkim geniuszom udaje się połączyć taką przystępność z nastrojem wysokim i formą skończenie artystyczną.

Że muzyka Szopena na wskróś jest polską, to nic zadziwiającego, bo czuł on, słyszał, widział i myślał po polsku, a wszakże w utworach jego „każdy ton, to uderzenie serca!“... Przepełnione gorącem uczuciem dla ojczyzny, biło ono gwałtownie na alarm, gdy nadeszły wielkie wypadki narodowe; omdlewało z tęsknoty z dala od swoich, zabrało ze sobą w obczyznę ciepło ogniska domowego i żar miłości dla Polski. Ucho napojone dźwiękami skrzypek mazowieckich i smętnej fujarki, żyło latami tą karmą rodzimą, siłę z niej czerpiąc nieustannie. Oko widziało wszędzie łany i bory ziemi ojczystej, stwarzając sobie w odległych nawet zakątkach obczyzny krajobrazy wsi naszej, aby muzycznym arcydziełom użyczyć barw jej kwiecistych. I myśl jego na wskróś polską była. Wskazywała mu drogę życia i drogę sztuki prawą i prostą, kształtowała

muzykę na wzór mowy macierzystej, trzymając się jej budowy, zachowując jej wyrazistość. Ona to, myśl ta polska, wskazała mu granice powikłań dźwiękowych, ona nadała kształty estetycznym jego wierzeniom, ona ujmowała uczucie w chwilach najżywszych nawet wybuchów, kładąc na wszystkiem niezatarte piętno swej szlachetności.

Wzniósłszy muzykę ludową na wyżynę najwytworniejszej sztuki, Szopen powtórzył symbolicznie wielkoduszny ostatni akt narodu, stał się jakoby śpiewakiem konstytucyi, a w piorunowych eksklamacyach swoich protest zdał się zakładać przeciw przemocy obcej, budując pomnik powstaniu listopadowemu. Istotnie „działa armatnie“ wytoczył „wśród kwiatów ukryte“... Bo w poruszeniach rytmu tej muzyki i w melodyach jej swojskich każdy Polak siebie odnajdzie, ducha swego i krew, serce swe łatwo topliwe i fantazyę pełną porywów. Będzie też po wieki muzyka jego łzą wylaną nad losem Ojczyzny, hymnem zwycięskiego ducha i pieśnią anioła-stróża.

* * *

Polskość Szopena, chociaż tak bijąca z utworów jego, do niedawna jeszcze była dla obcych kwestyą nieustaloną. Nie znając szczegółów z życia wielkiego kompozytora, z powodu nazwiska brano go za Francuza, a umieszczano niejednokrotnie wśród Niemców, ze względu na stanowisko, jakie zajął w rozwoju sztuki. Tymczasem narodowość Fryderyka Szopena miała zupełnie

realne podstawy i spadła nań nie tylko po matce, lecz nawet po ojcu, który, jak się w nowszych czasach okazało, był wnukiem Mikołaja Szopy (podobno dworzanina Stanisława Leszczyńskiego), a urodził się we Francyi w Nancy 17. sierpnia 1770 roku i wziął imię po dziadku, oraz nazwisko przez tegoż na „Chopin“ zmienione. W roku 1787 przybył do Warszawy sprowadzony przez pewnego Francuza. Miał następnie parę razy zamiar wracania do Francyi, lecz zawsze jakieś ważne przyczyny stawały temu na przeszkodzie. Gdy z roku 1794 idąc za popędem serca, wziął udział w powstaniu Kościuszkowskiem, zacisnęły się silniej węzły łączące go z krajem, związały go zaś na zawsze, gdy ożenił się z Polką p. Justyną Krzyżanowską, co stało się w roku 180. Zajmował wówczas miejsce nauczyciela w domu hr. Skarbków w Żelazowej Woli, a chociaż wypadało mu to z zawodu, że używał przeważnie języka francuskiego, posługując się polskim niezupełnie biegle, to jednak uważał się zawsze za Polaka.

Państwo Szopenowie byli już rodzicami dwuletniej córeczki Ludwiki (późniejszej Jędrzejowiczowej), gdy przybył im na świat syn, któremu dano imię: Fryderyk Franciszek. Według tradycyi rodzinnej stało się to dnia 1. marca 1809, według metryki niedawno przez Mieczysława Karłowicza odnalezionej dnia 22. lutego 1810. Następnie mieli jeszcze dwie córki: Izabelę (późniejszą Barcińską) i Emilię zmarłą we wczesnym wieku.

W rok po urodzeniu się Fryderyka przenieśli się Szopenowie do Warszawy. Mikołaj Szopen otrzymał tu miejsce w Liceum, którego rektorem był Samuel Bogumił Linde. Z tą chwilą stosunki materyalne rodziny, dość skromne, polepszyły się znacznie, zwłaszcza, że w niedługim czasie powiodło się pp. Szopenom założyć pensyon dla chłopców zamożniejszych rodzin. Pensyon ten zyskał sobie niebawem ogólne poważanie.

Wśród najlepszych warunków, jakie stworzyć mogą miłość rodzinna, poważna atmosfera umysłowa, dobrobyt, a wreszcie i wykwint towarzyski, wzrastał mały Fryderyk, dziecko ukochane przez rodziców i całe otoczenie domowe, oraz podziwiane przez dalszych. Niezwykle delikatne, wrażliwe, wcześnie rozbudzone, już w czwartym roku życia, zaczęło zwracać uwagę na swe wielkie muzykalne uzdolnienie, później okazało się wogóle bardzo utalentowanem. Naukę muzyki rozpoczęto, gdy Fryderyk dobiegł do szóstego roku życia. Nauczyciel, któremu zadanie to wdzięczne powierzono: Adalbert Żywny (1756 do 1842) Czech, muzyk starej daty, nie był specyalistą w jakimś rodzaju muzyki, lecz w każdym razie małego swego ucznia poprowadzić umiał należycie, obznajomił go naprzód z początkami, a następnie z całą ówczesną literaturą, a przedewszystkiem z utworami klasycznymi Bacha, Mozarta i Beethovena. Na zewnątrz, pierwszym rezultatem tej nauki był występ publiczny małego Fryderyka, który dnia 2. lutego 1818 w koncer-

cie urządzonym na cel dobroczynny odegrał z wielkiem powodzeniem kompozycyę Gyrowetza. Dalsze postępy szły już krokiem szybkim. Mały uczeń umiał sobie proste wskazówki nauczyciela rozszerzać własną genialną intuicyą: odgadywał niejedno zapewne, czego mu nie powiedziano, przeczuwał to, czego nuty w sobie nie mieściły; w dwunastym roku życia grał już wreszcie tak, iż nauczyciel oświadczył, że zadanie swoje uważa za skończone.

Poza Żywnym nie miał już Szopen żadnego nauczyciela gry na fortepianie. Rozwijał się dalej samodzielnie, a zdobywanie biegłości wykonawczej przychodziło mu bez mozołu, gdyż niezwykła bystrość ułatwiała tu każde, choćby najtrudniejsze zadanie. Trudności stwarzał zaś sobie młodziutki muzyk i sam, bo wcześnie zaczął komponować, improwizując na fortepianie utwory, które mimo prymitywną swą jeszcze formę zapowiadały już wyraźnie, iż dla instrumentu tego rośnie jakiś wielki reformator, odkrywca „nieznanych światów“. Improwizacye te spisywał początkowo prawdopodobnie Żywny, później mały Szopen z pomocą podręcznika (Simona: „Krótkie poznanie harmonii“) sam układał swoje kompozycye, a wreszcie w piętnastym roku życia utworzył Rondo c-moll, które też we trzy lata ukazało się w druku jako pierwsze jego dzieło. Niezwykły talent kompozytorski zabłysnął w tym chłopięcym utworze z całą swą prostotą, wdziękiem i bogactwem pomysłowości zwłaszcza w melodyi. A że w roku 1826 ukończył Liceum (po

trzyletniej nauce, przygotowany bowiem prywatnie wstąpił odrazu do IV. klasy) przeto nie pozostało nic, jak zwrócić się do nauki kompozycyi, ku czemu Warszawa posiadała w owych czasach dostateczne środki.

Stosunki artystyczne, wśród których wychował się Szopen, nie dałyby się porównać z ówczesnymi stosunkami wielkich miast, jak Wiedeń lub Paryż, były jednak bardzo ożywione i w pierwszych latach mogły mu dostarczyć zachęty obficie. Imię chłopaka już od owego pierwszego występu było na ustach całej Warszawy. „Szopenek“ fenomenalnie uzdolniony, miły i dobrze wychowany stał się ulubionym gościem najwytworniejszych towarzystw, począwszy od salonów w. ks. Konstantego; a powodzenie tak bardzo duszy artystycznej potrzebne, otaczało go zewsząd, uznaniem darzyły go bowiem nie tylko salony bardziej może do zachwytu skore, lecz i najpoważniejsi muzycy, jakich Warszawa posiadała. Stali zaś w owym czasie na czele tamtejszego świata muzycznego Józef Elsner i Karol Kurpiński, dwaj wielce zasłużeni kompozytorowie, a obok nich grupowali się wszyscy wybitniejsi wykonawcy i pedagogowie, jak Würffel, Szymanowska, Elsnerowa, Krogulski, Waynert, Jawurek, Kratzer i wielu innych. Wykonywano w pewnych odstępach czasu klasyczne utwory Mozarta, Haydna, Cherubiniego i innych, opera dostarczała wrażeń niemało, niekiedy artyści o sławie europejskiej, jak n. p. śpiewaczka Catalani, wielki wirtuoz-skrzypek Paganini, lubnajsłynniejszy pianista ów-

czesny I. N. Hummel odwiedzali Warszawę. W roku 1821 założono Szkołę główną muzyki czyli Konserwatoryum, a we dwa lata później liczyło już ono 160 uczni. Dyrektorem tej szkoły muzycznej był Elsner, pod jego tedy kierownictwem i według jego wskazówek miał Szopen naukę kompozycyi przechodzić.

Do Konserwatoryum wstąpił Szopen w roku 1826, po ukończeniu nauk w Liceum i wakacyach w Reinerz na Ślązku, dokąd go zawieziono dla skrzepienia sił nadwątlonych nieco pracą szkolną. Studya muzyczne szły mu rzecz prosta bardzo gładko, owoce zaś ich odrazu zapowiadać zaczęły cały kierunek przyszłości, szczególnem bowiem umiłowaniem od początku otoczył fortepian. I tej właśnie a nie innej okoliczności przypisać należy, iż koledzy jego: Dobrzyński Nideccy, Stefani, Waynert, których w późniejszej działalności artystycznej o całe niebo przewyższył, w nauce szkolnej stawali z nim pozornie na równi, gdyż stosownie do wymagań szkoły próbowali z powodzeniem sił swoich na polu muzyki orkiestralnej i wokalnej, do których Szopen nigdy skłonności nie uczuwał. Nic więc dziwnego, iż w pierwszym roku uznany został tylko za „zdolnego“, a zaszczytniejsze miejsce zajął przed nim Ignacy Dobrzyński. Ale już w roku następnym sklasyfikował go Elsner jako „szczególną zdatność“, a w trzecim napisał: g e n i u s z m u z y c z n y ! Ten sąd, wyrzeczony wonczas po raz pierwszy, potwierdziły niebawem powagi za-

graniczne, a niewiele później ustalił się w opinii świata i został przy imieniu Szopena na wieki.

Gdy w roku 1829 naukę kompozycyi u Elsnera ukończył, był już artystą dojrzałym. Teka jego kompozytorska zawierała Sonatę op. 4. i Trio op. 8., Rondo na 2 fortepiany, Fantazyę z tematów polskich (z orkiestrą), Krakowiaka (z orkiestrą) i Rondo a la Mazur, a nadewszystko Waryacye z „Don Juana“ op. 2., te waryacye, które w ocenie Roberta Szumana uznane zostały jako utwór genialny i utorowały nieznanemu dotąd młodzieńcowi drogę do sławy w Niemczech. Że zaś grę swoją wykształcił do niepospolitej doskonałości i niejednokrotnie już publicznie występował (dwa razy w roku 1825 i tyleż razy następnego w Reinerz, nie licząc wystąpień na zebraniach towarzyskich), przeto nie można mu poczytywać za osobliwszą odwagę, iż zapragnął dać się słyszeć w słynnym z muzykalności Wiedniu, który pociągał go nadto i stosunkami swoimi. Bo potrzebę zapoznania się z osobistościami wybitnemi odczuwał Szopen już przedtem, i w tej to myśli wybrał się był w roku 1828 do Berlina jako towarzysz prof. Jarockiego na zjazd przyrodników. Ale Berlin nie ziścił oczekiwanych nadziei, gdyż do Spontiniego, Zeltera, a nawet młodziutkiego Mendelssohna przystęp nie był łatwy, zadowolnił się więc skromny przybysz tylko rozkoszą słuchania doskonale wykonanych arcydzieł Händla, Webera, Cimarosy, Spontiniego i Wintera, poczem wrócił do kraju. Dopiero Wiedeń miał spełnić jego życzenia i otworzyć

drogę do światowej sławy, co się też stało wkrótce.

W lipcu roku 1829 wyjechał Szopen do Wiednia, a dnia 8. sierpnia wystąpił tamże w teatrze (Kärthnerthor) z powodzeniem tak wielkiem, iż zmuszony był następnie grać po raz drugi dnia 18. sierpnia. W pierwszym koncercie wykonał Waryacye z „Don Juana“ i improwizował na tematy z „Białej damy“, poczem dodał jeszcze improwizacyę na temat polskiej piosnki „Chmiel“, a w drugim powtórzył Waryacye i grał Krakowiaka. Zdania krytyki po obu koncertach wypadły jak najpochlebniej, a miały niemałe znaczenie dla młodego artysty, wyraziły bowiem opinię nie szerokich mas, lecz najwytworniejszych słuchaczy. Mimo zarzutu, iż grze jego w stosunku do rozmiarów sali brakowało fizycznej siły, uznano go mistrzem. Nadzwyczajua czystość i subtelność gry, oraz wysoki smak w odcieniach, a z drugiej strony świeżość pomysłów kompozycyi i niepospolity czar nowości, zachwyciły wszystkich lepszych słuchaczy i wywołały uznanie wychodzące w pierwszym rzędzie od Hummla, Czernego, Meysedera, Schupanziga, a nadto wielu innych muzyków i znawców.

Wróciwszy do Warszawy przez Pragę, gdzie poznał słynnego kontrapunkcistę Klengla, przez Drezno i Wrocław, znalazł się między swoimi zadowolony i szczęśliwy, niewątpliwie jednak napełniony już przeświadczeniem, iż należy od owej chwili do całego świata i że miejscem dla jego przyszłości artystycznej stosownem, może

być tylko wielka jakaś stolica o wysokiej kulturze muzycznej. Myślał przytem poważnie o dalszych studyach nad grą na fortepianie u któregoś z największych mistrzów. Chociaż więc pozostał rok cały w Warszawie i grał nawet publicznie dwa razy (w marcu roku 1830), podziwiany jako artysta dojrzały, to jednak myślą gonił w dalekie światy, a kwestyą wyjazdu zajmowała się równie jak on cała rodzina, wliczając w nią rozumie się i Elsnera, którego zdanie w wielkiem było poważaniu w domu Szopenów. Radzono nad podróżą do Włoch, a następnie do Paryża i Londynu, że jednak Szopen powodzenia swe wiedeńskie żywo miał w pamięci, przeto ostatecznie Wiedeń obrał sobie za najbliższy cel podróży.

Ale postanowienie wyjazdu i rozłąki z rodziną i krajem nie obyło się bez ciężkiej walki wewnętrznej.

Opuszczając Warszawę, Szopen rozłączał się ze wszystkiem, co najdroższego posiadał, rozłączał się z rodziną, z przyjaciółmi, porzucał kraj, do którego przywiązany był gorąco i egzystencyę rodzinną, w której czuł się szczęśliwy. A nadmienić tu należy, iż stosunek jego do rodziny był niezmiernie czuły, opierał się zaś na miłości, zaufaniu i tej niezwykle pięknej harmonii, jaka przepełniała atmosferę domu Szopenów. Poważny i czysty charakter ojca, jego rozum, takt i zmysł zapobiegliwości; tkliwość i subtelność matki, osoby muzykalnej przytem i pełnej wdzięku; młodość wreszcie i inteligencya sióstr, zwłaszcza Ludwiki, tworzyły tę atmosferę, z którą się zrósł

i z której wyniósł niewątpliwie dużo najpiękniejszych właściwości swego ducha. Z tego to bowiem źródła pochodziło nie tylko „dobre wychowanie“ jego, nie tylko wykwintne maniery towarzyskie, otwierające mu później w życiu wszystkie salony, lecz i ta wysoka kultura etyczna, którą zatrzymał na zawsze, a która i dla działalności artystycznej miała znaczenie wielkie, łącznie bowiem z żywem poczuciem piękna i ze zmysłem samokrytyki, wysoko rozwiniętym, strzegła go i zachowała na zawsze prawym i czystym. Takim był bowiem w młodzieńczych swych latach jako człowiek i artysta i takim pozostał do końca życia. Obok uczuć dla rodziny, przyjaźń również niepoślednią odegrała rolę w młodości Szopena. Koledzy z Liceum pierwsze miejsce w sercu jego zajmowali przed kolegami ze szkoły muzycznej, co łatwo wytłumaczyć tem, iż w grę tu nie wchodziły kwestye artystyczne, związane ze stopniem uzdolnienia tak bardzo różnego; jeżeli zaś dla wszystkich miał zawsze w pogotowiu uczynność, to dla kolegów ławki szkolnej pełen był serdecznego wylania i przyjaźni, w niektórych wypadkach wprost egzaltowanej. Najściślejszy taki stosunek łączył go z Tytusem Wojciechowskim i Janem Matuszyńskim, do przyjaciół jednak zaliczał również Fontanę, Dziewanowskiego i Wodzińskiego, a węzły te przetrwały długie lata. Koło blizkich znajomych rozszerzyło się zresztą w latach ostatnich pobytu jego w Warszawie znacznie, stykał się bowiem często ze światem literackim, a Bohdan Zaleski, Maurycy Mochnacki,

Zbiory Muzeum Fryderyka Chopina

BIBLIOTEKA NARODOWEGO INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA

Stefan Witwicki, Kazimierz Brodziński i kilku innych, podobnie jak muzycy: Dobrzyński, Nidecki, Orłowski, Nowakowski i Kolbergowie, tworzyli ożywione, ruchliwe towarzystwo, z którem Szopen przestawał chętnie, czując się jak zawsze punktem środkowym, do którego wszyscy się zwracali, już nie tylko z powodu jego talentu, lecz i z powodu usposobienia wesołego, bystrości dowcipu, jako też przenikliwej i lotnej inteligencyi.

Nie było to jednak wszystko, co w Warszawie zostawiał, bo oto i narzeczona, panna Konstancya Gładkowska, młoda, urocza śpiewaczka, która silniej pociągnęła ku sobie serce artysty niż inne piękności warszawskie, miała oczekiwać z utęsknieniem powrotu jego...

Obok tych wszystkich węzłów wiążących go z Warszawą, istniał jeszcze jeden bardzo poważny skrupuł, który go wątpliwością napełniał, a był nim obowiązek wobec Ojczyzny. W roku 1830 zanosiło się na burzę, Fryderyk zaś, jako Polak czujący goręcej niż inni, z pewnością byłby złożył chętnie życie w ofierze dla Ojczyzny, gdyby nie myśl, że duch jego twórczy więcej pożytku i chwały przynieść jej może, niż przelanie krwi. A jeżeli dla niego mogło to być przyczyną rozterki wewnętrznej, to dla rodziców stało się powodem stanowczego nalegania na wyjazd. Jakoż nastąpiła ta bardzo ciężka dla obu stron chwila, a młody artysta, żegnany przez rodzinę i przyjaciół, odprowadzony do poblizkiej miejscowości i uczczony tam kantatą Elsnera, z pu-

harem napełnionym ziemią ojczystą na piersi, z pierścionkiem narzeczeńskim na palcu, opuścił Warszawę i Ojczyznę, aby — jak się to okazało później — nigdy do niej nie wrócić... Było to dnia 2. listopada 1830.

Drugi pobyt we Wiedniu nie przyniósł Szopenowi oczekiwanych powodzeń, a przeciągnął się nad miarę, bo trwał ośm miesięcy. Do koncertu własnego nie przyszło, współdziałał tylko w koncercie pewnej śpiewaczki; żył za to ruchliwie zarówno ze światem artystycznym (Hummel, Czerny, Slavik, Merk, Thalberg i inni) i z wydawcami, jak i z wybitnymi miłośnikami sztuki, których salony odwiedzał chętnie i często. Ale tęsknota za krajem trawiła go, popadał w nią bezpośrednio po doznanych uciechach życia, bywały zaś nawet i chwile, w których się zrywał do powrotu. Gdy zwłaszcza nadeszła wiadomość o powstaniu, a Tytus Wojciechowski, bawiący wówczas również we Wiedniu, wrócił do kraju, Szopen postanowił pospieszyć za przyjacielem i tylko stanowcza decyzya rodziców powstrzymała go od kroku tego.

Widząc wreszcie, iż stosunki we Wiedniu nie układają się dla niego tak pomyślnie, jak sobie obiecywał, wybrał się w lipcu roku 1831 w dalszą drogę, do Londynu, jak paszport opiewał. Po drodze dał koncert w Monachium i zatrzymał się w Sztutgarcie. Tu doszła go wiadomość o zajęciu Warszawy. Wrażenie, jakie na nim sprawiła, z niczem się równać nie daje; był to cios pierwszy w życiu, silny i ogłuszający

jak uderzenie piorunu. Dowiadujemy się o tem z dzienniczka, który wówczas prowadził, a w którym wiernie odmalował wszystkie swoje straszne obawy, ból i rozpacz bezgraniczną. Wymowniej jednak, niż te słowa papierowi powierzone, przedstawiają nam stan jego ówczesny kompozycye powstałe pod wrażeniem wieści: preludya a-moll i d-moll, a nadewszystko etuda c-moll, słynna później pod nazwą „rewolucyjnej“. Burza żalu i namiętności miota się w nich i szaleje z siłą, jakiej w równym stopniu niełatwoby nam było wyszukać w dziełach któregokolwiekbądź innego, choćby największego kompozytora. Jako człowiek i jako artysta stanął Szopen w tym życia swego momencie na szczycie niebotycznym...

Paryż, do którego przybył we wrześniu 1831 roku, był w czasie owym metropolią całego świata i to nie tylko pod względem zewnętrznego i materyalnego blasku. Wszystko najświetniejsze, co żyło w dziedzinie literatury i sztuki, garnęło się do tej świetnej stolicy, łączyło ze sobą i tworzyło ową wielką elitę, której przybyły z Polski artysta przedstawić się pragnął. Miał zamiar skromnie, jako uczeń zbliżyć się do niej, tymczasem wszedł w nią niebawem jako mistrz i to jeden z najpierwszych. Stosownie do pierwotnego postanowienia, aby pracować jeszcze u któregoś z pierwszorzędnych pianistów, zwrócił się do słynnego w owych czasach Kalkbrennera, uchodzącego za wyrocznię na punkcie wirtuozowstwa gry fortepianowej. Ale Kalkbrener chcąc zapewne w zupełności przerobić na swą modłę

młodego artystę i usunąć to z gry jego, co nie zgadzało się z pojęciami „szkoły“, a było w gruncie rzeczy właśnie oryginalnością Szopena, zaproponował mu kurs trzyletniej nauki. Wiedziony własnym instynktem, a w wyższym jeszcze stopniu radami udzielonemi przez rodzinę i Elsnera, nie poddał się tym warunkom. Rzecz interesująca, że krok ten na stosunek z Kalkbrennerem wcale nie wpłynął, gdyż wirtuoz ów znakomity zachował swój podziw i przyjaźń dla Szopena i nadal.

Obydwa koncerty, którymi dał się poznać w Paryżu jako kompozytor i pianista: pierwszy 26. lutego 1832, a drugi 20. maja, przyniosły mu tryumf artystyczny najzupełniejszy, lecz nie dały podstawy do zapewnienia egzystencyi materyalnej, polegającej jak dotąd na dochodach otrzymywanych z domu. Widząc zaś, że i tu w zdobyciu sobie stanowiska zachodzą trudności, powziął zamiar udania się do Ameryki, zaniechany na szczęście bardzo wkrótce, gdyż niebawem stosunki ułożyły się przecież pomyślnie. Uznany już przez największe muzyczne powagi — względami darzyli go bowiem wszyscy potentaci ówcześni żyjący w Paryżu: Cherubini, Rossini, Halevy, Paër, młodsi zaś jak Liszt, Hiller, Berlioz i Mendelssohn, weszli z nim w stosunek blizkiej zażyłości lub nawet przyjaźni — zetknął się Szopen w salonach Rotszylda z nieznanemi mu dotąd jeszcze najwyższemi sferami towarzyskiemi, a że grą swoją oczarował wszystkich, przeto jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej popłynęły zaproszenia i lekcye, płacone po 20 franków za

godzinę, co było ceną w owych czasach bardzo wysoką. Lekcye pozostały mu też do końca życia głównem źródłem utrzymania obok dochodu z kompozycyi, za które nakładcy w miarę rosnącej sławy płacili honorarya coraz większe. W ten sposób zapewnił sobie młody artysta stronę życia materyalną, o której estetyczny ład dbał rzecz prosta bardzo, przyzwyczajony od dziecka do wygody i elegancyi. A jeżeli świetne stosunki, w jakie wszedł w Paryżu, wymagały tego nieodzownie, jeżeli potrzeba rozrywki i wrodzony mu smak czyniły niezbędnem to ustalenie warunków bytu, to z drugiej strony i zadośćuczynienie potrzebom serca, współczującego żywo z cierpieniami drugich, również nakazywało pamiętać o stworzeniu sobie na wszystko środków. Bo dla kolegów, dla współziomków, a zwłaszcza tych, z którymi los obszedł się gorzej, miewał zawsze otwartą sakiewkę. Znaną zresztą była jego uprzejmość, z jaką przyjmował wszystkich, co z kraju przybywali: witał w nich cząstkę Ojczyzny swojej, do której nieustannie tęsknił, mimo, że obecnie na stałe już osiadł w Paryżu.

W roku 1833 dał następne dwa koncerty, pierwszy w kwietniu, a drugi w grudniu, w dalszych zaś latach występował najczęściej wspólnie z innymi pierwszorzędnymi artystami: Lisztem, Hillerem, Herzem, biorąc udział w wykonaniu utworów na dwa fortepiany lub nawet na większą ich ilość, co w owym czasie było bardzo w modzie. Wogóle, do r. 1835, po którym na pięć lat wstrzymał się prawie zupełnie od publicznych

występów, grał w salach koncertowych niewięcej jak kilka razy. Powodem tego była niechęć, jaką żywił zawsze do szerokich mas; bezpośrednio jednak przykro oddziałał nań występ na rzecz emigrantów dnia 22. marca 1835, nie uwieńczony powodzeniem (grał swój koncert e-moll), do jakiego był w salonach przyzwyczajony. Tłum słuchaczy onieśmielał go,odejmował swobodę duchową i krępował fizyczną. Bo też nie wirtuozem był on na wzór Liszta lub Thalberga, posiadającym władzę olśniewania publiczności, lecz wielkim pianistą salonów, oczywiście tych salonów, które z wytwornością zewnętrzną i blaskiem, łączyły wszystko najszlachetniejsze, co daje inteligencya, wykształcenie, smak, znawstwo sztuki i umiłowanie piękna. Tu, w otoczeniu najwytworniejszych ludzi, zwłaszcza wśród pań, czuł się wielki nasz artysta w swojej atmosferze: improwizacye płynęły z pod palców jego jak niewyczerpany potok myśli muzycznych, a piękność ich niezrównana przewyższała podobno bardzo często kompozycye drukiem ogłaszane, jak utrzymuje tradycya. Tu wolno mu było dawać zupełną folgę swemu usposobieniu, tak często zmiennemu: wznosić siebie i słuchaczy na wyżynę nadziemskich inspiracyi, lub pogrążać w zadumę, to znowu wesołymi i pełnymi gracyi rytmami tanecznymi sprowadzać zebranie do salonowej równowagi. Tęsknota rozbitka zdawała się w tem nieraz bezpośrednio stykać z uciechą sybaryty, najtragiczniejszy dramat z drobną przygodą buduaru, łzy — z uśmiechem, żart — z powagą... Bo nie tylko w tajnikach swej duszy, a następnie i w utworach będących ich wyrazem, był Szopen tak dziwnie dwoistym. Jego zachowanie się zewnętrzne, mimo, że zawsze ujęte w formy bez zarzutu, nie było inne: często po najbardziej natchnionym twórczym momencie, po wywołaniu grobowo ponurego nastroju, zdołał się przedzierzgnąć w wesołą, zbawnąa figurę, pobudzającą do śmiechu całe towarzystwo. Głównym czynnikiem w takich wypadkach stawał się właściwy mu, fenomenalny podobno talent aktorski, już we wczesnej młodości objawiany ku uciesze najbliższego otoczenia. Mickiewicz utrzymywał, że to „tkliwa dusza matki z niego płacze, a ojciec Francuz śmieje się na całe gardło“, zdaje się jednak, iż w wielu wypadkach wesołość i humor stawały się u niego zasłoną, jaką zapuszczał skwapliwie na przeżyty właśnie moment silnych wrażeń, chcąc je co prędzej usunąć z widowni salonu.

Na pierwszem miejscu wśród rozlicznych domów, które Szopena jak swego przyjmowały, otaczały uwielbieniem i miłością, należy wymieniś domy hr. Platerów i ks. Czartoryskich, ale chcąc dać obraz owego świata, z którym żył, trzebaby wymienić cały szereg znakomitych osób, artystów, poetów (Heine, Mickiewicz i inni), literatów i malarzy (Delacroix), a nadewszystko czarujących wdziękiem i elegancyą pań, pomiędzy któremi wielka część zaliczała się do rzędu jego uczenic.

Towarzystwo kobiece było mu zawsze miłe, szukał tu odczucia i zrozumienia duszy swojej

bardzo chętnie, przyczem zresztą urokowi pięknych młodych postaci niewieścich ulegał łatwo. Konstancya Gładkowska nie była jedyną osobą, do której serce jego żywiej uderzało, co też niezawodnie stało się przyczyną, iż ta pierwsza narzeczona nie wzięła zaręczyn na serjo, a czując, że pamięć jej u narzeczonego zaciera się pod wrażeniami innemi, poszła w roku 1832 zamąż dość prozaicznie za bogatego przemysłowca Grabowskiego. Żywo zajmowały młodego artystę naprzód Aleksandryna hrabianka Moriolles towarzyszka lat najmłodszych, zwana Mariolką którą mu nawet później w Paryżu doradzano pojąć za żonę, następnie panna Leopoldyna Blahetka pianistka, Francilla Pixis, hr. Delfina Potocka (w Paryżu 1832—1836) wreszcie p. Marja Wodzińska, z którą nawet w roku 1836 zaręczył się w Marienbadzie. Był to kwiat wyrosły czysto na salonowym gruncie, ta miłość Szopena do Maryi Wodzińskiej, młodej osoby która jak wiadomo i Słowackiego umiała pociągnąć ku sobie; nie trwał też długo ich stosunek, zerwany w Dreznie następnego już roku z powodu opozycyi ojca panny Maryi, co zresztą jak się zdaje, zaszło bez wielkiego, a przynajmniej trwalszego żalu ze stron rozłączonych. Napis „moja bieda“ położony przez Szopena na wiązanie listów Maryi, nie brzmi wcale tragicznie: była i minęła, jak inne... Panna Wodzińska poszła wkrótce za mąż za hr. Skarbka, a w niedługim czasie i z mężem się rozeszła.

Wielkie znaczenie w życiu artysty miał jedynie stosunek jego z panią George Sand (od roku

1837 do 1847), zastanawiający osobliwością doboru dwu osób o charakterach zupełnie odmiennych, a nawet ze sobą sprzecznych, stosunek, który zwracał na siebie uwagę całego świata, już chociażby ze względu na wysokie stanowiska obojga.

George Sand (Aurora Dudevant), słynna powieściopisarka francuska nie ujęła Szopena w pierwszej chwili ani pięknością, ani kobiecym wdziękiem, ani elegancją, ani manierami, była bowiem i starszą od niego i nieładną (pod tym względem zdania się różniły), a sposób jej zachowania się, ubior, przyzwyczajenia raczej męskie, niż kobiece, w najlepszym razie było można nazwać oryginalnemi, wdzięcznemi — nigdy. Przytem wielki nasz muzyk „literatek“ nie lubił. Skłonność jego do dziwnej tej kobiety, a następnie i przywiązanie, leżały niezawodnie w tem, że on, który całą swą energię wyładowywał w utworach muzycznych (jakże silnym był bezsprzecznie w wielkich kompozycjach swoich: baladach, scherzach, sonatach, etudach, polonezach!...), do spraw życia codziennych energii nie posiadał, a więc w towarzyszce instynktownie czuł się zmuszony jej szukać. Każda z jego dawniejszych wybranek stosowna była na „ideał“ kompozytora, na wcielenie w „Larghetto“ (Konstancja), w Rondo (Mariolka), w walczyk lub nokturn (Marya Wodzińska); podporą, na której jak pajęczyna mógłby się owinąć (wyrażenie jego własne), mogła być tylko osoba o właściwościach pani Georg Sand. Zapragnąwszy go poznać, pierwsza weszła do domu Szopena; wprowadził ją tam Liszt i jego przyjaciółka hrabina d'Agoult. Za-

prosiwszy następnie do swej posiadłości wiejskiej Nohant, otoczyła go wszystkiem, czego istota jego materjalna potrzebowała, przyjaźnią, opieką, a gdy choroba zaczęła się ukazywać (1837), i troskliwą pieczołowitością. Wysoka jej inteligencya, niepospolity talent literacki, a przytem niezaprzeczenie i sława, jakiej już w owym czasie w całej zażywała pełni, muszą tu także być wliczone, jako czynniki oddziaływające silnie na Szopena. A jeżeli postać jej fizyczna i duchowa nie stawała się dla niego bezpośrednio inspiracyą, jak u tamtych było osób (nie poświęcił żadnej swej kompozycyi pani G. Sand), to samo usunięcie trosk codziennych, samo stworzenie mu pewnej rodzinnej atmosfery i warunków pracy, a nadewszystko pielęgnacya w chorobie, zasługują na to, aby jej bezwzględnie nie potępiać, zwłaszcza, że Szopen darzył ją żywą wdzięcznością, wyrażał się zaś zawsze o niej z jak największą czcią, niekiedy jakby się lękając dobre to bóstwo nazwać po imieniu. To też gdyby nie okoliczność, iż zerwała stosunek tyloletni właśnie wtenczas, kiedy wielki artysta stale już i bez przerwy opieki zaczął potrzebować, to z pewnością sąd potomności wypadłby dla towarzyszki jego życia znacznie łagodniej. Niestety, właśnie te sprawy przedewszystkiem, które na zerwanie wpłynęły, jak zresztą i inne wypadki życia p. G. Sand, wykazały dowodnie, iż przy całej niezwykłości umysłu i talencie literackim charakter tej kobiety zasługiwał na zarzuty, jakie jej czynią biografowie.

Rezultat pierwszych lat wspólnego pożycia dwu tych dusz artystycznych, zdaje się bardzo nawet przemawiać za tem, że Szopen ulegał wpływom dodatnim. Twórczość jego się wzmogła, a jeżeli może nie w ilości kompozycyj, to z pewnością w ich treści, mamy bardzo widoczne tego dowody. Do Paryża przybył on z wielkim zasobem utworów, mniej więcej aż do 24. opusu, częściowo przynajmniej ukończonych. Wychodziły one w latach następnych. Dalsze jednak, po pewnej pauzie spowodowanej rozstrzelonem życiem światowem, powstają dopiero w okresie znajomości z panią Sand, okresie większego skupienia. Etudy, preludja, dalsze scherza, sonata b-moll, polonezy, przypadają na te czasy. Pobyt na Majorce zwłaszcza, przyniósł obfity plon kompozytorski, kiedyindziej znowu, lato pozwalało Szopenowi najswobodniej oddawać się pracy twórczej, spędzał je od 1838 — 1847 prawie co roku w Nohant wiejskiej posiadłość pani G. Sand, w departamencie Berry leżącej.

Na Majorkę udano się w listopadzie roku 1838 w celu poratowania zdrowia Szopena, u którego początki piersiowej choroby zaczęły się objawiać. Początkowo, klimat i wspaniała przyroda południa, zdawały się doskonale oddziaływać na chorego; później jednak, gdy nadeszła słotna pora, niewygody, brak odpowiedniego pomieszczenia a nawet zachowanie się miejscowych mieszkańców, stawały się nieznośne. Ruina klasztoru Valdemosa musiała zastąpić wygodne mieszkanie zarówno choremu Szopenowi, jak i

pani George Sand, która tu przybyła z dwojgiem swych dzieci z pierwszego małżeństwa: Maurycym i Solanżą. Fantastyczne mury, arkady, krużganki i cele, przez pół zarośnięte dzikiemi bluszczami, działały w wysokim stopniu na wyobraźnię artysty; tu też powstawały preludya a między niemi i słynne w Desdur, związane z podaniem o wizji, którą miał nękany gorączką artysta. Ale polepszenia przynieść one nie mogły, przeciwnie, zdrowie jego pogorszyło się tam do tego stopnia, iż musiano Majorkę opuścić. Zatrzymawszy się tedy w Marsylji dwa całe miesiące i odwiedziwszy Genuę, gdy chory przychodzić zaczął do siebie, udano się w podróż do Nohant.

Szopen wieś lubił i chętnie przebywał w Nohant, po części i dlatego zapewne, że miejscowość ta nasuwała mu wspomnienie kraju rodzinnego i czasów, kiedy to z taką rozkoszą wsłuchiwał się we wiejską muzykę. Zabawiając się w sposób najrozmaitszy, bo pani G. Sand gościła nieraz u siebie wielkie towarzystwa — bywał tu Liszt z panią d'Agoult, malarz Delacroix i wielu innych znakomitych przyjaciół pani domu — urządzano przechadzki nad rzeką, wycieczki, zabawy ludowe z muzyką i tańcami. Innym znowu razem grywano w bilard, urządzano przedstawienia teatralne, lub pantominę, przyczem Szopen zawsze chętny. uczynny i pomysłowy, współdziałał przygrywając na fortepianie i wynajdując rytmy i melodje jak najbardziej charakterystyczne, zastosowane do scen,

przez amatorów również improwizowanych. Pozatem panowała zupełna swoboda i oddawano się pracy. Delacroix, gorący Szopena wielbiciel, z zachwytem opowiada o rozkosznych chwilach, które spędzał w ogrodzie wśród kwiatów i drzew przy pełnych uroku dźwiękach dochodzących go z pokoju wielkiego artysty. Ale atmosfera letniego mieszkania, w początkach taka miła, wytworna i do pracy animująca, później zmieniła się; Szopen uskarzał się nawet po cichu, że w miejsce dawnego towarzystwa, nawskroś artystycznego, weszło powoli jakieś inne, głośne, trywialne i bardzo mięszane. To zmienność gustów pani domu w ten sposób zaczęła się objawiać...

Wogóle jednak, Szopen pobywszy jakiś czas na wsi, zwykł był nerwowo spieszyć się do miasta, które go wprawdzie nużyło i ujemnie na zdrowie jego wpływało, ale przynosiło równocześnie i to, do czego był już nawykł, mianowicie nieustanny ruch i podniecenie, oraz pożądaną rozmaitość zajęć, wypadków i osób. W Paryżu zastawał polskie towarzystwo, którego potrzebę silnie odczuwał, łączył się bowiem z emigracją i brał udział w jej życiu. Miał tu przyjaciół kilku: ukochanego Matuszyńskiego, Juljana Fontanę, który zazwyczaj załatwiał mu wszystkie gospodarskie sprawy jako też interesy nakładcze, Grzymałę i innych; uczenice i uczniowie oczekiwali go z upragnieniem, stosując się z całą uległością do przyjazdów i wyjazdów jego z Paryża, oraz do pory naznaczonej im na lekcje. Pracy oddawał się z nadzwyczajną sumiennością i prawdziwem

umiłowaniem przedmiotu. Nie grywał wprawdzie publicznie w latach owych jak w pierwszych swego pobytu w Paryżu, lecz w roku 1839 dał się słyszeć na dworze królowej wspólnie z Moschelesem, a salony paryskie z każdym sezonem rozpoczynały walkę o posiadanie wielkiego artysty. Dla jednych był znakomitym mistrzem, dla innych modną wielkością światową.

W roku 1840 stanął na najwyższym szczeblu swej sławy; obejmowała ona już w owym czasie nie tylko Paryż i cały międzynarodowy wielki świat tamtejszy, lecz także i Niemcy szczycące się słusznie wysoką uprawą muzyki. Do Niemiec zbliżył się Szopen już poprzednio: raz udając się (1834) z Hillerem na festywal muzyczny do Akwisgranu, raz znowu (1835) gdy z okazji pobytu swego u wód czeskich, odwiedził w Lipsku Schumana i słynną pianistkę Klarę Wieck, jego narzeczonę, którą to wizytę w rok później powtórzył. Odwiedziny w Niemczech musiały wpływ swój wywrzeć. Niezwykłe zjawisko, jakiem był Szopen, wywoływało wszędzie wrażenie nieziemską swą odrębnością, zachwyt też Schumana i jego najbliższych nie miał poprostu granic; ażeby zaś o nim dostateczne dać pojęcie, należałoby chyba powtórzyć wszystko, co znakomity kompozytor ten niemiecki od początku do końca swej muzyczno-sprawozdawczej działalności pisał o Szopenie, „najśmielszym i najdumniejszym duchu poetyckim świata“ — jak go nazywa. Feliks Mendelssohn i jego wysoce inteligentna a bardzo muzykalna rodzina, również tylko słowa podziwu mieli

dla niego; podobnie i znakomity pedagog Fryderyk Wieck, i inni najpoważniejsi muzycy niemieccy. Wogóle stanowisko niemieckiej krytyki było przeważnie bezstronne, a jeżeli zbyt ostro wśród ogólnego uznania odcina się słynny krytyk ówczesny Rellstab, to ocenę jego ujemną należy brać tylko jako głos bardzo małej chyba cząstki bezwzględnych wyznawców klasycyzmu. Rellstab, kapłan zbyt gorliwie i formalistycznie trzymający się wiary przodków, uznał zresztą później swój błąd, składając Szopenowi wizytę w Paryżu roku 1843, co mu też w sądzie potomności policzone być winno.

To wysokie stanowisko, jakie zajął w świecie muzycznym, było niezawodnie powodem, iż zapytywano go kilkakrotnie, dlaczego tworząc tyle natchnionych rzeczy na fortepian, nie napisze opery. Zachęcał go poprzednio już do tego Elsner, obecnie nalegał na to — podobno nawet bardzo usilnie — Mickiewicz, wydawało się im obu, że tylko ta najokazalsza forma kompozycji postawi naszego muzyka na najwyższym szczycie sławy. Pierwszy z nich miał na myśli prawdopodobnie tylko „postęp“ czysto artystyczny, drugi natomiast, niezawodnie uważał napisanie opery za czyn o wielkiem znaczeniu narodowem i dlatego mógł żądać tego tak stanowczo, zwłaszcza, że z pewnością znał lepiej genialny talent Szopena, niż samą duszę tego talentu, co również możnaby i o Elsnerze powiedzieć. Opera była zresztą w owym czasie nie tylko najulubieńszą formą muzyczną u publiczności, ale i muzykom

przedstawiała się jako przedmiot w dobytku artystycznym kompozytora niezbędny. Nieraz więc wbrew usposobieniu komponowali opery i wbrew naturze swego talentu. Uległ tej pokusie Schuman, i dał się jej zwyciężyć Mendelssohn; Szopen jednak stanął wyżej niż oni, odrzucając myśl, która mogła go zapewne również nęcić chwilowo, lecz w czyn nie byłaby się dała zmienić. Niektórzy przypisują to wspomnianemu już raz poprzednio zmysłowi jego krytycznemu, w równym jednak stopniu działać tu musiały zasady etyczne artysty: on nie chciał zmuszać się do pracy nieodpowiedniej swej naturze, nie chciał naginać swej inspiracji do jakowychś celów z góry upatrzonych, choćby nawet wzniosłych. Gdyby nie ten powód, to utworzenie opery, któraby miała polską sztukę wznieść na wyżyny, a tem samem i zwrócić na nią oczy Europy, którą to myśl miał zapewne Mickiewicz — musiałoby niezawodnie uśmiechać się Szopenowi, patrjocie nad wyraz gorącemu. Ale twórczość jego improwizacyjna, bezpośrednia, wymagająca jak najszybszego wcielenia myśli muzycznej we formę dźwiękową, trzymała się zdala od wielkich aparatów instrumentalnych i wokalnych, redukując pracę refleksji, namysłu i rozwagi do możliwego minimum, w którym to celu posługiwała się jednym instrumentem posłusznym woli mistrza. Aby tę prawdę poznać, wystarczy tylko zauważyć, jak Szopen uwalnia się powoli od wszelkiego balastu, wyszedłszy raz z pod kierownictwa szkolnego, przestaje używać orkiestry w zupełności, formy

szerokie przystosowuje do swej fantazji swobodnej i niezawisłej, chociaż bynajmniej nie rozwichrzonej zbytecznie, ani też urągającej zmysłowi ładu, światła i proporcyi. Było tedy rzeczą prostą i naturalną że myśl tę odrzucił i pozostał wierny swemu ideałowi, na czem sztuka nic nie straciła, bo w kompozycjach jego acz z jednym instrumentem tak ściśle związanych, zyskała dzieła wartości wielkiej, nieprzemijającej, a tak na wskroś polskie, że silniej narodową nie mogłaby być i opera, gdyby ją był napisał.

Mimo miękkości usposobienia i braku stanowczości, o który sam się oskarża, mimo przywiązania do rzeczy zewnętrznych a może nawet i drobnostek codziennych, Szopen był charakterem szlachetnym, prawym i głębokim, a nie tylko w rzeczach sztuki i zawodu, lecz i w całem życiu swojem. Jednym z najpiękniejszych tego dowodów było jego zachowanie się wobec dworu rosyjskiego, który mu przez ambasadora swego paryskiego hr. Pozzo di Borgo ofiarował stanowisko pianisty nadwornego w Petersburgu. Odpowiedź Szopena, iż mimo dobrowolnego wyjazdu z kraju uważa się za emigranta, bo dzieli zupełnie patrjotyczne uczucia i sposób myślenia emigracji, co zapewne nie byłoby dobrze na dworze widziane przecięła odrazu wszelkie rokowania. Jednem tem' zdaniem pozbawił się świetnego stanowiska. Byłbyż w stanie któryś z ówczesnych potentatów muzycznych zdobyć się na krok podobny? Nawet skrzypek Lipiński przybywszy do Paryża, w obawie narażenia sobie Rosji, w której miał koncer-

tować, odmówił udziału w koncercie na rzecz emigrantów, o co też z Szopenem poróżnili się na zawsze. Podobnie i w sprawie z p. G. Sand szlachetność jego charakteru w całej pełni wystąpiła, jak się bowiem okaże, cały swój dalszy stosunek mógłby był okupić pewną uległością, na którą mu prawy i czysty charakter nie pozwalał.

Powodzenie, jakiem się cieszył i polepszenie zdrowia oraz namowy licznych przyjaciół skłoniły go do ponownych wystąpień publicznych. Grał dnia 26. kwietna 1842 roku, a w rok później znowu. Koncerty te odbywały się w ten sposób, iż zamawiano na nie bilety (po 20 fr. miejsce) znacznie naprzód, tak że Szopen wiedział z góry, kto będzie obecny; grał więc jakby w salonie zamkniętym, do którego nikt niepowołany wcisnąć się nie mógł. Na pierwszym z tych koncertów, wśród licznych wielbicieli Szopena, był obecny także i Liszt. Stosunki ich jednak już w owym czasie oziębiły się znacznie, a wkrótce gdy Liszt z Paryża wyjechał, rozchwiały się zupełnie. Żył natomiast Szopen w owych czasach ściślej z wiolonczelistą Franchomem i malarzem Delacroix, z panią Viardot-Garcia słynną śpiewaczką i kilkoma innemi osobami, które zamieszkiwały w najbliższem sąsiedztwie jego i p. George Sand. Życie to było stosunkowo spokojne i szczęśliwe, dopiero rok 1844 przyniósł smutne zmiany, które stan zdrowia artysty silnie podkopały. Stracił w maju ojca, a następnie i ukochanego przyjaciela Jana Matuszyńskiego. Wiadomość

o śmierci ojca zrobiła na nim tak silne wrażenie, iż nie zdołał na list do matki się zdobyć. Zastąpiła go p. G. Sand, zawiązując w ten sposób stosunek z rodziną Szopena, dla której była dotąd zagadkową istotą, znaną tylko z króciutkich wzmianek, jakie Fryderyk robił o niej dyskretnie w swych listach do domu pisanych. Na pełną serdeczności odezwę pani G. Sand przyjechała do Nohant p. Ludwika Jędrzejowiczowa. Był to dla Szopena wypadek niezwykle radosny, od czasu bowiem wyjazdu z kraju nikogo ze swoich najdroższych nie widział prócz ojca, z którym w Karlsbadzie zjechał się był w roku 1835. Ale zdrowie mu już nie wróciło. Zaczęły się pojawiać noce bezsenne, gorączki, halucynacye; siły opadały, zdolność do pracy słabła.

Stanowczy cios zdrowiu jego zadało zerwanie z p. G. Sand, które nastąpiło w roku 1847, przygotowywane przez nią rzecz prosta od dłuższego już czasu, przywiązanie jej bowiem słabło widocznie w miarę postępów jego choroby. Widocznie zabrakło jej „uczuć macierzyństwa“, któremi chełpiła się często, określając w ten sposób rodzaj afektu dla Szopena, zabrakło i woli, aby dotrzymać mu wiary w chwili krytycznej. Przybrała więc pozę ofiary — tak się bowiem przedstawiła w jednej z powieści — a znalazłszy w wypadkach rodzinnych powód dostateczny, odsunęła się od Szopena na zawsze. Powodem tym miało być zachowanie się jego wobec niesnasek, jakie powstały między panią G. Sand a jej córką Solanżą i zięciem Clesingerem, dla których Szopen

żywił niezmienną przyjaźń, a nawet wspomagał ich w chwilach niełaski ze strony dziwacznej i absolutnej ich matki.

Przejścia te wszystkie bardzo przykre, a w niektórych szczegółach brutalne nawet, dobijały chorego artystę fizycznie, a przytem jak najgorzej wpływały na jego usposobienie duchowe. Czuł się opuszczony, samotny, przygnębiony, do pracy niezdolny, ilość lekcyi zredukować musiał, komponować prawie zaprzestał. Ostatnie dzieło jego: Sonata na wiolonczelę op. 65 wyszło w roku 1847, później prócz drobniutkiego mazurka f-moll nic nie skomponował, dzieła bowiem t. zw. pośmiertne op. 66—74 wydane staraniem przyjaciela jego Fontany pochodziły po większej części z lat Szopena młodzieńczych. Po raz ostatni grał publicznie w Paryżu dnia 16. lutego r. 1848.

Był to już tylko cień człowieka. Karol Mikuli uczeń Szopena z tych właśnie lat, opisywał z rozrzewnieniem ówczesną jego postać, o niewysłowionej szlachetności zewnętrznej, o pięknym jak wyrzeźbionym profilu twarzy, o cerze bajecznie bladej, przezroczystej, z niebieskawymi refleksami choroby i niedalekiej już śmierci. Uczniowie jego i przyjaciele otoczyli go zdwojonem jeszcze uwielbieniem; aniołem opiekuńczym była mu ks. Marcelina Czartoryska. Ale starania te mogły tylko co najwięcej złagodzić część jego cierpień, każdy już bowiem krok, jaki uczynił, zbliżał go nieubłaganie do kresu. Jednym z takich najsmutniejszych wysiłków była podróż do Anglii, przedsięwzięta głównie w celu przysporzenia sobie funduszów materyalnych, których brak w następstwie choroby i przymusowej bezczynności, odczuwać się również zaczął.

Szopen znał Anglię mało, odwiedził ją bowiem tylko raz na krótko w roku 1837, szerokiej publiczności był więc również niedość znany. Tylko zatem ze strony sfer arystokratycznych, jak też i rodaków tam zamieszkałych, oczekiwało go przyjęcie należne jego stanowisku. Mimo to przybywszy do Londynu w kwietniu roku 1848, z koncertem nie wystąpił. Filharmonicznemu towarzystwu tamtejszemu, które go prosiło o zagranie koncertu swego z orkiestrą, odmówił z powodu małej ilości prób, zwłaszcza że ostatnia odbywała się tam zazwyczaj wobec publiczności. Grał więc tylko dwukrotnie w tak zwanych porankach, do występu zaś na dworze królewskim nie przyszło z powodu, że artysta najlżejszych nawet zabiegów ze swej strony poczynić nie chciał. W sierpniu udał się do Szkocyi na zaproszenie dwu fanatycznie uwielbiających go uczenic: panny Stirling i pani Erskine. Calderhouse, wspaniała lecz ponura rezydencya szwagra tych pań, była miejscowością, w której spędził część lata, wśród wyborowego towarzystwa arystokratycznego. Atmosfera, jaką tu zastał, powinna mu była odpowiadać, w istocie rzeczy jednak nużyła go śmiertelnie, gdyż poza wykwintną formą nie ukrywała żadnej wyższej treści duchowej. Cierpienie i nuda trapiły go w Szkocyi i Anglii nieustannie. Ale grał po kolei w Manchester, w Glasgowie i w Edymburgu, a wkońcu powróciwszy do Londynu, wystą-

pił tamże na wieczorze muzykalnym, przyłączonym do balu kolonii polskiej w Londynie. Grał wówczas po raz ostatni publicznie w swem życiu, a było to dnia 27. listopada roku 1848. Mimo przyjęcia okazałego i mimo znacznych dochodów, z upragnieniem oczekiwał wyjazdu do Paryża. Wyjechać nie mógł jednak wcześniej, jak dopiero w styczniu roku następnego.

Podróż do Londynu na krótki czas tylko zapobiegła złemu stanowi kasy, powróciwszy do Paryża, musiał wielki artysta znowu czynić starania o chleb codzienny, a przychodziło mu to coraz trudniej, gdyż zwiększająca się niemoc nawiedzała go teraz znacznie częściej. Gdyby nie materyalna pomoc, z którą mu przyszły tajemnie uczenice jego: panie Obreskoff i Stirling (zacna ta Szkotka złożyła podobno przeszło 20.000 franków), to obok choroby byłby zmuszony i z niedostatkiem walczyć. Rodzina Szopena, przed którą starał się widocznie stan swój ukrywać, pisując listy stosunkowo nawet wesołe, a szczegółami światowymi nieraz przepełnione, niebardzo mogła mu pomagać. Gdy jednak zdrowie z dnia na dzień zaczęło się pogorszać, napisał wreszcie w czerwcu do siostry swej Ludwiki z prośbą, aby przyjechała do Paryża i u niego zamieszkała. Pani Jędrzejowiczowa na list ten swą prostotą niesłychanie wzruszający, przybyła do Paryża z córeczką swą (późniejszą panią Ciechomską) i nie opuściła już brata do końca życia. Zajmowali naprzód letnie mieszkanie przy ulicy Chaillot, a potem przenieśli się w październiku na plac Vendôme 12. Było to

ostatnie mieszkanie Szopena. Stan jego do niedawna jeszcze dopuszczający złudzenia — przynajmniej u chorego — pogorszył się w październiku bardzo i przeszedł w beznadziejny. Oczekiwano końca z trwogą, starając się już tylko zmniejszać cierpienia i w jednejto z takich chwil śpiewała mu hr. Delfina Potocka, której piękny śpiew miał istotnie choremu ulgę przynieść widoczną. Była to ostatnia muzyka, jaką w życiu swem słyszał. W parę dni później, po przyjęciu ostatnich Sakramentów z rąk ks. Jełowickiego, zakończył życie wielki artysta w nocy z 16. na 17. października o godzinie pół do trzeciej, ze słowami „matka, moja biedna matka...“ na ustach. Ostatnie napisane przezeń słowa zawierały życzenie dokonania sekcyi zwłok, w obawie, aby nie być pochowanym w letargu. Życzeniu temu stało się zadość, ponieważ zarazem wykonano w ten sposób i inną część woli ustnie przekazanej, ażeby serce jego złożyć w Warszawie. Sekcya wykazała podobno, że silniej niż płuca, zaatakowane było u chorego artysty właśnie to serce. Niebawem po śmierci malarz Kwiatkowski narysował profil zmarłego, a rzeźbiarz Clesinger maskę zdjął pośmiertną.

Pogrzeb odbył się dopiero dnia 30. października z kościoła św. Magdaleny, gdzie odprawiono uroczyste egzekwie, podczas których wykonano Requiem Mozarta (sola: panie Castellan i Viardot-Garcia, pp. Dupont i Lablache); Szopena Marsz żałobny w instrumentacyi Rebera, oraz dwa jego preludya a-moll i e-moll grane przez słynnego organistę Lefebure-Wely. Kondukt następnie ru-

szył ku cmentarzowi Pere-Lachaise, gdzie zwłoki wielkiego artysty miały spocząć w sąsiedztwie grobów Belliniego i Cherubiniego. Na czele żałobnego pochodu szli Adam ks. Czartoryski i twórca „Hugenotów“ Meyerbeer, całun podtrzymywali ks. Aleksander Czartoryski, Pleyel, Delacroix i Franchomme. Przebieg nabożeństwa zarówno jak pogrzebu miał być niezmiernie wzruszający i bardzo wspaniały, wszystko bowiem wybitne, co Paryż w dziedzinie sztuki posiadał, przybyło, by złożyć hołd geniuszowi, a tłumy publiczności zaległy kościół i ulice, któremi kondukt przeciągał. „C'est une royauté qui s'en va“, powiedziano w jednym z nekrologów — „to osobistość królewska nas opuszcza“.

W dziedzinie dźwięku był to istotnie m o n a r c h a.

Państwo, którem rządził berłem swem artystycznem, nie drogą zaborów powstało. Utworzyło się wyższą jakąś mocą, a gdy ktoś raz wejdzie w zaczarowany ten świat szopenowskich dźwięków, to zaprawdę blizki się staje wiary, iż najpiękniejsze pomysły muzyczne, krążące gdzieś w przestworach, jego sobie obrały, aby z nich stworzył ów „wymarzony świat s w ó j w ł a s n y“. Nie on ich szukał, nie on je zmuszał, aby się w cudowne te kształty układały; przyszły z natchnienia, a równe prawa różnorodnych czynników uczucia, ładu i piękna, stały się podstawą ich bytu wspólnego. Więc chociaż dziedzictwo jego nie zatoczyło granic szerokich, to jednak podziw w nas

wzbudza odrębnością swoją i zdumiewa bogactwem.

W Szopenie wielbimy w pierwszym rzędzie kompozytora; lecz równie epokowe znaczenie ma on i jako pianista. Naprzód bowiem grę doprowadził do doskonałości przedtem nieznanej, a następnie i fortepian wzniósł do wyżyny instrumentów najwymowniejszych. Prawda, że wskutek tego zamknął się w granicach pewnego określonego dźwięku, genialną jednak swą siłą nie tylko w potęgę przemienił moc instrumentu dotychczasową, lecz i muzykę, wziętą ogólnie jako sztukę od materyalnych środków oderwaną, poprowadził naprzód inwencyą śmiałą i niezależną. Ma więc i w pochodzie sztuki muzycznej znaczenie pierwszorzędne [1]).

„Szopen był w grze tak odrębny — powiada Ferdynand Hiller — że wszelkie przypominanie sobie czegoś poprzednio już słyszanego byłoby daremne. W ten sposób nikt przed nim nie dotykał fortepianu, nikt nie umiał z instrumentu tylu rozlicznych modyfikacyi wydobyć. Rytmiczna ścisłość łączyła się u niego z przedziwną swobodą, melodye też zdawały się tworzyć pod jego palcami. Co u innego artysty ozdobą tylko elegancką było, to u Szopena wydawało się barwą kwiatu, techniczna biegłość wirtuoza stawała się u niego lotem jaskółki. Każda obserwacya po-

[1]) Podręczniki i dzieła historyczne niemieckie, jakkolwiek uznania Szopenowi nie szczędzą, przecież często umieszczają go między wirtuozami (n. p. Historya muzyki Riemana).

szczególnych zalet gry jego, odrębności, doskonałości, wdzięku, duszy, była wobec tej gry zbędną — tkwił bowiem w niej Szopen. Nawet brak siły fizycznej w tym stopniu, w jakim ją posiadali Liszt lub Thalberg, nadawał tej grze osobliwego czaru. W walce ducha z materją zwyciężała energia myśli, mającą po swej stronie i uczucie tęsknoty. Nawet najgłębsze wniknięcie w kompozycyę nie daje jeszcze należytego pojęcia o poezyi właściwej grze Szopena. Znikała tu cielesność wszelka, było to bowiem światło meteora, zachwycające właśnie tem, że leci ku nam z nim razem jakaś tajemnica zaświatów...“

Gra Szopena miała, rzecz prosta, właściwości techniczne swoje w układzie ramienia ręki i palców, w traktowaniu pewnych szczegółów kompozycyi: jak akordy, pasaże, gamy, melodya i t. d., w palcowaniu, akcentach, stopniowaniu siły i frazowaniu. Właściwości te w znacznej części nowe, wywołały u dawnych pianistów, n. p. u Kalkbrennera, zdziwienie i krytykę, później jednakże stały się podstawą nauki udzielanej przez Szopena i byłyby niewątpliwie zostały w metodyczną całość ujęte i spisane, gdyby mistrz miał odpowiedni zasób cierpliwości do tego rodzaju roboty. Ponieważ jednak zamiar ten nie został urzeczywistniony, przeto wszystkie szczegóły tej metody utrzymały się tylko w drodze tradycyi. Uczenice jego wybitne, jak panie Fryderyka Streicher, Dubois, ks. Marcelina Czartoryska i inne, oraz uczniowie i przyjaciele, jak G. Mathias, Telefson, Karol Mikuli, Brinley Richards, Schulhoff, Lenz, Guttmann,

Fontana i inni, roznieśli ją po świecie. A jeżeli tradycya ta u nowszych pianistów nie we wszystkiem dziś bywa zachowywaną, zwłaszcza pod względem dynamiki, to mamy w tem tylko dowód ogromnej żywotności utworów wielkiego naszego kompozytora, które przemawiają do nas z niezmienną siłą mimo pewne odmiany w pojmowaniu ich przez wykonawców.

Fortepian dzięki Szopenowi stał się w melodyi rywalem głosu ludzkiego, a w grze akordowej arfą eolską, nabrał bogactwa wyrazu, jakiego przedtem nie posiadał: objawił duszę. Literatura instrumentu tego wzbogaciła się o przeszło dwieście utworów, które na wieczne czasy pozostaną tego instrumentu najcenniejszą, z nim nierozłączoną nigdy własnością.

Szopen pozostawił 74 opusów, obejmujących przeszło dwieście utworów, niektóre bowiem opusy, n. p. preludya op. 28., obejmują ich większą ilość. Ze siedmdziesięciu czterech opusów wyszło za życia jego 65, dalsze zostały w roku 1855 ogłoszone drukiem przez Fontanę, były to kompozycye z lat młodzieńczych. Dzieląc je według materyału wykonawczego, wymienić naprzód należy kompozycye na fortepian z orkiestrą, a więc: dwa koncerty e-moll op. 11. i f-moll op. 21., waryacye z Don Juana op. 2., Fantazya z polskich motywów op. 13., Krakowiak op. 14. i Polonez Es-dur op. 22. (razem sześć), w dalszym ciągu utwory na fortepian z innymi instrumentami, jak np. Trio g-moll op. 8., Polonez z wiolonczelą, takież Waryacye i Sonata g-moll. Utwory czysto

fortepianowe rozpoczynamy wyliczać od Sonat: c-moll op. 4., b-moll op. 35. i h-moll op. 58. (razem z sonatą wiolonczelową jest ich cztery), poczem następują cztery ronda, cztery scherza (h-moll op. 20., b-moll op. 31., cis-moll op. 39. i E-dur op. 54.), cztery ballady (g-moll op. 23., F-dur op. 38., As-dur op. 47. i f-moll op. 52.), cztery impromptu (As-dur op. 29., Fis-dur op. 36., Ges-dur op. 51. i Fantasie impr. cis-moll op. 66.) a wreszcie cztery o osobnych tytułach, jak: Bolero, Tarantella, Barkarola op. 60. i Berceusa op. 57. Polonezów pozostawił 16, mazurków 57, walców 16, nokturnów 20, preludyów 25 (op. 28. i 45.), etud 27 (op. 10, 25 i trzy bez opusu), jedno Allegro de Concert, waryacye op. 12. i Fantazyę f-moll op. 49., wkońcu 17 pieśni do słów Mickiewicza, Witwickiego i innych.

Idąc za zdaniem jednego z teoretyków niemieckich, który z naciskiem podkreśla w twórczości Szopena „racyonalny rozwój rzeczy najprostszych w skomplikowane“, zatrzymamy się przedewszystkiem przy tańcach, formie bezsprzecznie najprymitywniejszej. Szopen umiłował ją więcej, niż każdy inny kompozytor, a podnosząc do wyżyn artystycznych, umiał właściwym sobie zmysłem zachować w pewnych granicach niezbędnej prostoty; w ten sposób zidealizował walca, uszlachetnił krakowiaka, uczynił poloneza w najwyższym stopniu charakterystycznym i stworzył mazurka jako typ zupełnie nowy.

Nikt przed Szopenem nie przykładał w tym stopniu wagi do rytmów tanecznych (niema tu

mowy, rzecz prosta, o suitach klasycznych i tańcach dawnych) ani takiej staranności w nadawaniu im formy artystycznej; wyjątek stanowi tu chyba tylko słynny walcowy utwór Webera „Invitation à la danse“. Wprawdzie walce Szopena wśród jego kompozycyi zajmują nieco pośledniejsze miejsce jako utwory salonowe, ileż w nich jednak wytworności, jakie nowe i ciekawe rytmy (walc As-dur op. 42., albo Des-dur op. 64.), jaka różnorodność kolorytu otrzymana przez połączenie tonacyi molowej z ruchem wesołym i ożywionym (walc a-moll op. 34. nr. 2., walc cis-moll op. 64. nr. 3.!), a jakie harmonie basów! I polonez nie znajdował u poprzedników wyższych względów, to też gdy pominiemy klasyczne, niemające w sobie nic polskiego prócz znamiennego zakończenia, to zostaną chyba znowu dwa polonezy Webera. Ogińskiego polonezy, chociaż ładne i sympatyczne, zbyt jeszcze w XVIII. stuleciu tkwiły, ażeby można było wzorować się na nich. I tu zatem Szopen stworzył rzecz nową. Polonezy jego to muzyka prawdziwie rasowa, a chociaż wlać w nie umiał również rozmaity, a często nawet bardzo odmienny wyraz, to przecież mimo to nie traciły nigdy nic ze swojej rdzennej polskości. Od naiwnej dziewczęcej prawie melancholii niektórych mniejszych, aż do patosu bardzo chmurnych, dramatycznych utworów, jak polonezy op. 20., cis-moll i es-moll, a nadewszystko fis-moll op. 44., od koronkowo-salonowego Es-dur op. 22., aż do wspaniałej apoteozy rycerskiego ducha: słynnego As-dur poloneza op. 53., znajdujemy tu

wszystko, co zmieścić było można w granicach tego rytmu i formy. A już ów najprostszy polonez A-dur op. 40., czyż nie jest typem najskończeńszym, jaki sobie wyobrazić można: majestatyczny i pełen energii zarazem, świetny, połyskujący złocistemi blaski, grzmiący jak orkiestra z surm i kotłów, zwycięski, radosny, tryumfalny?!...

Ale i mazurki w niczem nie ustępują polonezom, a pod pewnym względem należą do rzeczy najgodniejszych podziwu, mimo zwięzłości swej i drobnych miniaturowych nieraz kształtów. Jeżeli w polonezach odzywa się całą piersią Polska szlachecka, to w mazurkach daje się słyszeć ton przeważnie ludowy, ochoczy lub smętny, jakieś niby pokrzykiwania wesołe lub zawodzenia żałosne. Pod względem typów znajdujemy tu znaczne odmiany, polegające na rytmie i tempie, między zwykłymi mazurkami pojawiają się obertasy i kujawiaki; a obok obrazków wyraźnie ludowych zarysowuje się nieraz dworek szlachecki w całej swej poetycznej prostocie. Jakie niezwykłe szczegóły tonalne i harmoniczne spotkać tu można, o tem jeszcze raz w dalszym ciągu pomówimy, w tem miejscu zaznaczyć więc tylko należy, iż przy całej skromności formy każdy prawie mazurek ma swoją odrębną fizyognomię, a jeżeli wcześniejsze, mniej więcej do opusu 30. pisane są prościej i łatwiej, to późniejsze pogłębiają się znacznie i w miejsce wdzięku młodości tamtych, przynoszą nastrój poważniejszy i koloryt przyćmiony; nawet trudności techniczne w nich się zwiększają. Mazurki Fis-moll op. 6. nr. 1. i z tegoż opusu B-dur z oryginalnem triem, a-moll op. 17. nr. 4., b-moll op. 24. nr. 4., cis-moll op. 21. nr. 4., D-dur op. 33. nr. 2., h-moll op. 33. nr. 4., cis-moll op. 41. nr. 1., As-dur op. 50. nr. 2., H-dur op. 56 nr. 1, a-moll op. 68 nr. 2, słyną z piękności.

Do tańców tych najbardziej zbliżają się ronda mimo swą budowę znacznie szerszą. Jeżeli bowiem nie wszystkie są zupełnie wyraźną muzyką taneczną, jak n. p. Rondo à la mazur op. 5. lub krakowiak op. 14, jak finał Koncertu f-moll (mazurek) lub finał Koncertu e-moll (krakowiak), to każda z tych kompozycyi charakterem swym skocznym co najmniej przypomina rytmy taneczne. Dość tu wymienić Rondo op. 1., Rondo op. 16. i wreszcie nawet Rondo C-dur op. 73. (na dwa fortepiany), utwory nie stojące na wysokości wyżej wymienionych, ale również pełne melodyi i gracyi. W równym z nimi rzędzie postawić należy i kilka tańców obcego pochodzenia, jak bolero, tarantella (przez Szopena niezbyt ceniona) lub ecossaisy.

Marszów spotykamy wśród dzieł Szopena dwa. Jeden z nich to słynny żałobny marsz z Sonaty b-moll, bezwzględnie najpopularniejszy utwór Szopena, rozpowszechniony osobno, układany na rozmaity sposób, instrumentowany kilkakrotnie. Prócz Beethovena marszów żałobnych, literatura muzyczna nie posiada równie potężnych tego rodzaju utworów, tak bowiem pierwsza część, oparta na basach naśladujących dzwony w sposób niezrównany, jak i przeczysta melodya tria, są in-

wencyą wysoce oryginalną, a przytem silnie wstrząsającą. Pominąwszy marsz żałobny c-moll (dzieła pośmiertne) jako utwór małego znaczenia, z rytmem marszowym spotykamy się jeszcze w Fantazyi f-moll, której charakter rycerski głównie na tym właśnie rytmie polega, fantazyjne zaś kształty powstają przez wplatanie bądź pasażowych, bądź melodyjnych ustępów (jeden z nich H-dur brzmi jak modlitwa jakaś choralna) w zasadnicze charakterystyczne rytmy marsza. Całość posiada przytem nastrój wysoki, a zdanie, że utwór ten jest na wskróś narodowy („eminent national"), wyrzeczone przez jednego z krytyków niemieckich, określa doskonale istotę dzieła. Do rzędu podobnych kompozycyj zaliczamy z powodu marszowego rytmu i preludyum nr. 20. c-moll — rzecz również wielkiej piękności.

I scherza mają za podstawę formę taneczną, jak wiadomo bowiem, weszły one (u Beethovena) w miejsce menueta w sonacie i zatrzymały po nim takt trzyćwierciowy jako też trzyczęściową budowę. Szopen pierwszy podniósł scherzo do godności samoistnej kompozycyi, rozszerzywszy je zarówno w rozmiarach jak i w treści. Zdanie o rozwoju twórczości Szopena poprzednio wyrzeczone rozumieć można w całej pełni dopiero przy scherzach, należy tylko zagłębić się nieco we wspaniałe te utwory: tu istotnie „rzeczy najprostsze" zmieniły się w „bardzo skomplikowane", tu drobna pierwotnie forma przepysznie się rozwinęła, dawny „żart" klasyczny wyrósł do znaczenia wielkiej jakiejś, ogromnie bolesnej ironii,

wykwitłej na gruncie szarpiącego nerwami dramatu. Kompozycye te należą do największych dzieł mistrza, a jakkolwiek pierwszeństwo wśród nich ma wspaniałe Scherzo h-moll op. 20., to jednak i Scherzo b-moll op. 31., i cis-mol op. 39., a nawet E-dur op. 54., posiadają właściwość tę wspólną, że przemawiają do słuchacza łatwo, a z siłą wprost nieopisaną.

O stopień wyżej w hierarchii form leży po tańcu, jak wiadomo, pieśń. Poszczególne jej części odcinają się podobnie jak w tańcu dość silnie, przeważa tu jednak melodya, będąca wyrazem liryki, a więc śpiewna i trzymająca się zdala od zbyt żywego ruchu i wesołego, swobodnego tonu. Do pieśni wokalnej Szopen nie przywiązywał większej wagi, pozostawił ich kilkanaście, a między niemi kilka nawet bardzo popularnych, jak: „Życzenie", „Piosnka litewska", „Moja pieszczotka" i inne, w utworach jednak fortepianowych używał tej formy często, w nokturnach mianowicie, preludyach, etudach, w powolnych wreszcie częściach swych koncertów i sonat.

Nokturny stanowią w twórczości Szopena dział tak znamienny jak n. p. mazurki, odzywa się w nich marzyciel, romantyk, piewca miłości; a chociaż w tym rodzaju muzyki miał poprzednika w Fieldzie, to przecież i tu pozostał oryginalnym i nowym. Słodki, klasycznie wygładzony Field nie przeczuwał nawet poezyi tkwiącej w takich nokturnach, jak cis-moll i Des-dur op. 27. lub c-moll op. 48. nr. 1., podobnie, jak nigdy nie mógłby się zdobyć w przybliżeniu chociażby, na

śmiałe i silnie już ku przyszłości zwrócone zmiany tonalne prześlicznej nokturny G-dur op. 37 nr. 2. Do nokturnów w wysokim stopniu zbliżone: larghetta obu koncertów i sonaty h-moll, należą również do najcelniejszych kompozycyi Szopena, a już zwłaszcza Larghetto z koncertu f-moll, młodzieńcza, przeczysta pieśń miłosna.

Z preludyami stało się u Chopina podobnie jak ze scherzami. Nie rozszerzył on tu wprawdzie rozmiarów dawnej formy, jak w scherzach, ale oddalił się niesłychanie od dawnego pojmowania samego typu. Jak wiadomo, istota dawnych „przedgrywek“ polegała na pewnej beztreściwości, wyrażającej się przeważnie w arfowanych akordach, progresyach, przejściach modulacyjnych; oddalił się od niej Szopen właśnie przez skondensowanie zawartości muzycznej. Każde preludyum jego zamyka odrębny dla siebie światek wyrazu, nieraz w taktach zaledwie kilkunastu. Jeżelibyśmy dla takiego preludyum chcieli zaczerpnąć porównania z dziedziny malarstwa, to nazwalibyśmy je szkicem obrazka, lecz nigdy winietą; w literaturze byłby to wierszyk liryczny, a nawet może aforyzm, lecz nic w rodzaju wstępu lub przedmowy. Krótkość utworu podsunęła Szopenowi w tym wypadku nazwę. Są zresztą między nimi i dłuższe, jak n. p. As-dur, Des-dur lub d-moll, słynne i już poprzednio wspomniane, zadziwiające swym patosem dramatycznym; są nieskończenie smętne, jak a-moll, e-moll i h-moll, lub burzliwe, jak fis-moll i b-moll, jest owo choralne c-moll i pełne sielankowego wdzięku A-dur. Kwiecista, pełna

barw wiązanka pieśni i piosnek, w najrozmaitszych odmianach!...

O ile i waryacye mają formę pieśni, wskazuje nam to zawsze temat zarówno u innych kompozytorów, jak i u Szopena. Czy go więc zaczerpnął z „Don Juana“ (słynny op. 2.), czy z opery Herolda „Ludovic“ (op. 12.), czy z piosnki niemieckiej lub z „Roberta“ Mayerbeerowskiego (utwory bez opusów), czy też z własnej inwencyi, jak n. p. „Berceuse“, to zawsze są to melodye pieśniowe, urozmaicone zmianami rytmu, tonalności, harmonii i figur fortepianowych. Podobnie i etudy. Te znowu są waryacyami bez podania poprzód tematu, który ukazuje się od razu, ubrany jakąś żywą figuracyą. Głównem zadaniem etudy jest zwyczajnie przeprowadzenie pewnego problemu technicznego; ale Szopen rozszerzywszy ogromnie zakres techniki fortepianu (do czego później raz jeszcze wrócimy), rozszerzył także i treść artystyczną etudy w sposób przed nim zupełnie nieznany. Trudno tu zatrzymywać się nad każdą z osobna, bo jest ich dwadzieścia siedm, a wszystkie stoją na wyżynie najwyższego mistrzostwa twórczego. Są to niekiedy utwory najszlachetniejszego sentymentu, jak n. p. E-dur etuda, cis-moll op. 25. nr. es-moll, to znowu niezrównanego powabu, jak e-moll, f-moll i Ges-dur (na czarnych klawiszach); albo wybuchowe eksplozye, jak słynna rewolucyjna c-moll lub a-moll „królowa wszystkich etud“. Z rzemieślniczą stroną pracy wirtuozowskiej zdają się nie mieć nic wspólnego, mimo, że mechanikę gry fortepiano-

wej na nowe skierowują drogi. Instrument otrzymał w nich od Szopena dar epokowy, zapewniający mu wieki istnienia.

Przejście do form najwyższej kategoryi stanowią impromptu, chociaż i tu podstawą jest pieśń. Zestawione z nokturnami, różnią się one tem, że część śpiewna, powolniejsza, leży między dwiema żywemi, gdy w nokturnach przeciwnie: żywsza leży zazwyczaj w środku między dwiema śpiewnemi. Przed Szopenem pisał tego rodzaju utwory Schubert, z którym też szopenowskie impromptu pewne pokrewieństwo mają, przewyższając je jednak znacznie kształtnością i elegancyą. Mimo swej wielkiej piękności, tak As-dur impromptu op. 29., jak i Fis-dur op. 36. (znajdujemy tu prześliczny motyw od trzydziestego taktu począwszy), nie stoją na wysokości ballad, które zarówno pod względem tematów jak i zużytkowania ich, zarówno pod względem koncepcyi muzycznej jak i treści swej poetyckiej, zaliczone być muszą do najznakomitszych utworów Szopena. Cóż bowiem wyrównać może świetnemu rzutowi ballady As-dur op. 47. tak przepysznie rozwijającej się z tajemniczego tematu początkowego? Nie jestże to muzyka wszechstronnie doskonała, nie czarujeż kształtami, nie porywa wyobraźni słuchacza tokiem opowiadania, płynnym, naturalnym, a tak rosnącym potężnie! Nawet z punktu widzenia „programu“ (jeżeli to słowo wobec Szopena wyrzec wolno) możnaby ją uważać za rzecz znakomitą, bo równie wyraźnej, uderzającej poprostu analogii, jaka wykazać się daje między tą kompo-

zycyą a „Świtezianką“ Mickiewicza, nie znajdziemy chyba w żadnej literaturze. Dość tu przypomnieć dwie ostatnie stronice, a zwłaszcza moment, gdy wodna rusałka okazuje się dziewicą z pod lasku (powrót pierwszego tematu w całej pełni akordów) i upomina się o przysięgę jej złożoną!... Ballady Szopena mają właściwie formę ronda, zawartość ich duchowa jednakże jest tak bogatą, że pod względem napięcia twórczego porównywać je można chyba ze scherzami, a stawiać należy w rzędzie największych arcydzieł Szopena. Bo niemniej piękne są i trzy inne ballady, a w szczególności F-dur op. 38., poświęcona Schumanowi i f-moll op. 52.

Do niedawna jeszcze utrzymywało się twierdzenie, iż w utworach najwyższej formy, t. j. cyklicznych z t. zw. „allegrem“ na czele, Szopen nie czuł się swobodnym, wskutek czego budowa ich pozostawiaćby miała dużo jeszcze do życzenia. Zdanie to wypowiedział Liszt w swojem krótkiem lecz i niesłusznem określeniu sonat Szopena: „więcej woli niż natchnienia“. Że impulsywnej naturze wielkiego naszego kompozytora i jego geniuszowi muzycznemu bliższą była forma taneczna czy pieśniowa, o tem najlepiej pouczają nas same utwory jego cyframi w poszczególnych działach, wreszcie i siła twórczości w pewnych kierunkach wytężona najintensywniej. Ale z drugiej strony powiedzieć o sonacie b-moll, iż nie jest ona natchnioną kompozycyą, o jej sfinksowej (Schuman) pierwszej części, o scherzu tak dramatycznem, o marszu żałobnym i o finale tak bar-

dzo niezwykłem, to już chyba bluźnierstwo! Prędzej zgodzićby się można na zarzut, iż poszczególne części sonaty nie mają tak koniecznego związku między sobą, jak to n. p. w sonatach Beethovena spotykamy, lub że druga melodya głównej części sonaty zbyt silnie się odcina, co zresztą zauważyć można i w h-moll sonacie, jako właściwość Szopena charakterystyczną, pochodzącą znowuż z zamiłowania w formach pieśniowych. Ale zarzuty te odnoszą się do samej budowy tylko, którą wielcy kompozytorowie kształtowali rozmaicie, stosownie do swych wewnętrznych intencyj, jeżeli tedy Szopen nie zachował tu i ówdzie przyjętych prawideł, to dowód w tem mamy, iż nie krępował się niemi, a idąc tylko za podszeptem inspiracyi, tworzył rzeczy wolne od wszelkiego konwenansu. Piękność ich bowiem wyrównywa te pewne niedostatki ścisłości w budowie. Rzecz prosta, że brać tu pod uwagę nie należy pierwszej sonaty c-moll op. 4., utworzonej jeszcze w szkole, i że najwyższej miary nie mamy obowiązku przykładać ani do Tria op. 8. ani do wiolonczelowej sonaty op. 65. Instrument przydany do fortepianu (a więc i orkiestra) więcej może krępował Szopena, niż same warunki formy, z którymi postępował sobie swobodnie, nakazując im uległość dla swojej fantazyi. Dziś odstępstwa od dawnych prawideł w wielu wypadkach nie rażą nas wcale, a tem więcej twórcy tej miary, co Szopen. Z tejże przyczyny nie można i Koncertowi e-moll czynić zarzutu z nieprawidłowego stosunku dwu tematów głównych (po e-moll następuje E-dur, zamiast

G-dur) w pierwszej części. Tak zresztą czy inaczej, oba koncerty pozostaną w literaturze fortepianowej na zawsze najwykwintniejszą muzyką w świecie i jeszcze dużo pokoleń zachwycać się będzie zarówno pierwszą i drugą częścią e-moll koncertu, jak drugą i trzecią koncertu f-moll. Tkwi w nich zaiste młodość wieczysta!...

Mimo tych swobód w budowie i mimo całej odrębności swojej, Szopen żywił wielki szacunek dla pięknej formy w muzyce, a nienawidził wszystkiego, co „nieumyte i nieuczesane“, jak się wyrażał. Muzyka wielkiego artysty przedstawia w tem zupełną analogię z osobą jego i życiem: ogromna wrażliwość jest tu zawsze głównym podkładem, wybucha niejednokrotnie, lecz wyższe względy na piękno i dobro, biorą nad nią górę. Cokolwiek czyni, pozostaje zawsze człowiekiem o wysokiej kulturze etycznej i estetycznej: śmieje się czy płacze, drwi czy rozpacza, prowadzi salonową rozmowę, czy „piorunuje“... Nie uznajemy też sprzeczności między znanem powiedzeniem Szopena, „iż prawidła odwieczne szanować należy, wystrzegając się zboczeń“, a praktyką jego kompozytorską. Rzecz bowiem niezaprzeczona, iż w pojmowaniu ogólnego ładu, układzie kontrastów piękności melodyi, czystości harmonii Szopen miał swój ideał w przeszłości: estetyka Mozarta była jego estetyką. Przy całej też genialności jego istniała łączność nadto jeszcze między nim a innymi mistrzami klasycznej lub poklasycznej epoki, wszak muzyka obudził w nim — Bach, wirtuoza — Hummel, liryka Field, lub w równym stopniu może

współczesny i bardzo mu sympatyczny — Bellini. Szlakiem tym ulatywał Szopen, rzadko zeń zbaczając, a zawsze dążąc naprzód. Za zboczenia uważaćby można te momenty jego twórczości, o których Szuman powiadał, iż przynoszą zwroty „niebędące już muzyką“ (finał z sonaty b-moll, niektóre preludya), dążeniem zaś naprzód wszystko nowe, co stworzył w zakresie formy, harmonii, melodyi i rytmu. Te rzeczy „nowe“, współczesni przyjmowali z zachwytem, zboczenia zaś przebaczali mu, jak się darowuje komuś ukochanemu, nawet i kaprysy jego. Ostrzejsi w sądach dopatrywali się w nich chorobliwości. Ale nowsza krytyka wykreśliła zupełnie ten wyraz ze swego słownika, bo muzyka dzisiejsza wprowadza środki rozstrojowe, wobec których tamte nie wydają się niczem anormalnem.

Śmiałe kroki naprzód, stawiane przez Szopena, spotykamy przedewszystkiem w harmonii t. j. zespole akordowym jego kompozycyj. Bogactwo jej polega w pierwszym rzędzie na samym układzie dźwięków, które tworząc akord szeroko rozłożony, wywołały efekt nowy, w muzyce fortepianowej przedtem nieznany. Szopen miał wysokie poczucie piękności dźwiękowej i temu to poczuciu zawdzięczamy ów niewysłowiony czar, jaki posiadają niezwykłe pochody jego akordowe, lub nieraz same przez się proste nawet połączenia akordów. Najzwyklejszy bas któregokolwiek z mazurków lub walców poprowadzony jest z niezrównanym smakiem. Cóż dopiero, gdy mistrz zacznie wprowadzać przedziwną swoją chromatykę,

niespodziane zmiany tonacyi, charakterystyczne zwroty pieśni ludowej, a w dalszym ciągu i dysonanse, nieraz nawet bardzo silne i drażniące, lecz rozmieszczane z nadzwyczajnem poczuciem efektu, najczęściej jako kulminacyjny punkt naprężenia, jako ostateczny wybuch!

Najwięcej stosunkowo zajmujących szczegółów harmonicznych spotkać można niewątpliwie w mazurkach, co stąd pochodzi, iż zamykając się w granicach pewnego określonego rytmu, pewnego obszaru tonów niezbyt szerokiego, pewnych form akompaniamentu, niedających się czem innem zastąpić, Szopen subtelnym swym zmysłem odczuł doskonale, iż należy te skromne utwory wyposażyć czemś innem — dał im więc bogactwo harmonii. Rozumie się jednak, że bogactwo to spotykamy wszędzie i w największych kompozycyach, w sonatach, w scherzach, balladach — uderza ono słuchacza w mazurkach silniej niż wszędzie przez kontrast z małą, a nawet ciasną na pozór formą.

Znaczenie Szopena dla ogólnego rozwoju muzyki polega tedy w wielkiej części na harmonii. W nowszych czasach widzą to sami Niemcy i przyznają, że Szopen w owym pochodzie naprzód, wyprzedził najśmielszych kompozytorów pierwszej połowy XIX. stulecia i że znajdują się w utworach jego liczne zwroty wyraźnie wskazujące, iż wielki kompozytor dramatów muzycznych Wagner jest w dziedzinie harmonii dalszym ciągiem Szopena, podobnie jak i Liszt.

A jeżeli chromatyka łączyła Szopena z kompozytorami znaczenia ogólno światowego, to diatonika[1]) była w nim czysto słowiańską. Ma ona niesłychanie dużo świeżości. Niekiedy, zwracając się do czasów odległych, zapożycza z nich zapomniane tony muzyki kościelnej, która weszła w pieśń ludową i zespoliwszy się z nią, utworzyła typ, uważany przez nas za zupełnie swojski.

Mimo to, łączność muzyki jego z całym artystycznym dorobkiem najbliższej mu z przeszłości muzyki polskiej nie daje się wykazać. Przeszłość tę pokrywały za czasów Szopena głębokie mroki, wiadomo bowiem, że piękne zabytki muzyki polskiej XVI., XVII. i XVIII. zaczęto odkrywać znacznie później. Szopen zabytków tych nie znał. W bezpośrednim stosunku zostawał on tylko do owych kompozytorów polskich, którzy po większej części z urodzenia byli cudzoziemcami, a z obywatelstwa i pracy swej kompozytorskiej Polakami o tyle, o ile umieli zżyć się z naszem społeczeństwem, a w utworach zastosowywać rytmy i melodye ludowe do formy ówczesnej. Tego rodzaju pracowników, częstokroć ludzi zasłużonych, mieliśmy w Polsce wielu; pod koniec XVIII. i z początkiem XIX. w.: Kamieński, Kajetani, Waynert i inni, a nadewszystko Elsner. Tworzyli oni dla Polaków, lecz uświadomienia narodowego

[1]) Chromatyka polega na szeregach półtonów, diatonika na większej ilości całych tonów i kilku półtonów rozmaicie (stosownie do gamy) rozmieszczonych.

nie mieli, przewyższyli ich w tem dopiero Kurpiński i Dobrzyński. I ci jednak przy najlepszych chęciach dokonać tego nie mogli, co geniusz Szopena, byli to bowiem ludzie tylko zdolni i pracowici, do lotu śmiałego skrzydeł im brakowało.

Odmienny stosunek zachodzi między Szopenem 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 zjawiskiem, a nie ciałem niebieskiem, tworzącem system. I Szopen szkoły nie utworzył, jak n. p. Schuman lub Mendelssohn, będąc nadto indywidualnym, aby go było można naśladować; kto zaś to uczynił, popadał w kopiowanie, jak to zresztą zdarzało się nieraz. Następcy Szopena, 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 Szopena, tworzyli wśród rozmaitych kompozycyi 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 Szopenem. 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. Okres rytmów tanecznych nie był do ominięcia, bo i do całości twórczej Szopena 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 Szopena", jak powiada Norwid, wije się zaś nieprzerwanie i 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 Szopena moc swą wzięła. Tym pierwiastkiem, tą siłą wewnętrzną, pobudką stwarzającą sztukę narodową, był ów płomień miłości, który rozpierał piersi Szopena, miłości dla Ojczyzny. Za płomieniem jego krwi i za światłem

smętnego ducha jego poszło najbliższe pokolenie i pójść winno późniejsze, z tą wiarą, że „szkoła" Szopena nie leży w prawidłach przykutych do jego nut, lecz w wielkiem i miłującem sercu nieśmiertelnego Mistrza!...

Obowiązki nasze stąd wypływające, stworzyć powinny kult Szopena, a rozumieć ten kult należy nie tylko jedynie jako pracę wytężoną ku spopularyzowaniu dzieł wielkiego kompozytora, lub jako nieustanne oświetlanie jego postaci i działalności twórczej. Szopen zatrzymał swą świeżość młodzieńczą, a siłą drgającą w cudownej swej muzyce, usunął na drugi plan współczesnych mu nawet największych muzyków Schumana i Mendelssohna. Dla nowych narastających pokoleń jest ona ciągle nową, bez trudności więc i bez jakichkolwiek usiłowań sztucznych, utrzymuje się nietylko u nas, lecz w świecie całym i nadal utrzymywać się będzie.

Przez kult Szopena, należy tedy rozumieć raczej: uprawę muzyki w jego duchu. Wytkniętą winna być ona drogami równie prostemi jak jego drogi wiodące naprzód, z pamięcią przeszłości w sercu głęboko zapisaną, i z wzrokiem utkwionym w przyszłość. Ani wyzbywanie się dawnych rytmów tanecznych i liryki, ani też z drugiej strony ignorowanie rzeczy nowych, nie może prowadzić nas do celu. Szopen całkowity przyświecać nam powinien jako ideał, co nie wyklucza ani swobodnego wyboru środków twórczych, ani rozszerzania form, któremi on się posługiwał.

Wznieśmy mu zatem pomnik ze spiżu we Lwowie, gdzie muzyka jego znalazła takie zastępy wielbicieli i tylu pracowników, którzy ją krzewili...

I czyńmy starania, aby dzieła Szopena dotarły do kresów narodu, a otoczmy je zarówno troskliwą opieką, jak i pełną czci pracą rozpoznawczą...

Ale ponad wszystko uprawiajmy Sztukę w duchu narodowym, jak ją Szopen pojmował. W tem to ognisku duchowem zapłonie imię jego blaskiem najwspanialszym po wieczne czasy!..





Dzieła polskie o Fr. Szopenie

podane według wykazu Henryka Opieńskiego i uzupełnione najnowszemi pracami.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13) Fryderyk Chopin, jego życie i dzieła, opracował Aleks. A. Wydawnictwo „Książki dla wszystkich“ A. Arcta. Warszawa.

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

15) Ferdynand Hoesick. Chopin, życie i twórczość. Tom I. (1810—1831). Warszawa, nakł. księgarni F. Hösicka, 1904.

16) Tegoż pomniejsze prace o Chopinie:
a) Chopin i Fontana (Biblioteka Warsz. 1900).
b) Pamiątki po Ch. w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie. Warszawa, 1899.
c) Schyłek życia i śmierć F. Ch. (Bibl. Warsz. 1899).

17) Jan Głowacki. Fryderyk Chopin (Jego życie i twórczość). Kołomyja, z drukarni A. J. Miziewicza 1910.

18) Chopin. Napisał Henryk Opieński. Wydawnictwo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych we Lwowie.

19) Fryderyk Chopin. W setną rocznicę urodzin skreślił popularnie Dr. Tadeusz Schultz. Nakładem Komitetu Jubileuszowego. Poznań 1910.

20) Wł. Stefanowska-Tobiczykowa. W setną rocznicę urodzin Fryderyka Chopina. Lwów. Nakładem księgarni Zienkowicza i Chęcińskiego 1910.

21) Otton M. Żukowski. Fryderyk Chopin w świetle poezyi polskiej. Lwów, nakładem księgarni Zienkowicza i Chęcińskiego 1910.

22) Ku czci Chopina. Przemówienie Dra Edmunda Krzymuskiego. W Krakowie 1910.

23) St. Przybyszewski. Chopin.

Najważniejsze dzieła o Szopenie
w literaturze obcej.

1) F. Liszt. Frédéric Chopin. Lipsk, Breitkopf i Härtel, 1852 (franc.) drugie wydanie 1879.

Przekład polski F. Faleńskiego. Warszawa, nakł. Gebethnera i Wolffa 1873.

Przekład angielski W. Cooke'a 1877, J. Broodhause'a 1901.

Przekład niemiecki przez Maryę Lipsius (La Mara) 1880.

2) Frederick Chopin as a man and musician by Fr. Niecks. (2 tomy). London & New York; Novello, Ewer & Comp. I. wyd. 1888, II. wyd. 1890.

Przekład niemiecki, wydał Dr. W. Langans. Lipsk, Leuckart 1890.

Przekład polski Aliny Świderskiej, ma być wydany przez sekcyę Im. Chopina w Warszawie.

3) Chopin the Man and his Music by James Huneker. New York, Charles Scribner's sons, 1900.

W polskim przekładzie Maryi Finklówny ukazały się:

„Etiudy" Lwów, druk. Wł. Łozińskiego 1902.

„Preludya" „ „ „ „ 1904.

„Nokturna i ballady" (Studyum Jakóba Hunckera, przekład z angielskiego). Lwów, Gubrynowicz i Schmidt, 1908.

4) Frédéric Chopin von Hugo Leichtentritt, Berlin 1905. „Harmonie" Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst. Tom XVI.

Istnieje jeszcze kilkanaście innych w języku francuskim, niemieckim, angielskim, włoskim i hiszpańskim.

O Fryderyku Szopenie

w setną rocznicę urodzin

napisał

Stanisław



Nakładem Komitetu O