A. POLIŃSKI.



CHOPIN.

A. POLINSKI.

CHOPIN.

4f pod
251
845
851
25

CHOPIN.

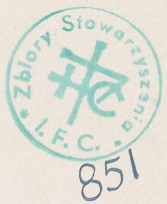
Czcionkami drukarni Jana Czokołowa w Kijowie.

A. Poliński.

CHOPIN.

Nakładem Księgarni Leona Idzikowskiego.
Kijów, Kreszczatyk 29. 1914. Warszawa, Marszałk. 119.
Kraków: S. A. Krzyżanowski.

Wszelkie prawa przedruku i przekładu zastrzeżone.







Ile razy mówimy o Chopinie, podkreślamy zwykle przynależność jego do naszej ziemi ojczystej, i narodowość jego muzyki. Czynimy to niewątpliwie pod wpływem nie tak dawnych zakusów francuskich, usiłujących narodowość polską Chopina podać w wątpliwość. Wszak i dziś jeszcze, lubo polskość jego przez cały świat cywilizowany została przyznaną, choć już wiadomo, że „sakramentem nierozerwanych ślubów złączyła się jego dusza z duszą Polski“, na jego pomniku w paryskim parku Monceau, położono podstępny napis: „urodzony z ojca francuza i matki polki“, dający czytelnikowi obszerne pole do dyskusji na temat narodowości Chopina.

W owem podkreślaniu przez nas przynależności jego do ziemi polskiej, dużą też zapewne rolę odgrywa ambicja i duma narodowa, że mistrz tonów tak olbrzymiej miary jak Chopin, jest polakiem. Większą jednak

przedświadczenie, że i w naszem życiu politycznem, jego muzyka ma wielkie znaczenie. Skoro bowiem pieśń jego naprawdę „tłum ludzi obiegła, rozeszła się po całym świecie i znalazła wszędzie takich, którzy ją pojmują i wielbią“, skoro istotnie „reprezentuje na zewnątrz górujący ton naszego usposobienia, a reprezentuje tak chlubnie, że sobie i nam zjednała sławę i prawo obywatelskie w państwie muzyki, któregośmy przed nią nie mieli *), i jeżeli zmusza świat do mówienia o kulturze polskiej i samej Polsce, to tem samem i ogólna kwestja polska— dzięki Chopinowi—nie jest jeszcze tematem przedawnionym. Bo dusza genjusza — jak pięknie mówi Przybyszewski w swej książce „Szopen a Naród“—jest syntezą duszy całego narodu, a zarazem filtrem, przez który do wielkiej, przez Boga pomazanej duszy jednostki przedostaje się li tylko to, co w narodzie jest najszlachetniejszem, najczystszem, niezmożonem i niepożytem. Naród, który się w takiej duszy objawił, zginąć nie może; przeciwnie, w duszy genjusza ma i czerpie przedświadczenie niespożytych sił i zwycięskiej przyszłości. Z uzasadnioną tedy dumą, zaznaczamy polskość duszy Chopina i narodowość jego muzyki.

*) Tarnowski: „Chopin i Grottger“.

Każdy naród posiada muzykę odrębną, wyróżniającą się z innych pewną właściwością, rytmiczną czy melodyjną, i wogóle pewnym specyficznym tonem, który nietylko samą muzykę, lecz wszelkie również uczucia i wrażenia członków owego narodu, zabarwia na swój sposób, a wyraźnie. Stąd też słusznie mówią, że stokroć łatwiej uchwycić właściwości i odrębności poszczególnych narodów w ich muzyce, aniżeli w słowie. Ale owa właściwość i odrębność muzyczna jest rzeczą względną, zależną od swej jakości. Jakość tonu polskiego w muzyce Chopina musiała sympatyczne wywołać echa w duszy wszystkich narodów kulturalnych, skoro Chopin został ulubieńcem, a jego muzyka stała się własnością całego świata.

Na owe specyficzne tony nie zwracano dawniej uwagi, lubo od tysiąca lat rozbrzmiewały one w muzyce ludowej wyraźnie. Działo się to z dwóch powodów: muzyka każdego narodu, przed kilku wiekami i w ciągu kilku wieków, podlegała stałym przepisom (dotyczącym stylu, formy, techniki i t. d.) obowiązującym całą wogóle ówczesną muzykę międzynarodową; oraz, że muzyka ludowa w muzyce kulturalnej prawie żadnej nie odgrywała roli (prócz w tanecznej, i to nie stale). Dopiero wraz z pierwszym brzaskiem roman-

tyzmu, poeci w sielskich klechdach i baśniach odnaleźli żywe źródło swych natchnień i podnietę do twórczej fantazji, a muzycy—w pieśniach i tańcach ludowych.

Z poetów naszych najsubtelniej wyczuł tę muzykę Adam Mickiewicz (Prelekcje o literaturze słowiańskiej; lekcja VII), którą zwał duszą, życiem i światłem poezji lirycznej, a twierdził, że w krajach, gdzie lud przestaje śpiewać, poeci muszą przestać tworzyć poezje prawdziwe.

Muzyką narodową zwie Mickiewicz „piosenki ludowe, rodzące się w chwilowem uczuciu osób częstokroć bardzo prozaicznych, ale wzruszonych rzetelnem natchnieniem, są mnóstwem rozsypanych tonów czyli motywów, a zbiór ich stanowi muzykę narodową.

Skądże pochodzi to natchnienie muzyczne? Słusznie owe tony oddzielne, wydobywające się nagle i niespodziewanie z piersi natchnionych, nazwano motywami. Motivum jest to coś, co sprawuje ruch, nadaje popęd, jest to pierwiastek ruchu. Sama fizyka przyznaje, że ruch nie jest rzeczą materjalną: pierwiastek ten musi więc mieć miejsce po za materją. Motywa nie mogą pochodzić ani z materji, ani z pojęć oderwanych, są ideami. Dlatego niekiedy muzycy bardzo uczeni, bywają bardzo ubodzy w motywa, szukają ich pod drzwiami karczmy, podsłuchując wiejskiego skrzypka. Lud słowiański posiada ogromny skarb tych motywów jeszcze niepoznanych i nieużytych przez kompozytorów. Dlatego także, jeśli który naród wpadnie w materjalizm zaraz zbywa mu na motywach, przestaje tworzyć pieśni, muzyka jego ubożeje, staje się uczoną, może jeszcze być namiętną, wydawać podlejsze wzruszenia ludzkie, ale już nie tchnie zapałem czystym i twórczym".

Z muzyków polskich pierwszy na owe źródło zwrócił uwagę słynny twórca 150-ciu psalmów czterogłosowych, Mikołaj Gomółka w XVI wieku; następnie Maciej Kamieński, który zarówno w pierwszej operze polskiej, w „Nędzy uszczęśliwionej" (1778 r.), jak i w innych starał się utrzymywać swą muzykę „w gustu polskim" (własne jego słowa), co mu się zresztą niezbyt udawało. Jego następcy: Stefani i Elsner, polszczyli znowu swoją muzykę niemiecką jedynie przez używanie tematów pieśni i tańców ludowych. Zdolniejszy od nich Kurpiński, umiał już jako tako urabiać melodje w duchu muzyki wieśniaczej, zwłaszcza w utworach tanecznych, w pierwszych bowiem swych operach wzorował się przeważnie na Mozarcie, a później naśladował niewolniczo Rossiniego.

Ale to wszystko choć przypominało tonacje w jakiej zbiorowa dusza narodu jest utrzymana, nie była tonem zasadniczym duszy polskiej, który dopiero „rozrósł się w niepomierny, olbrzymi kwiat, pełen królewskiej potęgi i chwały w duszy Chopina, tej tajemniczej syntezie najistotniejszego bytu narodu w tonie“ *). Z taką duszą, łatwo ów ton wyczuwającą, już przyszedł na świat, a wysubtelniło ją zetknięcie z ludem wiejskim, wsłuchiwanie w poszumy lasów mazowieckich, to w szmery strumieni leśnych, bądź melodje sopiłek, z przydrożnej wierzby ulinionych. A sposobności mu do tego nie zbrakło, urodził się bowiem na wsi, i w latach młodzieńczych całe miesiące letnie spędzał u przyjaciół wiejskich.

Chopin przyszedł na świat w wiosce Żelazowa Wola, położonej nad rzeką Utratą, o sześć wiorst od miasta Sohaczewa, a około sześciu mil od Warszawy, 22 lutego 1810 roku. Właścicielami tej wsi byli w XVI wieku Żelazowie—stąd jej nazwa. W początkach XIX w. należała do hr. Skarbka i jego żony Ludwiki z Fengerów, u których bawił, w charakterze guwernera, młody francuz Mikołaj Chopin, rodem z Lotaryngji.

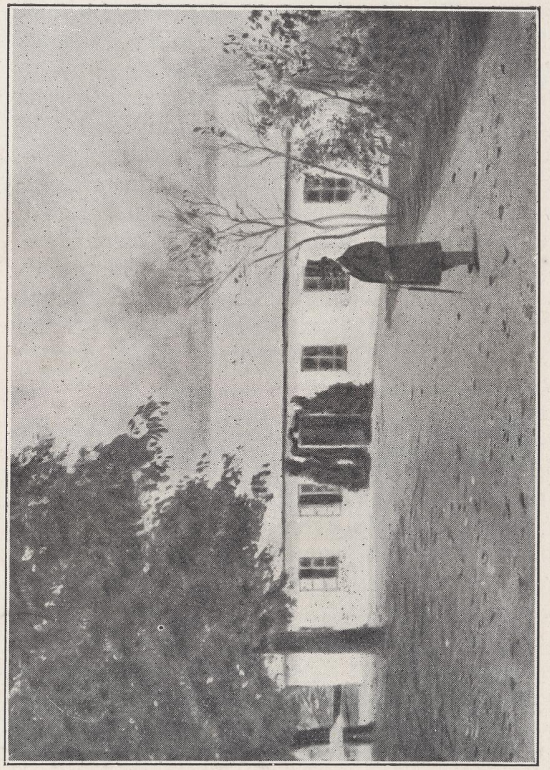
*) Przybyszewski: „Szopen a Naród“.

Według Gervais'ego, prawnika francuskiego, który badał archiwum miasta Nancy, Chopinowie pochodzą jakoby od Mikołaja Szopa, szlachcica polskiego z Kalisza. Wraz z przyjacielem Janem Kowalskim, równie, jak i on dworzaninem króla Stanisława Leszczyńskiego, założył Szop w Nancy, około 1740 r., handel win do współki, przyczem sfrancuził swe nazwisko na Chopin, a Kowalski—na Ferrand. Syn owego ex Szopa-Chopina, Jean-Jacques, ożenił się w Metz z wdową Desmarets czy Desmarais, był tamże nauczycielem, potem mieszkał w Nancy, nakoniec w Strasburgu. Z trzech jego synów dwóch zmarło bezdzietnie, a najmłodszy w początkach XIX wieku wywędrował z kraju.

Kto wie, czy owym emigrantem nie był właśnie Mikołaj Chopin, urodzony 17 sierpnia 1770 roku w Nancy.

Są to wszakże tylko domniemania, które, aczkolwiek znajdują częściowe potwierdzenie w archiwach lotaryńskich, nie są wszakże oparte, jak dotąd, na dokumentach, co do których wiarogodności, żadna wątpliwość istnieć nie może. Gdyby jednak dalsze poszukiwania archiwalne udowodnić je zdołały, polskość duszy Chopina i jego uczucia patrjotyczne, znalazłyby w tym fakcie komentarze niezmiernie zajmujące i pouczające.

Mikołaj Chopin przybył do Warszawy około 1787 r. na wezwanie jakiegoś francuza, właściciela fabryki tabaki, która w burzliwych czasach Targowicy została zamkniętą. Jakiś czas utrzymywał się z udzielania lekcji francuskiego w domach prywatnych, po wybuchu jednak powstania Kościuszkowskiego stanął pod sztandarem Kilińskiego, walczył później w szeregach gwardji narodowej, a po ostatnim rozbiorze Polski bawił czas krótki, jako guwerner, w Czerniejewie w domu starościny Łączyńskiej, której córka i uczennica Chopina, Marja, poślubiona w parę lat później Walewskiemu, została słynną ulubienicą Napoleona 1-go. W początkach wieku dziewiętnastego przyjął obowiązki guwernera dzieci hr. Skarbkowej, właścicielki Żelazowej Woli. Tu poznał daleką kuzynkę hrabiny, zubożałą szlachciankę pannę Justynę Krzyżanowską. Ujęty jej wdziękami, inteligencją i dobrocią serca, Mikołaj Chopin połączył się z nią związkiem małżeńskim 1806 r. W cztery lata później w skromnej oficynie dworskiej przyszedł na świat ich syn, najgenjalniejszy dotychczas muzyk polski—Fryderyk Chopin. W kilka miesięcy po urodzeniu jedynaka, Mikołaj Chopin, otrzymawszy posadę nauczyciela języka francuskiego w niższych klasach Liceum warszawskiego, w paździer-



Dom rodzinny Chopina. (Z obrazu Lentza).

niku 1810 r. przeniósł się z rodziną do Warszawy. Tu mieszkając w gmachu Liceum, utrzymywał pensjonat męski, który wkrótce stał się tak modnym, że garnęła się do niego młodzież z najlepszych rodzin kraju; prócz przygotowania do nauk wykładanych w Liceum, oraz języka francuskiego, którym przeważnie posługiwano się w pensjonacie, uprawiano też tańce i grę na fortepianie. Lekcji muzyki udzielał pensjonarzom Wojciech Żywny, czech rodem, przyjaciel domu Chopinów.

W ciepłej atmosferze domu rodzicielskiego wychowywał się mały Fryderyk. Był on dzieckiem wątłem, słabowitem a tak wrażliwem na muzykę, że, jak mówiono, ilekroć usłyszał dźwięki fortepjanu, natychmiast zalewał się łzami. Rychło jednak przekonano się, że owa wrażliwość nie była bolesną; przeciwnie, jaknajprzyjemniejsze wzbudzała w malcu uczucia, tylko, że tych inaczej, jak płaczem, zamanifestować nie umiał. Skłonność i zdatność wyjątkowa do muzyki już w czwartym roku jego życia ujawniać się poczęły w sposób zwracający uwagę ogólną. W siódmym roku życia owo powołanie objawiło się tak znamiennie, że mu dano wreszcie nauczyciela fortepianu, wspomnianego już powyżej Wojciecha Żywnego. Był to pianista równie średni jak i nauczyciel, ale

muzyk w poważnej szkole wielkiego Bacha (był uczniem Kucharza, ucznia Bacha) wychowany.

Andrzej Koźmian w swych pamiętnikach utrzymuje na podstawie spostrzeżeń osobistych, że Żywny był może jednym z najpośledniejszych nauczycieli w Warszawie. To samo mówił Eugenjusz Skrodzki, także jego uczeń.

W obec tak niefortunnych dla Żywnego świadectw, jakże komicznie a dla Koźmiana i Skrodzkiego wielce niepochlebnie brzmiało zdanie Chopina, że: „Żywny nawet osła nauczyćby potrafił“, gdy Skrodzkiego, choć go sześć lat ćwiczył w przebieraniu palcami po klawiaturze, niczego nauczyć nie zdołał.

Jak się jednak zdaje, zarówno pochwały Chopina jak nagany Skrodzkiego i Koźmiana, były przesadne. Ten ostatni prawdę jednak powiedział, że jeżeli Chopin dużo skorzystał od Żywnego, to tylko jest dowodem, że aby być w swoim rodzaju Aleksandrem Wielkim, niekoniecznie trzeba mieć Arystotelesa za mistrza. Równie tę sprawę trafnie rozsądził później i Skrodzki. („w Wieczorach piątkowych“), że Chopin urodził się już z danemi na wielkiego kompozytora, i zostać nim musiał, czyby się uczył u Żywnego, bądź u Czer-

nego, Steibelta, Gelinka lub u któregokolwiek innego nauczyciela.

Wszystko to prawda, lecz i to wątpliwości nie ulega, że jeżeli Chopin wyrobił się na jedynego w swoim rodzaju pianistę, zawdzięcza to wyłącznie Żywnemu, który zresztą, jak niektórzy utrzymują, był skrzypkiem nie zaś pianistą. A mianowicie jego metodzie nie krępowania lotów artystycznych swego ucznia, patrzenia przez palce na odstępstwa od reguł ówczesną naukę gry fortepianowej obowiązujących, wpajanie w fenomenalnego ucznia—który go rychło w sprawności technicznej prześcignął daleko—zamiłowania do dzieł Bacha, Haydna, Mozarta, oraz więcej wybitnych ówczesnych muzyków niemieckich.

Wraz z bujnie rozwijającym się talentem wirtuozowskim, ujawniała się też w nim coraz wyraźniej z dniem każdym nadzwyczajna siła twórcza. Pierwszych wskazówek elementarnych teorji muzycznej udzielał mu Żywny; więcej solidne czerpał z podręcznika harmonji i generalbasu Karola Antoniego Simona, nauczyciela i wydawcy poznańskiego, autora drukowanej w Poznaniu szkoły: „Nauka grania na organach".

Nie wiele Chopin korzystał z tych wskazówek, w pierwszych bowiem jego próbach dziecięcych (które Żywny nutował, bo malec

jeszcze swych pomysłów muzycznych na papier przelewać nie umiał, a z których parę doszło do naszych czasów), ani śladu niema jeszcze późniejszych wzorów harmonji nowożytnej, przez niego stworzonej.

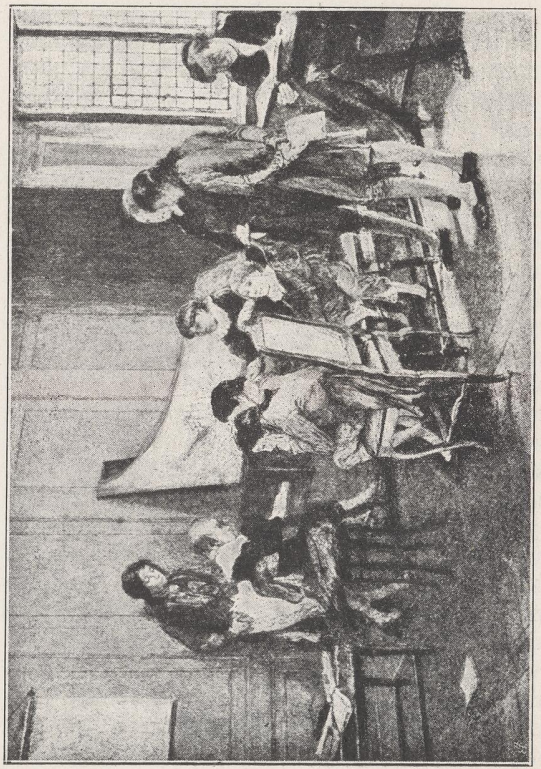
Atmosfera, w której Chopin wzrastał, wywierać musiała na niego wpływ dodatni; nietylko bowiem rozbudzony za sprawą Towarzystwa Przyjaciół Nauk ruch umysłowy, ale nawet i dość silny ruch muzyczny korzystnie oddziaływał na rozwój wiele już obiecującego talentu malca. W operze, prowadzonej energicznie przez Kurpińskiego, dawano prawie wszystkie arcydzieła repertuaru ówczesnego: Mozarta, Wintera, Bertona, Mehula, Paëra, Dalayraca, Cimarosy, Waigla, Boieldieugo, Nicola, Rossiniego i innych. Nie można lekceważyć też wpływu popularnej wtedy muzyki Kurpińskiego, ani jego i Elsnera działalności pedagogicznej, oraz wpływu ówczesnego Towarzystwa muzycznego, którem kierowało aż siedmiu dyrektorów: Lessel, Lentz, Würfel, Jawurek, Stolpe i Peszke. Miało ono własną orkiestrę, złożona przeważnie z amatorów, z którą wykonywano dzieła Haydna, Mozarta, Beethowena, Spohra i innych. Wreszcie wpływ licznych występów głośnych w Europie wirtuozów, często odwie-

dzających Warszawę w drodze do Petersburga i Moskwy.

O rozbudzonym silnie ruchu muzykalnym świadczą też poważne cyfry: dziewięciu składów nut muzycznych w Warszawie ówczesnej, 36-ciu „metrów“ muzyki, 14-tu nauczycieli na skrzypcach, a 10-ciu na innych narzędziach gędziebnych, i aż 30 fabryk fortepianów i różnych innych instrumentów, co, jak na stolicę liczącą wówczas niespełna 140,000 mieszkańców, stanowi cyfry imponujące, składające, ogólnemu zamiłowaniu do muzyki świadectwo poważne.

O muzykalności Warszawy ówczesnej mówią pochlebnie korespondenci warszawscy lipskiej gazety „Allgemeine Mus. Zeitung“ i różni pamiętnikarze polscy, którzy twierdzili, że prawie w każdym domu grywano to na klawikordzie, to na skrzypcach, na popularnej wtedy gitarze lub harfie, nawet na flecie i klarynecie, wiolonczeli i t. d. Nie zapominano także o muzyce kameralnej, którą uprawiano głównie na matinées, dawanych co niedziela w pałacu Sołtyka (później Dyzmańskich) na Podwalu. A że słuchano tu kwartetów Haydna, Mozarta i Beethovena z zamiłowaniem, o tem świadczy jeden z recenzentów ówczesnych, mówiąc w zakończeniu swego sprawozdania: „Cienie tych autorów (Hay-

Zbiory Stowarzyszenia
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY
BIBLIOTEKA



Pięcioletni „Frycek“ przy fortepjanie. (z obrazu Gow'a).

dna, Moz. Beet.) rozweselić się powinny na odgłos oklasków, dowodzących zachwycenia nadwiślanów i rozszerzenia się między nimi gustu do muzyki". Prócz kwartetów i popisów wokalnych, urządzający owe poranki, Karol Arnold, pianista i kompozytor (ur. w Neukirchen 1794 r.) przegrywał na każdym poranku jakiś nowy koncert fortepianowy, a przynajmniej w Warszawie nieznany, co dla dusz muzykalnych i muzykujących, było ucztą zarazem pociągającą i pouczającą. Ponieważ mały Chopin był „dzieckiem cudownem", i zarówno jako wirtuoz fenomenalny i jako kompozytor ujawniał zdolności nadzwyczajne, rodzice często brali go z sobą do teatru i na koncerty, gdzie mógł czerpać wzory do własnych pomysłów muzycznych. A tworzył już wówczas wiele warjacji, mazurów, polonezów, marszów itp. Jeden z tych utworów dziecięcych, polonez, tak zaimponował „znawcom" treścią i formą, że go uznano godnym druku. Jakoż wydano go w końcu 1817 r., a Pamiętnik warszawski w zeszycie styczniowym z 1818 r., w spisie dzieł polskich w roku ubiegłym wydanych, zamieszcza pierwszą obszerną wzmiankę o tym polonezie i nieletnim jego autorze „Fryderyku Chopinie rodem z Warszawy, mającym lat 8, a muzyczne już rzeczy komponującym".

Hoesick („Chopin, życie i twórczość") posądza o autorstwo Fryderyka Skarbka, może dlatego, że ten był wówczas współpracownikiem „Pamiętników". Przypuszczenie to jednak nieuzasadnione. Gdyby bowiem Skarbek pisał tę wzmiankę, nie byłby z pewnością twierdził, że Chopin „rodem z Warszawy, boć wiedział przecież lepiej od wszystkich, że przyszedł na świat we wsi jego matki.

Pierwsza ta wzmianka prorocza o Chopinie brzmiała tak: „Lubo kompozytorów muzyki nie liczymy do pisarzy literackich (niemniej jednak są i ci autorami), przemilczeć jednakże przed publicznością nie możemy kompozycji następującej, przez przyjacielskie ręce sztychem upowszechnionej: Polonaise pour piano-forte, dediée à son Excelence M-me la Comtesse Victoire Skarbek par Fridéric Chopin agé de 8 ans. Kompozytor tego tańca polskiego, młodzieniec ośm lat skończonych mający, jest synem Mikołaja Chopin, profesora języka i literatury francuskiej w liceum warszawskiem, prawdziwy genjusz muzyczny; nietylko bowiem z łatwością największą i smakiem nadzwyczajnym wygrywał sztuki najtrudniejsze na fortepianie, ale nadto już jest kompozytorem kilku tańców i warjacji, nad któremi znawcy muzyki dziwić się nie

przestają, a nadewszystko zważając na wiek dziecinny autora. Gdyby młodzieniec ten urodził się w Niemczech lub we Francji, ściągnąłby już zapewne uwagę na siebie wszystkich społeczeństw; niechże wzmianka niniejsza służy za wskazówkę, że i na naszej ziemi powstają genjusze, tylko że brak głośnych wiadomości ukrywa je przed publicznością".

Doszedł do naszych czasów w rękopisie*) polonez nutowany ręką Żywnego, p. t. Polonaise pour le Piano-Forté, composée par F. Chopin agé de 8 ans. Czy ów polonez z B-dur jest tym samym, o którym mówi wzmianka powyższa, niewiadomo. Prawdopodobnie ten sam, z dodaną później dedykacją. Melodja zamaszysta pierwszej jego części zdradza istotnie płynność i świeżość pomysłów, a dynamika i oryginalne rytmizowanie tematu w triu G-mol, przypomina już nieco późniejszego Chopina. Forma wszakże szablonowa, monotonja figur akompanjamentu, a przedewszystkiem rysunek melodji tria, świadczą wyraźnie o wpływie na ten utwór polonezów Ogińskiego.

Sława i wziętość cudownego malca coraz

*) Znajduje się w zbiorach autora pracy niniejszej.

to szersze zataczały kręgi. Wyzyskując to zaciekawienie, jakie wzbudzał we wszystkich warstwach społeczeństwa warszawskiego, a głównie w sferach arystokratycznych, inicjatorka Towarzystwa dobroczynności w Warszawie, Zofja z Czartoryskich ordynatowa Zamoyska, postanowiła do udziału w koncercie filantropijnym, zaprosić małego Chopina. Na owym to „koncercie na ubogich", danym w teatrze Radziwiłłowskim (przy ulicy Miodowej, gdzie dziś Sąd Okręgowy), zajętym wówczas przez trupę artystów francuskich, w dniu 24 lutego 1818 roku, odbył się pierwszy występ publiczny Fryderyka Chopina— w zapowiedzi gazeciarskiej nazwanego z niemiecka Schoppinem—na którym wykonał koncert popularnego niegdyś Gyrowetza.

Powodzenie było olbrzymie: mały wirtuoz uznany został z miejsca za najlepszego pianistę w Warszawie.

Do piętnastego roku kształcił się Chopin w domu rodzicielskim wraz z uczniami swego ojca. W 1823 r. wstąpił odrazu do 4-ej klasy Lyceum po zdaniu wymaganego egzaminu. Nie zaniedbywał jednak studjów nad grą fortepianową, w której zadziwiające robił postępy. Domy też magnackie ubiegały się o pozyskanie genjalnego chłopca na występy muzyczne; częstym nawet bywał gościem w

salonach W. X. Konstantego, z którego synem naturalnym Pawełkiem (matką była p. Friedrichs), przyjaźnił się serdecznie.

Gdy nietylko jako pianista, lecz i kompozytor coraz wyraźniejsze składał dowody nadzwyczajnego uzdolnienia, ojciec powierzył go opiece rektora konserwatorjum, Elsnera, wysoko podówczas cenionego kompozytora i pedagoga. Do konserwatorjum uczęszczał Chopin w ciągu trzech lat szkolnych, od września 1826, do lipca 1829 roku, lecz tylko na lekcje teorji muzycznej, podczas gdy zwykłych uczniów obowiązywał obszerniejszy program nauk.

Wielkim to szczęściem było dla Chopina, że się dostał w ręce Elsnera. Był to bowiem pedagog, który często oceniał dobrze uzdolnienia swoich wychowańców, umiał we właściwym prowadzić ich kierunku, i scholastyką wykładów nie zabijać w nich indywidualności. Podczas gdy przeciętni nauczyciele, ściśle trzymając się kodeksu podręczników teorji muzycznej srogo karcili w uczniach wszelkie odstępstwa od obowiązujących prawideł, Elsner często rozgrzeszał Chopina z przestępstw tego rodzaju słowami: „to coś utworzył niezupełnie zgadza się z prawidłami sztuki, ale że to jest piękne, poprawiać więc tego nie będę. Nawet uwag nad tem robić

nie chcę i nie powinienem. Postępuj dalej tą drogą, bo widzę, że w tobie żarzy się iskra nieznanej dotąd sztuki“ *).

W tym też duchu brzmiały odpowiedzi dawane nauczycielom innych klas konserwatorjum, gdy Elsnerowi z tego powodu robili wymówki: „Dajcie mu pokój“—mawiał—„to prawda, że nie idzie on drogą zwyczajną, ale też i talent jego jest nadzwyczajny. Ma on własną metodę i to—jeśli się nie mylę—stanowić w nim będzie oryginalność; jakiej dotychczas nikt w tak wysokim stopniu nie posiadał“.

Tego rodzaju postępowanie Elsnera z Chopinem dało wyniki cudowne; samodzielności kompozytorskiej w niczem nie nadwerężyło, rozwojowi i dojrzewaniu wręcz nowych jego pomysłów harmonicznych sprzyjało, i wogóle na oryginalną twórczość Chopina wpływało jak najkorzystniej.

Zachęcony tak cudownymi skutkami swej metody empirycznej, Elsner stosował ją odtąd i do innych uczniów, oczywiście bez rezultatów dodatnich. Nie zwrócił bowiem uwagi, że metoda tresury umysłów głębokich twór-

*) Z notatki rękopiśmiennej Józefa Sikorskiego, młodszego kolegi Chopina w konserwatorjum, spisanej pod wrażeniem opowiadań Elsnera, oraz rodziny i przyjaciół Chopina.

czych, genjalnych, nie może być stosowaną, bez żadnych zmian, do umysłów płytkich, do uczniów z ptasiemi mózgami; że tylko rewolucjonistów powstrzywać w zapędach należy, leniwych zaś—popędzać.

Tak np. w dziewięć lat po opuszczeniu kraju rodzinnego przez Chopina, otrzymał Elsner list od Karola Lipińskiego, w którym słynny skrzypek polecał mu Wiktora Każyńskiego „nader utalentowanego młodego artystę", nie wątpił bowiem „iż p. Każyński wykształci się na znakomitego artystę, jeśli z swej strony, obok talentu i namiętnego zamiłowania do muzyki, odznaczy się wytrwałością, i jeśli mu nie będzie odmówiono sposobności korzystania z nauki męża (Elsnera) tak obszernych wiadomości muzycznych i Mistrza tak naukowo wykształconego" *).

Sądząc że mu Lipiński nowego Chopina rekomenduje, Elsner z a p o z n a ł s i ę skwapliwie z Każyńskim w Wilnie, ale tym razem n i e p o z n a ł na jego talencie. Oświadczył mu bowiem: „nie potrzebujesz udawać się do Warszawy, aby się u mnie lub u kogo innego uczyć kompozycji, lecz żebyś tylko pod względem muzycznym ciągle na tej drodze,

*) Wyjątek z listu Elsnera do Każyńskiego „O muzyce i jej harmonji".

j a k d o t ą d p o s t ę p o w a ł, a niewątpliwie wejdziesz w poczet sławnych kompozytorów". Obiecał mu wszakże przesyłać listownie wyjątki z prelekcji, które od 1827—1830 wygłaszał w uniwersytecie.

Nie rychło Elsner wywiązał się z danej obietnicy, z powodu paraliżu prawej ręki jakim został dotknięty. Dopiero gdy wprawił się w pisanie ręką lewą, spełnił swą obietnicę. Rady jednak i wskazówki udzielane Każyńskiemu padały na ziemię niepłodną; żadnego więc nie wydały plonu. Pozbawiony twórczego talentu, Każyński nie wszedł „w poczet sławnych kompozytorów", lecz pozostał jedynie autorem paru tuzinów marnych polek, któremi hojnie obdarowywał salony petersburskie, oraz kilkudziesięciu mało wartościowych pieśni, przeważnie na głos pojedyńczy z towarzyszeniem fortepianu. O tych pieśniach dawno świat zapomniał. Niesłusznie tylko zapomniano, że jednej z nich, najpopularniejszej z popularnych piosenek na całym obszarze Polski przedrozbiorowej, przesławnej piosenki „Wlazł kotek na płotek i mruga", do słów Syrokomli, drukowanej w Petersburgu u Holtza w 1854 roku, autorem jest Wiktor Każyński. Ale i z tą piosenką zwaną w oryginale „żarcikiem", obeszli się ludzie w sposób bezceremonjalny: śpiewają bowiem

powszechnie pierwsze tylko jej sześć taktów, podczas gdy na całość owego „żarciku“ składa się 36 taktów, prócz 17 taktów przegrywki fortepianowej (preludjum) i 11-tu taktów zakończenia (postludium).

Bardzo ciekawe znajdujemy stopniowanie oceny talentu Chopina w dorocznych raportach Elsnera o uzdolnieniach i postępach uczniów w Konserwatorjum. Zanim zapisał się do klasy kompozycji, był on już autorem Ronda (Op. 1), oraz wielu polonezów, mazurów i pieśni. Mimo to w raporcie, sporządzonym przy końcu roku szkolnego, ocenił go Elsner jako „szczególną zdolność“, gdy Dobrzyńskiego, choć był drugoletnim, cenił jako „zdolność niepospolitą“, a więc niżej, bo wyraz s z c z e g ó l n y znaczył tu niewątpliwie tyle co w y j ą t k o w y. Przy końcu roku następnego miał Chopin „szczególną zdatność“ (gdy Dobrzyński tylko „wiele zdatności“), lubo że już był autorem pierwszego swego nokturnu, kilku walców, a nadewszystko warjacji na temat z „Don Juana“ Mozarta (L a c i d a r e m l a m a n o), które później tak zentuzjazmowały Schumanna, i sonaty C-mol. Dopiero w końcu trzeciego roku, po triu G-mol po Rondzie à la Krakowiak, po Rondzie na dwa fortepiany, Rondzie F-dur w formie mazurka, kilku etiudach i po kon-

cercie F-mol (niewykończonym tylko w szczegółach, jak i kilka dzieł powyżej wymienionych), odważył się wreszcie Elsner do określenia „szczególna zdatność“, dodać ocenę ściślejszą: g e n j u s z m u z y c z n y“.

W kilka dni po ukończeniu konserwatorjum w 1829 r., Chopin, ulegając namowom swych kolegów: Hubego, Celińskiego, Maciejowskiego i Brandta, projektujących dłuższą wycieczkę do Wiednia i Pragi, zgodził się odbyć ją z nimi, i, jeśli się dobra sposobność nadarzy, wystąpić z koncertem w Wiedniu. W stolicy Austrji znalazł Nideckiego— kolegę i przyjaciela szkolnego, oraz Würfla— dawnego nauczyciela w konserwatorjum warszawskiem. Za ich poradą i zachętą wielu znakomitości muzykalnego świata wiedeńskiego z którymi się zapoznał, urządził „Eine musikalische Akademie“, na której grał warjacje z „Don Juana“, oraz improwizował na podany mu temat z „Białej Damy“ Boiledieu'go, oraz na temat popularnej u nas pieśni oczepinowej ludowej: „Żebyś ty chmielu na patyczki nie lazł“.

Powodzenie, jakiego doznał, zniewoliło Chopina do dania drugiego koncertu, na którym powtórzył, na żądanie, warjacje, i grał Rondo Krakowskie.

Krytyka niemiecka poznała się na wyjąt-

kowym talencie Chopina i oceniła go właściwie. Tak np. Bäuerle, krytyk z „Wiener Theater Zeitung“ zaznacza, że Chopin wzbudził we wszystkich zdumienie, gdyż ujawnił nie tylko piękny, ale talent rzeczywiście bardzo wybitny. Z powodu jego oryginalności w grze i kompozycji, możnaby mu było przyznać nawet genjusz, przynajmniej o tyle, o ile na nazwę genjuszu zasługuje indywidualność wyraźna, i nie trzymanie się niewolnicze form konwencjonalnych. Zarówno gra, jak i kompozycje Chopina mają charakter pewnej skromności, lubo technika jego wszystkich w zdumienie wprawiła. Zdawało się, że nie zwracał wcale uwagi na samo wykonanie, lecz interesował się i pragnął zająć słuchaczów kompozycją, jako dziełem sztuki muzycznej.

Co się tyczy techniki Chopina; Bäuerle utrzymuje, że lubo jego dotknięcie jest czyste i pewne, posiada jednak mało owej błyskotliwości, która pianistów, jako wirtuozów, cechuje. Nie rozpala on retorycznem a p l o m b e m o które tak się troszczą pianiści; w grze jego spokojnej niema owego śmiałego porywu (élan), które odróżniać zwykło prawdziwego wirtuoza od amatora. Jednakże publiczność wiedeńska—dodaje krytyk z dumą—będąc obdarzona bystrym sądem i poczuciem

subtelnem, odkryła w młodym nieznanym pianiście prawdziwego artystę, po którym dużo spodziewać się będzie można w przyszłości, jeśli znajdzie sposobność słyszeć coś więcej nad to, co dotąd słyszał.

Chwalił równie gorąco „bardzo cenną indywidualność“ w kompozycjach Chopina, w których „nowe figurki, nowe pasaże, nowe formy rozwijały się w introdukcji (mowa o warjacjach z „Don Juana“), w pierwszej, drugiej i czwartej warjacji, oraz w a l l a p o l l a c a, zakończającem te metamorfozy tematu Mozarta.

O bezstronności krytyka świadczy zarzut „niedbałego akcentowania początku każdego frazesu“).

Po drugim koncercie pisze ten sam krytyk: „Jest to młodzieniec, który zupełnie własną kroczy drogą, i umie podobać się. Rodzaj gry jego różni się wielce od gry innych wirtuozów, a to głównie z powodu, że chęć dobrego odtworzenia dobrej muzyki, przewyższa w nim chęć przypodobania się słuchaczom, jako wirtuoz.

Nie tylko „Wien. Th. Zeit.“, ale i wszystkie w ogóle gazety wiedeńskie równe ujawniały zachwyty. Większość omawiała gorąco przedewszystkiem talent wirtuozowski Chopina, do czego upoważniał sam charakter

występu młodego muzyka w stolicy naddunajskiej. Wszystkie jednak zwracały uwagę i na jego kompozycje, o których odzywały się także z zapałem. „Der Sammler pisał: „W panu Chopinie poznaliśmy jednego z najdoskonalszych pianistów, pełnego subtelności i głębi uczucia". O rondzie wyraził się mniej pochlebnie jak o warjacjach:" Jest to utwór utrzymany całkowicie w stylu chromatycznym. Rzadko ujawnia się w nim genjalność, ale za to ma ustępy, odznaczające się wybornem opracowaniem; w ogóle jednak brak mu nieco urozmaicenia". Widocznie charakterystyczna rytmika krakowiaka, powtarzająca się stale, i polskość melodji, wywołały taki sąd ze strony sprawozdawcy Sammlera. O wykonaniu ronda odzywa się prawie z entuzjazmem, poczem—jak na rodowitego wiedeńczyka przystało—dodaje: „dłuższy pobyt Chopina w Wiedniu mógłby wpłynąć dodatnio na jego uderzenie i grę ensamblową z orkiestrą".

Allgemeine Musikalische Zeitung (№ 46 z 18 lipca 1829 r.) nazywa Chopina mistrzem pierwszego rzędu, a nie podzielając zdania Sammlera chwali nieporównaną delikatność dotknięcia, niezmierną dokładność techniczną, cieniowanie z najgłębszego uczucia wypływające, oraz przejrzystość interpretacji, wreszcie kompozycje napiętnowane cechą prawdziwego genjuszu. „Wszystko to znamionuje w Chopinie wirtuoza hojnie od natury, obdarzonego, który żadną nie będąc poprzedzony fanfarą reklamy, niby świetny meteor zajaśniał na horyzoncie tutejszego świata muzykalnego".

W Wiedniu bawił Chopin 20 dni. Arystokracja (hr. Lichnowski, przyjaciel i protektor Beethovena, Schwarcenberga i inni) jak i wszyscy wogóle artyści wyrywali go sobie z rąk. Przybył nieznany. Wyjeżdżał z Wiednia już głośnym artystą.

Wróciwszy do Warszawy, zabrał się raźno do roboty. A miał do wykończenia kilka etiud, polonezów, nokturnów, mazurków, trio, fantazję na tematy polskie, a przedewszystkiem dwa koncerty fortepianowe: pierwszy F-mol, drugi zaś E-mol *).

*) F-mol wyszedł z druku jako koncert „drugi", lubo był napisany jako „pierwszy". Mówił mi Krzyżanowski, (pianista i kompozytor, kuzyn Chopina), że Chopin drugi koncert E-mol dlatego sztychował pierwej, że w chwili oddawania koncertu F-mol do druku, nie mógł znaleźć partycji orkiestrowej „która mu się gdzieś zawieruszyła". Zamiast tego F-mol, posłał wydawcy E-mol. O tym szczególe dowiedział się Krzyżanowski, jakoby od Chopina, z którym spotkał się w Londynie 1848 r. Jak mnie zaś Józef Sikorski objaśnił, Chopin zapomniał zabrać z sobą ową partycję z Warszawy. P. A.

Po wykończeniu tych prac, postanowił puścić się na wędrówkę artystyczną. W Wiedniu zamierzał zabawić dwa miesiące, a następnie udać się na dłuższy pobyt do Włoch i Francji.

Czyniąc zadość życzeniu swych wielbicieli, a przytem dla zasilenia swej chudej kasy, zdecydował się Chopin przed wyjazdem za granicę, dać koncert pożegnalny. Najsilniejszą zachętę znalazł Chopin w stałym swoim przyjacielu—„Kurjerze warszawskim“, w którym jakiś St. Eg. K. zamieścił 23 grudnia 1829 r. „artykuł nadesłany“ treści następującej: Wieczór dany w przeszłą sobotę (19 grudnia) w Resursie, był jednym z najprzyjemniejszych w stolicy naszej. Do uświetnienia jego wiele przyłożył się talent p. Chopin. Przyjmowany z zapałem rodak nasz, nie dał się dotąd słyszeć publicznie Ojczyznie swojej. Skromność, chociaż najpiękniejszy przymiot talentu, z tej strony uważana jest mniej chlubną. Czyż talent p. Chopin nie jest własnością jego ojczyzny? Czyż Polska nie potrafi godnie jego ocenić? Utwory p. Chopin noszą bez zaprzeczenia piętno wielkiego genjuszu; między nowemi jego dziełami ma być koncert F-mol, godny iść w rzędzie z dziełami najpierwszych Europy muzyków. Spodziewamy się więc, że P. Chopin, tyle razy od nas

wzywany, nie zechce dłużej, z uszczerbkiem swojej i narodu sławy, przytłumiać w nas to miłe przekonanie, że i Polska wielkie talenta wydaje“.

Po przeczytaniu tak pochlebnego artykułu (przedrukowanego w „Gazecie polskiej“ z 26 grudnia 1829 r.) postanowił Chopin nie zwlekać już dłużej z urządzeniem własnego koncertu. Przygotowania trwały dość długo, przeznaczony bowiem na główny numer programu koncert F-mol, domagał się wygładzenia w szczegółach, zwłaszcza w Rondzie, w instrumentacji, tej pięcie Achillesowej wielkiego naszego poety tonów. W końcu lutego 1830 r. wszystko już nareszcie było gotowe. Młody muzyk odbył kilka prób u siebie, raz ze smyczkami, innym razem z dętystami i. t. d. Próbę generalną zrobiono w teatrze. Kurpiński w swym „Dzienniku prywatnym niektórych czynności teatralnych, a szczególniej operowych“ etc. *) tak o tem pisze: D. 17, środa; z rana była próba z koncertu fortepianowego p. Chopin; wieczorem liczna publiczność (bo nawet zapełniła miejsce orkiestry) z wielkiemi oklaskami przyjmowała kompozycje i grę młodego artysty. Sam instrument nie był dogodny do tak obszernego miejsca“.

*) Rękopis znajduje się w zbiorach autora pracy niniejszej.

O tym własnym pierwszym koncercie Chopina, wszystkie gazety warszawskie podały sprawozdania entuzjastyczne. Pierwsze sprawozdanie zamieścił „Kurjer warszawski“ z 18 marca, w którem zaznaczono, że w teatrze było 800 osób (nad—komplet), że młodemu wirtuozowi przyznano iż należy do rzędu znakomitych mistrzów, że znawcy uważają adagio koncertu za mistrzowskie, i że rondo zachwyciło wszystkich. W Gazecie korespondenta warsz. i zagran., jakiś XX po oddaniu gorących pochwał Chopinowi, dodaje, że „jako exekutor przeszedł nawet Hummla w delikatności uczucia i wytworności smaku; w mechanizmie i równości taktu ile mu nie zrównał, tyle stał się dla innych niezrównanym. Jako kompozytor zajął znakomite miejsce pomiędzy pierwszymi autorami, a jego adagia i ronda sam Hummel by się nie zaparł“. W końcu przepowiada, że „Polska szczycić się kiedyś będzie jednym z największych wykonawców i autorów w Europie“.

Ponieważ w owych czasach Hummel był uważany za wielkiego kompozytora i wykonawcę idealnego, i wogóle zaliczany do najwybitniejszych muzyków europejskich, to zestawienie go w sprawozdaniu powyższem z

osiemnastoletnim Chopinem, było dla tego ostatniego nielada komplimentem.

Co się tyczy wzmianki o niepewnej „równości taktu“, to zapewne poczciwego pana Iksa zbiło z tropu rubato szopenowskie i na fałszywy wniosek skierowało.

Ze wszystkich gazet najwłaściwiej oceniły genjusz Chopina: Dziennik powszechny z 19 marca i Kurjer polski z 20 marca. Nietylko bowiem sprawozdawcy zachwycali się techniczną sprawnością młodego koncertanta, ale zwrócili nadto uwagę na oryginalność interpretacji, oraz, co ważniejsza, samodzielność jego genjuszu. Tak np. Dziennik pisze: P. Chopin zapatrując się na genjalny pochód tych swoich poprzedników (mowa o Bachu, Händlu, Glucku, Haydnie, Mozarcie, Beethovenie i innych) lubo młodzieniec jeszcze, z męską siłą utorował sobie drogę własną do świątyni Euterpy, która tym tylko wieniec nieśmiertelności podaje, którzy nie cudzym szlakiem, lecz przez siebie wynalezionym śmieli się przybliżyć“. Autor tej recenzji poznał się nawet na wielkości wręcz nowych pomysłów harmonicznych Chopina, tylko że nie mógł znaleść w swym słowniku odpowiednich wyrażeń technicznych, niezbędnych do plastyczniejszego określenia wartości harmonji przez młodego mistrza

stworzonej. Wyraża się więc o niej z konieczności ogólnikowo. Powtarza to również co inni już zauważyli w grze Chopina, że nie chce błyszczeć, lecz stara się zwracać uwagę słuchacza na samą muzykę: „zdaje się, że gra jego mówiła do widzów: to nie ja, to muzyka!“ Poznał się i na charakterze stylu utworów odtwarzanych; nazwał go miękkim i delikatnym. „Weselsze nawet motywa jego przybierają barwę omal że nie powiem melancholji, w którą siłą swego talentu słuchaczów za sobą ciągnie. Miło jest także polakowi, przy rozważaniu tak pięknego talentu, może genjuszu, wspomnieć, że tak w kompozycji jak wykonaniu, po większej części duch narodowości się przebijał. Skutkiem podobnej gry było bardzo naturalne powszechne zachwycenie, a na niektórych twarzach zadziwienie, pochodzące zapewnie z uczucia: że można bez tych monotonnie powtarzanych, a na jedną formę ulanych melodji, bez tych, nerwy wstrząsających, raptownych uderzeń orkiestry, i bez tych wrzaskliwych zakończeń pewnej muzyki dzisiejszej, słuchacza w zdumienie wprawić“.

W Kurjerze polskim obszerne sprawozdanie dał Mochnacki. O kompozycjach mówi: „obok oryginalności, piękny śpiew, świetne i śmiałe pasaże do natury instrumentu

zastosowane, w żywy koloryt czucia i ognia przystrojone, wreszcie trafne tego wszystkiego w jedną całość połączenie, stanowi główną cechę jego kompozycji. Ziemia, która mu życie dała, swoim śpiewem działała na usposobienie muzyczne i przebija się niekiedy w utworach tego artysty; nie jeden dźwięk jego tonów wydaje się jakby odbicie szczęśliwe rodowitej naszej harmonji. Mazur prosty pod jego ręką podaje się chętnie zmianom i modulacjom, zachowując właściwy wyraz i akcent. Żeby do wytwornej gry i genjalnej kompozycji łączyć tak piękną prostotę rodzinnego pienia, jak ją sobie Chopin przyswoił, trzeba mieć odpowiednie czucie, poznać echa naszych pól i lasów, słyszeć piosnkę wieśniaka polskiego“.

O talencie wirtuozowskim Chopina wyraża się: „egzekucja pełna czucia i ekspresji, pokrywająca z zręcznością największe trudności, że nie daje ich poznać słuchaczowi, w połączeniu z piękną kompozycją musiała grą swoją zająć obecnych“.

Wszystkie wogóle czasopisma warszawskie w zgodnem unisono głosząc chwałę Chopina, skłoniły go do urządzenia drugiego koncertu w dniu 22 marca. Kurpiński w swym „Dzienniku“ zanotował o tem, co następuje: „22 (marca) poniedziałek; z rana robiliśmy

próbę sceniczną z op. Hr. Ory (Rossiniego), po niej mieliśmy próbę z koncertu p. Chopin. Wieczorem wykonanie wszystkich sztuk zadowoliło publiczność zwłaszcza jego kompozycji koncert i Rondo na tema góralskie"- Koncert F-mol był grany na żądanie publiczności, po nim improwizował Chopin na temat pieśni ludowej: „W mieście dziwne obyczaje", na zakończenie zaś grał Rondo Krakowskie. Prócz zadowolenia moralnego, dały też oba koncerty czystego dochodu 5000 złotych, co, jak na czasy ówczesne, było sumą wcale pokaźną. Lecz choć już posiadał fundusz dostateczny na wyjazd zagranicę, zwlekał z wyjazdem, pragnął bowiem przedtym wykończyć wiele prac zaczętych, a głównie drugi swój koncert fortepianowy E-mol.

Według zdania wielu bjografów Chopina, zwlekał on z wyjazdem dlatego tylko, że mu jakoby trudno było rozstać się ze swym ideałem. Była nim panna Konstancja Gładkowska, stypendystka konserwatorjum, uczenica klasy śpiewu, prowadzonej przez włocha Solivę. Była to jednak zwykła miłość studencka, która mogła go chwilowo „inspirować" przy komponowaniu—jak się wyraził w liście do swego przyjaciela, Wojciechowskiego—ale która żadnego wpływu nie wywarła ani na życie Chopina, ani na jego twórczość artystyczną. Że nie Gładkowska wpływała na opoźnienie jego wyjazdu, o tem świadczą wyraźnie własne jego słowa w liście do Wojciechowskiego z 18 września 1830 roku: Jeżeli masz jakie podejrzenie iż mię tu (w Warszawie) coś s e r d e c z n e g o trzyma, toś w błędzie jak wielu ludzi. Zaręczam ci, że musiałbym być wyższym tam, g d z i e i d z i e o m o j e j a; i gdybym był rozkochanym, parę lat dłużej bym potrafił ukryć nędzne i niedołężne zapały".

Ta jednak tak szczera spowiedź, nie przeszkodziła młodemu trzpiotowi—egoiście zakończyć listu oświadczeniem swemu przyjacielowi, że jego listy chowa „razem z wstążeczką".

Nietylko wszakże „nędzne i niedołężne zapały" zmuszały go do ustawicznego odraczania wyjazdu. Była inna jeszcze przyczyna, istotnie poważna, mianowicie wstrząśnienia rewolucyjne w Europie środkowej i południowej, a z tego powodu trudności w otrzymaniu pasportu na wyjazd za granicę. Gdy jednak wszelkie przeszkody zostały usunięte, Chopin wystąpił z koncertem pożegnalnym 11 października, na którym wykonał koncert E-mol, a w trzy tygodnie potem żegnany na Woli przez przyjaciół z Elsnerem na czele, 2-go listopada 1830 roku, mając „nuty w tłomoku, wstążeczkę na sercu, duszę na ramieniu",

woreczek z ziemią rodzinną w puzderku, a w duszy przeczucie, że kraju rodzinnego już nigdy nie zobaczy; opuścił Warszawę—na zawsze!

To przeczucie dręczyło go oddawna. Jeszcze w końcu sierpnia, czy początku września 1830 r. zwierza się z tego udręczenia Wojciechowskiemu: „Jeszcze siedzę—nie mam dość sił do wybrania dnia na wyjazd. Myślę, że opuszczam Warszawę po to, żebym nigdy już nie wrócił do domu; myślę, że jadę umrzeć, a jakto przykro być musi umierać gdzieindziej, pomiędzy obcymi. Jak mi okropnie będzie widzieć, zamiast rodziny, zimnego doktora albo najętego sługę przy łożu śmiertelnem!...“

Niestety, prorocze przeczucia nie zawiodły go!...

W Wiedniu stanął w końcu listopada, gdzie zamierzał zabawić przez czas dłuższy i wystąpić z szeregiem koncertów; ztąd wybierał się przez Włochy i Francję do Anglji.

Nadzieja, że tu nasłucha się dobrej muzyki i z dobrymi zapozna się wzorami, zawiodła go zupełnie. Muzyka bowiem w Wiedniu stała na tak nizkim stopniu, że Strauss i Lanner za największych byli uważani kompozytorów, a koncerty były tak marne, że Beethoven nazywał je Winkelmusik, a bilety

wejścia na nie zwał nieparlamentarnie Abtrittskarten.

W ciągu ośmiomiesięcznego pobytu w stolicy Austrji raz tylko wystąpił publicznie, i to nie w koncercie własnym, lecz śpiewaczki Garcia-Westris. Gdy jednak krytyki tym razem skąpemi odezwały się pochwałami, zniechęcony i zdenerwowany o los rodziny opuścił Wiedeń.

W Monachium zabawił kilka tygodni, gdzie 28 sierpnia 1831 r. dał koncert, uwieńczony powodzeniem zupełnem. Ztąd udał się do Stuttgardu. Tu doszła jego wieść hiobowa o wzięciu Warszawy, która tak wstrząsnęła nim gwałtowanie, że popadł w rodzaj obłędu. O tem świadczą myśli dorywczo, nierzadko bezładnie rzucane na karty albumu, w którem zwykł notować swe wrażenia lub jakieś zdarzenia niezwykłe. „Żal, rozpacz, wściekłość, przekleństwo, bluźnierstwo, łzy, wszystko to dobywa się razem jedno przez drugie, a przez wszystko przebija uczucie najstraszniejsze ze wszystkich, niespokojność, niepewność męczarnia sroga dla natur najtwardszych, dla czułych i nerwowych, rzecz doprowadzająca do szaleństwa“ *). Ten stan podniecenia chorobliwego i torturujących halucynacji jakim

*) Tarnowski „Chopin i Grottger“.

podlegał, przeciągał się dość długo. Aż wreszcie przyszło przesilenie: łzy i tęsknota uśmierzająco oddziaływać poczęły.

Ta tęsknota — robi uwagę Tarnowski — która po wytężonej rozpaczy zdaje się Chopinowi być ulgą, zwłaszcza jemu, który, wracając do tęsknoty, wraca do swego stanu normalnego, wita ją jak pocieszyciela, to rys godzien być poleconym rozwadze psychologów, znawców serca ludzkiego, i poetów.

Samego Chopina musiała uderzyć ta sprzeczność, zastanawia się bowiem nad nią w swym dzienniczku: „Dobrze mi i tęskno?... Kiedy tęskno, to niedobrze“ a jednak miło. Jest to stan dziwny... Było to widać jakieś skonanie momentalne uczuć moich, umarłem dla serca na moment, albo raczej serce umarło dla mnie na moment“.

Młodość i odporność słabego pozornie organizmu zwyciężyła. Chopin rychło wrócił do stanu normalnego: po owych strasznych halucynacjach, napadach rozpaczy, melancholji i szaleństwa pozostało tylko mgliste wspomnienie, jedynie tylko odbicie owego rozpaczliwego nastroju duszy, i tortur moralnych, które omal że mu serca nie poszarpały na strzępy, uwieczniło się w słynnej etiudzie C-mol, napisanej w Stuttgardzie, zwanej „rewolucyjną“ lub „wzięcie Warszawy“.

Chopin przybył do Paryża w końcu 1831 r., za pasportem, na którym położono wizę: passant par Paris a Londres; miał bowiem zamiar krótko zabawić w Paryżu, a następnie osiedlić się w Londynie.

Stało się jednak inaczej; zachęta przyjaciół, znajomości, jakie zawiązał w świecie artystycznym, nakoniec nadzieja wybicia się na wierzch z tłumu wirtuozów ówczesnych skłoniły go do zamieszkania w Paryżu dłużej niż zamyślał. Z rodaków najenergiczniej zachęcał go do tego kroku Antoni Orłowski, jego kolega z konserwatorjum, skrzypek i kompozytor, późniejszy szef orkiestry w Rouen. Jeszcze gdy Chopin bawił w Warszawie, już Orłowski zalecał swym rodzicom, by skłonili Chopina do przyjazdu do Paryża. „Radźcie mu, niech jaknajprędzej przyjeżdża do Paryża, zrobi furorę. Gdyż ani Hertz, ani Kalkbrenner, ani Paxis, ani Liszt nie mogą mu zrównać; słyszałem wszystkich, żaden nie jest jedną częścią Chopina“.

Rzecz prosta, że Orłowski wypowiadając tak entuzjastyczne zdanie o Chopinie, nie mógł mieć na myśli przewagi jego techniki nad techniką wyżej wspomnianych pianistów, a głównie Liszta i Kalkbrennera, lecz jedynie dziwną oryginalność gry, i niewymowny urok, jaki wywierała na słuchaczów. Skromny Cho-

pin innego w tym względzie był zdania; oto co pisze do Wojciechowskiego w liście z d. 12-go grudnia 1831 r. „Przez Paëra, który tu jest nadwornym kapelmistrzem, poznałem Rossiniego, Cherubiniego, Baillota i wielu innych. Przez niego także Hertza, Hillera i t. d. Wszystko to są zera przeciwko Kalkbrennerowi. Przyznam ci się, że gram tak jak Hertz, lecz chciałbym tak grać, jak Kalkbrenner. Jeżeli Paganini jest perfekcją, to Kalkbrenner stoi z nim na równi, ale oczywiście w innym zupełnie rodzaju. Jest to olbrzym, depczący pianistów, a tem samem i mnie".

Pięknie to ze strony Chopina, że nie był zarozumiały, jednak co do Kalkbrennera, niewątpliwie przesadzał w pochwałach, jak znów siebie za mało oceniał. Takiego też zdania byli przyjaciele Chopina, głównie Orłowski, który mu stale piękną przyszłość prorokował.

Jakoż spełniło się jego proroctwo. W dniu 26-m lutego 1832 r. wystąpił Chopin po raz pierwszy w Paryżu publicznie i oczarował wszystkich. „Drogi nasz Fryderyk (pisze Orłowski do rodziców w liście 9-go marca 1832 r.) dał koncert, który mu przyniósł wielką reputację i trochę pieniędzy. Wszystkich tutejszych fortepianistów zabił na śmierć, cały Paryż ogłupiał. Zresztą ja mu to prorokowałem, jak tylko przyjechał"—chwali się, że jego przepowiednie zostały spełnione.

Pochwałę Orłowskiego stwierdziła krytyka, która, omal bez wyjątku, witała w naszym mistrzu jedną z najświetniejszych gwiazd ówczesnego świata artystycznego, i pianistę, który „tak w zagłębieniu techniki fortepianowej, jako też w poezji muzycznej, wzniósł się nad wszystkich swych współzawodników" (Gaz. muzyczna).

Mimo to powodzenie, z początku nie wiodło się Chopinowi w Paryżu; jego kasa cierpiała na suchoty, a on sam na nostalgję, co go silnie rozstrajało, pozbawiało energji i podkopywało zdrowie.

Stwierdza to Orłowski w liście do rodziców: „Kochany Chopin ściska was serdecznie; od kilku dni jest bardzo smutny, do tego stopnia, że czasem przyjdę do niego (Cité Bergére 4) i wyjdę, i nic do siebie nie gadamy. Ale to pochodzi z tęsknoty. Tylko proszę was, nic nie mówcie o tem rodzicom (Chopina), gdyżby to ich bardzo zmartwiło. Tu u nas w Paryżu kiepsko, nędza między artystami. Cholera wszystkich bogatych panów wypędza na prowincje. A co jest najokropniejsze, że ani jeden muzykus nie jest w niebezpieczeństwie śmierci, chociaż ich jest tu jak psów. Żeby tak z połowa umarła—

dodaje na wpół żartobliwie, nawpół cynicznie—toby dobre czasy znów zakwitły, ale może do tego przyjdzie".

A choć do tego nie przyszło, położenie materjalne Chopina polepszało się z dniem każdym. W kilka miesięcy po pierwszym występie publicznym był już sławnym, wielbionym i rozrywanym w salonach arystokratycznych.

O tem powodzeniu świadczy znów Orłowski w liście z d. 29-go listopada 1831-go r. (omyłka widoczna, winno być 1832 r., przed rokiem bowiem nikt jeszcze nie słyszał w Paryżu o Chopinie): „Chopin wszystkim kobietom głowy zawraca, a w mężczyznach zazdrość wznieca. Ja mu to odrazu przepowiedziałem; on jest teraz w modzie, i niedługo zobaczycie rękawiczki à la Chopin".

W tym czasie Chopin zawarł bliższą znajomość z Lisztem. Obie te natury, tak wręcz sobie przeciwne, oddziaływały wzajem na siebie właśnie prawem kontrastu usposobień, rodzaju talentu, przekonań i dążeń artystycznych. To też obaj silnie przylegli do siebie i rychło zawiązali przyjaźń tak ścisłą, tak serdeczną, że ich zwykle zwano parą Dioskurów. Ale i poza Lisztem, w gronie artystów ówczesnych, liczył Chopin bardzo wielu przyjaciół sercem mu oddanych, jak Hiller, Berlioz, Mendelsohn, Pixis i inni.

Ramann, autorka życiorysu Liszta, utrzymuje, że wpływ tego muzyka ujawnia się widocznie na wszystkich utworach Chopina. Co jest nonsensem, choćby ze względu na pewnik, że do 1832 r. Liszt nie utworzył ani jednego dzieła wartościowego, podczas, gdy Chopin był już autorem dwóch koncertów, warjacji, paru etiud, nokturnów, polonezów, mazurków i t. d., uznanych za arcydzieła, i, co ważniejsze, posiadających styl odrębny, którego twórcą był Chopin. Zresztą, wiadomo już powszechnie, że to Liszt właśnie ulegał wpływom swego genjalnego przyjaciela. Od samego zarania swej karjery artystycznej karczował sobie Chopin drogę własną, a jedno tylko żywił pragnienie: „zostać dla Polski tem w muzyce, czem, jako poeta, był Uhland dla Niemiec"—jak zapewniał Hillera.

O wiele słuszniejszą jest uwaga Niecksa („The Life of Chopin" Londyn 1888), że na intensywność myśli i uczucia, znacznie solidniejszą spójnię między pojedyńczemi częściami kompozycji Chopina utworzonych w Paryżu, i w ogóle na ten zwrot w jego twórczości mógł wpłynąć ruch umysłowy i polityczny we Francji ówczesnej. Wzmocnił w nim bowiem ducha niepodległości, zarazem



Chopin, (litografja z 1834 r.).

potężnym stał się czynnikiem bujnego rozwoju jego silnie zarysowanej indywidualności.

Zaznaczają to krytyki ówczesne, zarówno francuskie, jak niemieckie, odznaczające wybitną oryginalność dzieł Chopina. Revue musical mówi już otwarcie, że wielki nasz muzyk utorował sobie drogę nową, a zajął stanowisko tak wysokie względem innych pianistów i kompozytorów, a tak odrębne, że go poczytują jedni za człowieka nadzwyczajnego, a drudzy za takiego, o którym stanowczego sądu wydać nie podobna. Stąd właśnie tak odmienne, tak niestałe wygłaszano zdanie o utworach ówczesnych Chopina; stąd niestałość krytyk. Jego dzieła albo wzniecały uśmiechy dwuznaczne i bezzasadne wyrzuty, albo wzbudzały entuzjazm i wylew pochwał bezgranicznych. Nikt dotąd nie znalazł się — użala się krytyk z Revue musical, któryby określić potrafił i powiedzieć wyraźnie, na czem właściwie zasadza się odrębność i charakter utworów Chopina, czem się one różnią od innych, i z jakiego mianowicie powodu ogół znawców wyznaczył im wyższy stopień doskonałości.

Lecz jeżeli obcy krytycy nie umieli odpowiedzieć na te pytania, wystarczające objaśnienia dała krytyka swojska, co niemały nam zaszczyt przynosi. Żaden bowiem z ob-

cych nie zanalizował tak dokładnie istoty genjuszu Chopina i nie odgadł jego znaczenia w muzyce wszechświatowej, jak jego rodak Antoni Wojkowski (pod artykułem podznaczył się tylko: F. A. W. y...), pianista i nauczyciel muzyki w Poznaniu. Zanim wszechświat muzykalny ostatecznie wypowiedział zdanie o Chopinie, już Wojkowski w Przyjacielu ludu, z dnia 9-go stycznia 1836 r. (przez omyłkę drukarską wybito w tym numerze rok 1835), w artykule obszernym p. t. „Chopin", mówi, że Polska wydała w osobie Chopina światu muzykalnemu genjusz, „który równego sobie niema, i długo zapewne mieć nie będzie". I nazywa bez wahania dwudziestosześcioletniego młodzieńca „twórcą" szkoły romantycznej w muzyce, a przytem „Szekspirem, Bajronem i Mickiewiczem fortepianistów", który w swych dziełach „powodowany duchem czasu, zaniechał przestarzałego sposobu kompozycji, a obrał nowy, piękny i oryginalny. Nie zważając na śmieszne i pedantyczne reguły, tłumiące długo—tak w poezji, jak i w muzyce—wyższe wzniesienie się ducha, pozwala ognistej swej fantazji bujać dowolnie w krainie tonów; przez co, i przez właściwy sobie sposób pisania i wyrażania nietylko uczuć, ale i ideów, stał się

twórcą szkoły tak zwanej romantycznej, czyli fantazycznej".

Omawiając następnie sprawę upadku dobrego smaku po Beethovenie, wskutek marnych kompozycji Kalkbrennera, Humla, Cramera, Herza, Hintena, Czernego—przyczem dał delikatnie do zrozumienia, że nawet Mendelsohn nie miał dobrego gustu, pisze Wojkowski:

„W takim stanie rzeczy czas był największy, aby jaki wielki genjusz zupełnej zagładzie dobrego smaku zapobiegł. Chopin to uskutecznił. Nie dbając o poklask gminu, przekładając nad pochwałę tysięcy mało muzykalnych, zdanie jednego, ale prawdziwego znawcy muzyki, ufny nakoniec swej sile, postępował odważnie obraną przez siebie drogą i doszedł do najwyższego stopnia doskonałości".

Wojkowski był niewątpliwie wirtuozem mało utalentowanym (sam siebie zwie „miernym fortepianistą"), ale za to muzykiem niepospolicie wykształconym, umiejącym poznać się na dobrej muzyce i talencie jej twórcy; wreszcie muzykiem, któremu świeży dorobek duchowy kompozytorów ówczesnych nie był obcy, nawet kompozytorów u nas wręcz nieznanych.

Wiedział jednak o nich Wojkowski i ce-

nił, jak na to zasługiwały. Poznał się nietylko na Chopinie, lecz i na początkującym wtedy Schumanie, mało znanym nawet w Niemczech, o którym mówi ogólnikowo, że jest „utalentowanym fortepianistą i bardzo dobrym kompozytorem w Lipsku". Zdanie to wypowiedział przy szczegółowem omawianiu fantastycznej opowieści Schumana w Allg. Mus. Zeitung o wrażeniu, jakie na nim i jego towarzyszach wywarły warjacje Chopina „La ci darem la mano".

Wojkowski, oczywiście, był zachwycony oceną tych warjacji przez Schumana, o wiele wszakże silniejsze wrażenie wywarła na nim krytyka pierwszych dzieł Chopina, zamieszczona przez Finka w redagowanej przez niego gazecie Allgem. Mus. Zeitung (1834 No. 6). A to z powodu, że ocena Schumana była ogólnikową (np. „dzieło wspaniałe, znakomite, genjalne!"), gdy Fink dopatrzył się w tych dziełach: postępu w muzyce, odrębności Chopina w ówczesnym świecie muzykalnym i nowych dróg, wytkniętych przez niego harmonji i muzyce romantycznej.

Wojkowski dopatrzył stę nadto cech narodowych w muzyce Chopina. Zna wprawdzie tylko dwadzieścia utworów naszego mistrza (do koncertu F-mol), te jednak wystarczyły mu w zupełności do scharakteryzowania dokładnego właściwości i wielkości genjuszu Chopina.

Wojkowski wie coś więcej nadto: wie nawet o wpływie Chopina na innych kompozytorów, z czego muzycy ówcześni nie zdawali sobie jeszcze sprawy. „Wszyscy prawie wielcy kompozytorowie (mówi Wojkowski) postępują za Chopina przykładem, i tą drogą, którą on szedł". Do liczby ulegających wpływowi Chopina, zalicza Liszta, Schumana, Hillera, Pixisa i innych.

Z licznego grona piszących o Chopinie po wydaniu pierwszego dziesiątka jego kompozycji, wyróżnił się znamiennie osławiony Rellstab, redaktor berlińskiej gazety muzycznej Iris, człowiek arcydowcipny, piszący zajmująco, ale niesprawiedliwy w sądzie, nierzadko brutalny i bezwzględny w stosunkach z kompozytorami, których nie rozumiał, lub nie lubił. Głośną w swoim czasie (1834) była jego polemika z słynnym wtedy Spontinim, zakończona tragikomicznie. Trybunał bowiem berliński, zgorszony polemiką brutalną, a ze strony Rellstaba nawet oszczerczą, wydał wyrok iście Salomonowy, potępiający zarówno skarżącego jak oskarżonego: Rellstaba skazał na dwa miesiące więzienia i

duże koszta sądowe, a Spontiniego na 8 dni aresztu, lub 30 talarów kary.

Ten to zrzęda i przekora jedynym okazał się krytykiem, który nietylko już że niedość właściwie ocenił dzieła Chopina, lecz wręcz nienawidził je, uważając za elukubracje, wzbudzające wstręt, lub tylko śmiech. O mazurkach, naprzykład, pisze (Iris 1833 № 28): „W tych tańcach ujawnia autor ogromną skłonność do przesady i afektacji. Można powiedzieć o nim, że jest niewyczerpany, niezmęczony w fabrykowaniu dysonansów rozdzierających uszy, przejść gwałtownych i ostrych modulacji, oraz w wykręcaniu melodji i rytmów. Lecz co szczególniej w nich uderza, to osobliwe jakieś tonacje, najnienaturalniejsze rozkłady akordów i dziwaczne kombinacje palcowania. Gdyby p. Chopin pokazał te mazurki, któremu z mistrzów, z pewnością podarłby je po przejrzeniu i rzucił autorowi pod nogi, co my również symbolicznie czynimy". *) O nokturnach robi

*) Na oryginalne, z punktu widzenia wirtuozowskiego nader wygodne palcowanie w dziełach Chopina, pierwszy, jak się zdaje zwrócił uwagę Franciszek Stoepel w paryskiej Gazette musicale z 1834 r. Analizując szczegółowo warjacje z „Don Juana", które stawia nader wysoko, omawiając wstęp, tak się wyraża: „Pasaż, rozpoczynający piątą stronicę, godny jest szczególniejszej uwagi. Na razie zdaje się dziwaczny tak pod względem rytmicznym jak stosownego palcowania. Tak jednak nie jest; przeciwnie, palcowanie jest obmyślone wybornie, a rytmika zastosowana prawidłowo, lubo nie łatwa do pojęcia. Dwa razy wiązane nuty wywołały podział w synkopach na trzy razy wiązane; dla ułatwienia zaś tego w wykonaniu, każe Chopin używać dwóch palców do każdej dwa razy wiązanej. Zmiana tych dwóch palców odbywa się właśnie w takim czasie, jakiego wymaga wartość nut trzy razy wiązanych. Tym sposobem ułatwił wykonanie pasażu, którego żadnym innym odtworzyć nie można było.

Rellstab uwagi następujące (Iris 1833 № 31): „Podczas, gdy Field się uśmiecha, Chopin wyszczerza zęby; gdzie Field wzdycha, tam Chopin jęczy; kiedy Field wzrusza ramionami—Chopin wówczas skręca całe ciało; podczas, gdy Field do swych potraw muzycznych słodkiej dodaje potrawy—Chopin nie szczędzi pieprzu kajenny w obfitości. Gdybyśmy wdzięczne romanse Fielda podsunęli pod wklęsłe zwierciadło, tak że najdelikatniejszy rys stałby się grubym, wówczas Chopin przedstawiłby się dla nas..." W końcu pisze: „błagamy p. Chopina—który w rzeczywistości nie jest bez talentu—(dodaje Rellstab łaskawie), żeby się zwrócić zechciał na łono natury i swoich pięknych zdolności nie deptał i nie koszlawił".

Z największem jednak lekceważeniem i pogardą traktuje Rellstab jedno z największych arcydzieł Chopina, przesławne jego etiudy, Op. 10. W Iris z 1834 r. № 5, odmawia im wszelkiej wartości, wreszcie dowcipkuje: „Ci, którzy mają palce powykręcane, mogą je snadnie do porządku doprowadzić, grając te etiudy; kto jednak ma palce zdrowe, niechaj się nie waży wprawiać się na nich, chyba, że ma w pobliżu Gräfego lub Diffenbacha“ (głośnych wówczas chirurgów).

Była to jednak ostatnia z kabotyńskich krytyk Rellstaba, unicestwiających wszystko, co z pod pióra Chopina spływało na papier nutowy. Odtąd bowiem, lubo w swych sprawozdaniach również nie zachwycał się kompozycjami Chopina, przynajmniej od czasu do czasu zdobywał się na słowa uznania, a nawet pochwały. Tak np. koncertem E-mol nie był wprawdzie oczarowany, chwali wszakże „niektóre pomysły“. Pierwsze nokturny krytykował surowo i ośmieszał, o następnych odzywał się już oględnie i przyznawał większą wartość od poprzednich. Czynił to może pod wpływem przeświadczenia, że wpływ Chopina na kompozytorów ówczesnych coraz szersze zataczał kręgi, tak że „jego kierunek stawał się ogólnym“ (Iris z 1834 №. 30), a może z powodu, że ganiąc Chopina, gdy wszyscy go

uwielbiali, poczuł się osamotnionym w zdaniu. Rzecz charakterystyczna, że jedno z mniej wartościowych dzieł Chopina, warjacje z op. „Ludovic“ Herolda, podobało się Rellstabowi bardziej od innych (Iris 1834 №. 35). Z biegiem czasu nabierał stopniowo przekonania do Chopina, co go czyniło względniejszym dla jego „dziwactw“ i samego autora. Przyszło w końcu do tego, że w 1843 r. zapragnął poznać się osobiście z Chopinem, co też uskutecznił za pośrednictwem Liszta, który mu dał list, polecający go swemu przyjacielowi.

W 1835 roku udał się Chopin do Karlsbadu dla zobaczenia się z rodzicami, których nie widział od czasu swego wyjazdu z Warszawy. W tym czasie nosił się z zamiarem zawarcia związku małżeńskiego z Marją Wodzińską, z którą poznał się w latach pacholęcych, i pozostawał w stosunku nadzwyczajnej serdeczności. Że zaś i matka Maryi najwidoczniej protegowała genjalnego naszego muzyka, ten przeto czuł się niejako upoważniony do oświadczyn o rękę Marji; Spotkał go jednak wielki zawód i wielkie upokorzenie: dumny Wodziński odmówił ręki swej córki „muzykowi“. Tak przynajmniej wyraził się, według Karasowskiego. Lecz, jak się zdaje, Karasowski lubiący w ogóle fantazjować na temat Chopina, i tym razem dał folgę temu uspo-

sobieniu. W rzeczywistości (odtwarzanej na podstawie listów matki Marji) rzecz tak się miała: Chopin, spotkawszy się w 1836 r. z Wodzińskimi, oświadczył się w Dreznie Marji „o szarej godzinie“ i został przyjęty. Matka jednak zaleciła młodej parze tajemnicę o tym fakcie, odkładając na rok rozwiązanie sprawy projektowanego małżeństwa. Miał to być „rok próby“. Zdaje nie ulegać wątpliwości, że na ową „próbę“ nie stałość Chopina, lecz jego zdrowie było wystawione. Wyraźnie o tem pisze pani Wodzińska do niego w liście z Drezna 14 września 1836 roku, w którym cieszy się z zamierzonego powrotu do Warszawy, gdzie spotka się z jego rodziną. „Powiem im, żeś zdrów i wesół, chociaż o szarej godzinie im nie wspomnę. Bądź jednak pewny mej przychylności, dla dopełnienia mego życzenia i wypróbowania tych uczuć, trzeba koniecznie tej ostrożności“.

Było to wszakże niewinne kłamstwo. Wodzińskiej—jak to już wyżej zaznaczono—nie szło wcale o „wypróbowanie uczuć“, lecz wypróbowanie zdrowia „drogiego kochanego Frycia, suchotnika, któremu już wówczas śmierć zaglądała w oczy. Zresztą, zapomniawszy się raz, mówi o tem już bez obsłonek: „zachowaj się zdrowo, wszak od tego wszystko zależy“. Na końcu zaś listu



Marja Wodzińska w 1840 r. (Z portretu Marszałkiewicza).

pisze: „wnoszę, że będziesz posłuszny (doktorowi Parisowi) wszakżeś obiecał. Wreszcie zważ, że to jest czas próby".

Lecz gdy ani zalecane przez troskliwą i życzliwą mu Wodzińską kładzenie się do łóżka o jedenastej, używanie za napój l'eau de gomme", noszenie skarpetek wełnianych, chodzenie w pantoflach, haftowanych przez Marję, oraz inne, zarówno domowe, jak i doktorskie leki, pożądanej zmiany w jego zdrowiu, nie przynosiły, zaczęto go unikać, zaniedbywać korespondencji, a w końcu zerwano stosunki.

Wbrew twierdzeniu biografów Chopina, zerwanie to nie odbiło się na nim w sposób zbyt dotkliwy. Większą tu niezawodnie rolę odgrywała mocno zadraśnięta ambicja, aniżeli zawód miłosny. Gdy mu zwrócono słowo, wówczas otrzymaną od Marji w dniu oświadczyn różę, zamknął w kopercie, tę obwiązał, na znak żałoby, czarną wstążką, i nakreślił na niej słowa: „Moja bieda". Na tem ograniczyła się uroczystość pogrzebowa romansu z Marją, w domowem archiwum nieśmiertelnego Fryderyka, a pono i w czułem sercu jego. Nie trzeba bowiem zapominać, że Chopin, co się tyczy uczuć, był „zawsze w synkopach" (jak się wyraził sam w liście do Wojciechowskiego z 25 grudnia 1831 r.), że zanim

zerwała z nim ostatecznie Wodzińska, już w sercu jego tliły się iskry namiętności, rozżarzone przez „femme à l'oeuil sombre"—George Sand, które wkrótce potem trawiącym wybuchnąć miały płomieniem.

Niemal wszyscy biografowie utrzymują, że Chopin poznał się z Sand w 1837 roku. Tymczasem już 13 grudnia 1836 roku, widział Józef Brzozowski słynną autorkę na raucie muzycznym u Chopina, i opisał to szczegółowo (nawet oryginalny kostjum Sand) w swym notatniku. A miał zwyczaj spisywać codziennie w tym notatniku i datować skrupulatnie wszystkie wrażenia, przygody i t. p., doznane w czasie swej podróży artystycznej, jaką odbył w roku 1836 *).

Preludjum do romansu z Sand przeciągało się dość długo. Z początku „oddawali się wichrowi, który zawiał i który ich porywał na chwilę w jakiś inny przestwór"—jak się wyraziła Sand w liście do Grzymały 23 maja 1838 roku; następnie zawiązali z sobą stosunek stały, który trwał około ośmiu lat. W tym liście Sand przysięga Grzymale, że jeśli przekona się, iż Wodzińska posiada wszelkie

*) I ów notatnik, i osnuty na nim w 1852 r. dwutomowy pamiętnik (oba w rękopisie), znajdują się w posiadaniu autora pracy niniejszej).

dane po temu, żeby stać się dla Chopina źródłem uczucia czystego i prawdziwego, by mu życie ułożyć, wyrównać i uspokoić, wtedy uczyni wszystko ze swej strony, aby o niej zapomniał. „Nie jest wyłączone“ (pisze Sand), że on już swojej przyjaciółki z lat dziecięcych nie kocha wcale, i że do związania się z nią wiecznemi ślubami, może nie mieć wcale ochoty, ale tylko jego poczucie obowiązku, pojęcie o honorze rodzinnym i Bóg wie co jeszcze, domagają się od niego bezwzględnego poświęcenia swojej osoby“.

Jak się z tych słów okazuje, jeszcze w maju 1838 r. nie było stanowczego zerwania stosunków między Chopinem a Wodzińską. Wątpliwości bowiem nie ulega, że zakochana Sand była o tem dobrze poinformowana, i dlatego właśnie starała się za pośrednictwem Grzymały przeciągnąć Chopina ku sobie, co jej się wreszcie udało w zupełności.

Rychło po zawiązaniu ściślejszego stosunku z panią George Sand, zaczął Chopin podupadać na zdrowiu. Pobyt w Nohant, letniej jej rezydencji, pożądanej ulgi nie przyniósł. To też lekarze zalecili mu spędzić zimę w klimacie południowym; że zaś Sand dla zreumatyzowanego swego syna Maurycego, projektowała wyjazd na południe, postanowił przeto spędzić z nią razem miesiące zimowe na



George Sand. (Podług portretu Charpentiera).

wyspie Majorce, Gdzie też znaleźli się w połowie listopada 1838 roku, i zamieszkali z początku w willi Son-Vent pod Palmą, a następnie w Valdemozie, w opuszczonym podmiejskim klasztorze Kartuzów, zbudowanym między skałami a morzem. Z licznych listów Chopina, pisanych z Majorki do przyjaciela swego, muzyka Juljusza Fontany, mieszkają-

cego w Paryżu, dowiadujemy się, że chorował tam dość ciężko, po względnem jednak wyzdrowieniu zabrał się ochoczo do pracy kompozytorskiej, która świetne i obfite plony wydała. W czasie bowiem tych kilku miesięcy zimowych utworzył: dwadzieścia cztery preludjów, balladę F-dur, polonezy A-dur i C-mol, Scherzo Cis-mol (wykończone w Paryżu), mazurka E-mol, nokturny G-mol i G-dur, prócz licznych szkiców do innych utworów.

Z tych dzieł pierwszeństwo trzymają preludja, przez wielu muzyków poczytywane, wraz z etiudami, za najcelniejsze z arcydzieł Chopina. Wprawdzie kilka preludjów miał już wykończonych zanim przybył na Majorkę, np. A-mol i D-mol, utworzone jeszcze w Stuttgardzie, po otrzymaniu wiadomości o wzięciu Warszawy, przynajmniej jednak trzy czwarte całego zbioru utworzył, lub wykończył, w ponurym klasztorze kartuzów. Mimo formy miniaturowe, posiadają one treść przebogatą, często tak dramatyczną i głęboką w nastroju, że aż podziw wzbudzają, iż Chopin potrafił tyle treści głębokiej i w szczegółach opracowanej wyczerpująco, rozmieścić w tak szczupłych ramach tych przecudnych obrazków muzycznych. Jakkolwiek utrzymane są prawie we wszystkich tonacjach, majorowych

i minorowych, jednak przypuścić trudno, aby je Chopin układał w porządku kolejnym tonacji krzyżykowych i bemolowych. Tworząc pierwsze preludja nie myślał zapewne o porządku tonacyjnym; później dopiero, gdy się liczba tych poemacików zwiększała, mógł dla uniknięcia jednostajności, zmieniać tonacje. Różny ich charakter i nastroje odmienne, naprzemian wesołe, melancholijne, liryczne, dramatyczne, pogodne lub smętne i namiętne wskazują, że powstawały pod wpływem różnych chwilowych usposobień Chopina, pod wpływem jakości jego humoru i wzruszeń, stanu zdrowia, jasności czy depresji umysłu, eteryczności fantazji i różnych okoliczności przygodnych.

Różni muzycy różnie oceniali wartość preludjów, w każdym jednak razie znakomita większość uznała je za arcydzieła. Mendelsohn przyznaje, że nie byłby wstanie utworzyć coś tak oryginalnego, i dlatego zachwyca się niemi. Ludwik Ehlert mówił, że żadne inne dzieło Chopina nie odtwarza tak dokładnie jego wewnętrznej istoty, jak właśnie preludja: „Jest tam dużo myśli, które robią wrażenie, jakby Chopin przewracał kartki swej fantazji, nie przeczytawszy stronicy do końca. Mimo to odnajdziesz w preludjach chmurną potęgę scherzów, na poły satyryczną, a na poły ko-

kieteryjną elegancję mazurków, i południową rozkoszą dyszący aromat nokturnów". Moscheles z początku nie zachwycał się Chopinem, o preludjach wszakże łaskawsze wydawał sądy. Liszt był niemi oczarowany, i poczytywał za wzory doskonałości muzycznej. Kullak, mimo aforystyczne rozmiary, uważa je za brylanty czystej wody. Równie Rubinstejn utrzymywał, że najcenniejsze perły twórczości Chopina znajdują się w preludjach. Schumann po przejrzeniu ich, nazwał Chopina „najśmielszym i najdumniejszym duchem poetyckim doby obecnej". Są to, dodaje, może szkice, czy też—jeśli kto woli—ruiny, pojedyńcze skrzydła orle, wszystko pomieszane w chaosie jedno z drugiem. Ale w każdej cząstce można czytać perełkowatemi literkami: „pisał Fr. Chopin".

Z autorów dzisiejszych piękną ocenę preludjów podali: Huneker, Leichtentritt i wielu innych, prócz Juljusza Kappa z Berlina, który w drugim szopenowskim zeszycie Musik (zeszyt 10 z roku 1910), zamieścił wprost idjotyczną charakterystykę tych przedziwnej piękności miniatur muzycznych, przydając objaśnienia programowe każdego poszczególe preludu, jakoby na podstawie zebranych przez pianistkę Kahrer-Rappoldi, wskazówek Liszta, Lenza, Marji Kalergis (żony



Podobizna preludjum C-moll Chopina.

prezesa teatrów warszawskich Muchanowa) przyjaciółki i uczennicy Chopina, oraz innych muzyków. Że przymiotnik idjotyczny, ofiarowany analizie Kappa, nie jest nadużyciem wyrażenia, o tem przekonywają następujące przykłady. Słynne czwarte preludjum E-mol, pod względem osobliwości rysunku melodji, oraz użycia w niem nieznanych do ówczas funkcji harmonicznych nie mające równego sobie w całej literaturze fortepianowej, a pod względem nastroju wydźwięczające w sposób wysoce plastyczny otchłanne głębie tęsknoty duszy odartej z mirażów nadziei, otrzymało patologiczny tytuł: „Atak duszności"... Bezdennie głupi program tego preludu, ma, według D-ra Kappe, omawiać dźwiękami fizyczne cierpienia, jakiemu podlegał Chopin: jego ciężki oddech, jęki, szybkość pulsu, duszność i inne dolegliwości, omal że nie... czkawkę. Tak D-r Kapp wyczuł nastrój tej cudnej muzyki Chopina! Inne preludja noszą tytuły „Dzwonek śmierci" (!) „Polska tancerka" (!), „Samobójstwo" (!), „Pojedynek" (!!), „Ćma" (ma ilustrować scenę łapania ćmy przez Chopina!...) i t. d.

Lubo Chopin przeżywał zimę na rajskiej wyspie Majorki, gdzie „niebo jak turkus, morze jak lazur, góry jak szmaragd, powietrze jak w niebie, gdzie wszystko ku Afryce patrzy"

(list Chop. do Fontany z 1838 r.), poprawa jego zdrowia niedługo trwała. W lutym 1839 r. wrócił do Nohant. Po drodze zatrzymał się w Marsylji, gdzie słynny doktór Cauvière, zbadawszy go, oświadczył, że życiu jego nic narazie nie zagraża; że byle się szanował, może żyć długo. Tak miła, tyle pożądana djagnoza słynnego lekarza mocno uspokoiła Chopina, nerwy mu ukołysała, spokój przywróciła i na ogólną poprawę zdrowia wpłynęła znakomicie. Ta poprawa odbiła się też korzystnie na jego kompozycjach w tym czasie utworzonych. jak: wspaniała sonata B-mol z marszem żałobnym, trzy mazurki, nokturn, Impromtu Fis-dur i inne. Nawet sam autor, zwykle niezadowolony z tego co tworzył, był kontent z tych utworów. O mazurkach H-dur, As-dur i Cis-mol pisze do Fontany: „zdaje mi się że ładne, jak zwykle najmłodsze dzieci, kiedy się rodzice starzeją". O sonacie zaś mówi: „ja tu (w Nohant) piszę sonatę Si b. m i n e u r, w której będzie mój marsz, co znasz. Jest a l l e g r o, potem scherzo m i b. m i n e u r marsz i finałek niedługi, może ze 3 strony moje; lewa ręka u n i s o n o z prawą ogadują po marszu".

Wszyscy biografowie Chopina poczytują owo słówko o g a d u j ą za żart, i łączą je z pojęciem plotek, rozsiewanych przez kumoszki

na stypie pogrzebowej. Sądzimy jednak, że się mylą, że źle komentują słowo użyte przez Chopina serjo, nie zaś żartobliwie. Zapewne słowa ogadywać użył tu w znaczeniu nie obgadywać, lecz omawiać. Sens więc zdania Chopina byłby taki: w finale lewa ręka unisono z prawą ogadują (to jest omawiają, czy tłómaczą) nastrój kompozycji, oraz to, co nastąpiło „po marszu", po tragedji w nim wydźwięczonej. Niewątpliwie bowiem— przynajmniej według naszego rozumienia rzeczy—treść sonaty B-mol wypełnia przebolesna historja upadku ojczyzny. Polska bowiem była tematem, który snuł się w większej połowie utworów Chopina. Odarty z purpury kraj rodzinny znalazł w nim uświadomionego ilustratora swej wielkości i upadku, jasnowidzącego Daniela, krzepiącego w braciach nadzieję, prorokującego wyzwolenie. Wspomnienia kraju, bolesne czy weselsze w nastroju, zawsze twórczość jego podniecały najsilniej i najczęściej. One też tylko mogą nam wytłumaczyć np. obecność mazurka w triu poloneza Fis-mol, tentent pancernych i sygnał wojenny ich trębacza w triu poloneza As-dur i t. d. Wyczuwał to subtelnie i Berlioz. O tem świadczą jego słowa w nekrologu Chopina: „z chwilą gdy się dotknął klawiatury, odrazu stawał się poetą śpiewającym o ossya-

nicznych miłościach bohaterów swych marzeń, o ich rycerskich zabawach, o ich tęsknocie za oddaloną ojczyzną, za ich Polską ukochaną"..,

Nietylko dla kompozytorów ale i dla krytyków cała ta sonata, a zwłaszcza ów pozornie dziwaczny „finałek", był czemś w rodzaju: „a imię jego czterdzieści i cztery"—zagadką trudną do rozwiązania. Może najtrafniej treść jej określił Liszt: „wszystko, coby było uroczystego i przeszywającego serce w orszaku żałobnym narodu, patrzącego na swój własny pogrzeb, to wszystko dźwięczy w głosie tych dzwonów. Całe zbiorowe uczucia tylu ekstatycznych nadziei, mistycznych nawoływań o miłosierdzie nadludzkie, kołatanie w podwoje niewyczerpanej Łaski i Sprawiedliwości, wreszcie rezygnacja, która wieńcem aureoli opromienia tyle boleści podniesionych do wyżyn bohaterstwa, brzmi w tym śpiewie przepojonym rozpaczą. Czujesz, że tu wszyscy opłakują stratę, po której nie wiele już pozostało" *).

Równie blizkim był prawdy Bałakirew, gdy się dosłuchiwał w owym finale „wichru wyjącego nad cmentarzyskiem". Niechże sobie będzie i „wicher", tylko, że wstrząsał on nie mogiłami, ale zbiorową duszą synów jednej

*) Liszt „Fr. Chopin".

ojczyzny, wprawiał naród w osłupienie po otrzymaniu strasznego ciosu, niecił w nim chaos i plątaninę myśli, szukającej sposobu umożliwiającego wyzwolenie. Kto wie, czy podczas tworzenia tego finału nie wirowały Chopinowi w mózgu takie same myśli, jak kiedy pisał list do Fontany, mieszkającego wówczas w Ameryce, a wybierającego się w Poznańskie, gdzie w 1848 roku organizowano powstanie. „Mimo niecierpliwości naszej czekajmy aż się dobrze karty pomięszają, żeby napróżno nie tracić siły, tak potrzebnej we właściwej chwili. Ta chwila blizko, ale nie dziś. Nie obejdzie się to bez strasznych rzeczy, ale na końcu tego wszystkiego jest Polska świetna, duża, słowem Polska".

Rzecz dziwna, że zarówno ta sonata, jak i druga, H-mol, nie znalazły łaski ani u muzyków, ani u wielu biografów, np. u Niecksa. Wszyscy zarzucali im niejednolitość w nastroju w poszczególnych częściach, a nawet dziwaczność formy. Tymczasem obie posiadają formy jaknajbardziej prawidłowe, typowe, a pewne w nich licencje znajdują przecież odpowiedniki w sonatach, kwartetach i symfonjach Mozarta, Beethovena i innych, np. co się tyczy niepowtarzania tematu pierwszego allegra po przeróbce, z powodu, że się zbyt już często powtarzał w tej przeróbce.

Zarzut, powtarzamy, dziwny, bo „kto ma uszy ku słuchaniu", ten bez żadnego wysiłku mózgu dosłucha się w czterech częściach obu sonat, zwłaszcza B-mol, różnych epizodów jednej i tej samej historji, zauważy w nich styl i nastrój wspólny ich częściom poszczególnym.

Polepszenie w stanie zdrowia Chopina nie było trwałe. Śmierć ukochanego przyjaciela, Matuszyńskiego, a następnie ojca, dotknęły go boleśnie; widoczna zaś już wówczas dążność Sand do zerwania z nim stosunku, wpływała tak fatalnie na jego zdrowie, że podlegał niekiedy napadom halucynacji. Słyszał np. jak śmierć pukała do drzwi jego gdy komponował nokturn H-mol, aby mu w pracy przeszkodzić, i t. p. Wreszcie przyszło do zerwania zupełnego z George Sand w 1847 r. Wiele ciosów zniósł w życiu, z zadanego jednak przez Sand nie wyleczył się nigdy.

Przyczyna zerwania nie jest znaną dokładnie. Jak się zdaje, sprzykrzyła się pani Sand rola siostry miłosierdzia, jaką spełniała przez parę lat przy „stale chorym" suchotniku, często zbyt niecierpliwym, kapryśnym, czasami nawet nieznośnym w pożyciu. A przytem, jak się z pracy Rocheblave: George



Chopin. (Z obrazu Ary Scheffera).

Sand et sa fille dowiadujemy *). Chopin swe uczucia dla Sand żywione, skierował z czasem ku jej córce Solange, która podobno odpłacała mu się wzajemnością. Można się tego domyśleć z listu Chopina do rodziny z 1847 r., w którym przypuszcza, że chciano się pozbyć zarazem mnie i córki, bośmy niewygodni byli **). Rzecz prosta, że wobec tego faktu, stosunek Chopina z Sand musiał być zerwany.

Sądząc że wyjazd z Paryża zatrze w nim wspomnienia bolesne, zarazem kojąco wpłynie na nerwy rozstrojone przez rewolucję paryską, udał się Chopin w 1848 r. do Londynu. A przytem rachował na to, że mu przyjaciele angielscy zapewnią powodzenie koncertów, których kilka dać zamierzał, dla zasilenia mocno wychudzonej swojej kasy. Nadzieja go nie zawiodła: parę koncertów, danych w stolicy Anglji, powiodły się zarówno artystycznie jak i materjalnie. Z Londynu udał się do Szkocji, i zamieszkał w Calder House, majętności lorda Torpichen, szwagra jego uczenic i wielbicielek „szkotek“ Stirling i Erskine. A choć skarżył

*) przytoczył ją w wyjątkach Hoesick w „Chopinianach“.

**) Karłowicz: „Niewydane dotychczas pamiątki po Chop. Str. 51.

się Grzymale w liście z 19 sierpnia 1848 r. „klimat nie bardzo mi służy, wczoraj i dziś z krwią pluję“, dał kilka koncertów w różnych miastach, które przyniosły duże dochody. Mimo niemoc fizyczną i ogólne osłabienie, nie tracił humoru. W listach do przyjaciół drwił z siebie i z drugich, rysował karykatury, do których posiadał skłonność i uzdolnienie specjalne i t. p. Raz pisze do Grzymały: „jestem oszołomiony (zbyt natarczywą uprzejmością i gościnnością arystokracji szkockiej) i mam wrażenie, że muszę być podobny do osła na maskaradzie, albo do skrzypcowej struny E., naciągniętej na basetlę“.

To ostatnie przyrównanie, po za dowcipem wielce udatnym i zabawnym wyrazem G a l g e n H u m o r'u, doskonale maluje stan zdrowia Chopina. Gdyby bowiem strunę E (kwintę) naciągnięto na basetlę (to jest na wiolonczelę), dawałaby ona tony wiotkie bardzo słabe, przy silniejszem nieco pociągnięciu smyczkiem chrapliwe, niedźwięczne i nieczyste.

Zdarzały się wszakże i chwile apatji i zniechęcenia do życia: „Moja sztuka gdzie się podziała? (pisze z Londynu do Grzymały). A moje serce, gdziem zmarnował? Ledwie, że jeszcze pamiętam, jak w kraju śpiewają. Świat mi ten jakoś mija, zapominam, się, nie mam siły; jeżeli się uniosę trochę, to spadnę

tem niżej“. Fontanę zaś, zawiadamiając, że z powodu choroby nie może jechać do Londynu, aby go uściskać, pisze: „Jesteśmy stare cymbały; na których czas i okoliczności swoje tryliki nieszczesne powygrywały. T a k, s t a r e d w a c y m b a ł y, 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 Straduarego ***) s u i g e n e r i s, roboty, którego już niema żeby nas zreparował.

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 ledwo dyszę: j e s u i s t o u t p r ê t à c r e v e r ****), a ty łysiejesz zapewno i zostaniesz jeszcze nad moim kamieniem, jak te wierzby nasze, pamiętasz, co to goły łeb pokazują“.

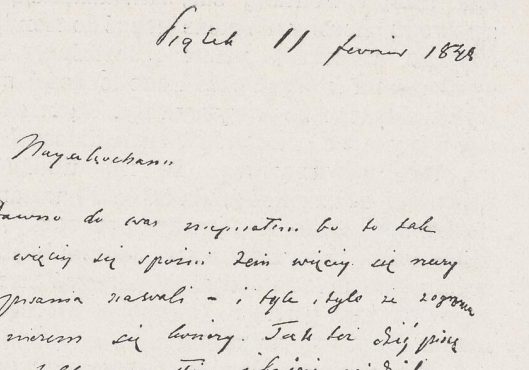
Na wiosnę 1849 r. wrócił Chopin z Londynu do Paryża tak osłabiony, że za-

*) Deka rezonansowa.

**) Powino być: L u t n i k a. Lutnikiem zwie się fabrykant instrumentów, lutnistą zaś — grajek.

***) Stradivarius — sławny fabrykant skrzypców w Cremonie (1644 — 1736 r.).

****) Nie wiele brak, żebym zdechł.



List Chopina do rodziców.

zwyczaj nie wierzący jak wszyscy w ogóle suchotnicy—w swoją chorobę, choć ją dotkliwie odczuwają, wezwał z Warszawy ukochaną siostrę Ludwikę Jędrzejewiczową do Paryża, wierzył bowiem, że mu „żadne doktory“ tak jak ona nie pomoże.

Niestety, przyjazd siostry osłodził mu tylko ostatnie miesiące doczesnej jego pielgrzymki. „Przez kilka dni zmiana była widoczna i dobroczynna, ale był to ostatni uśmiech życia; ono samo już nie powróciło, uciekało. Nastąpiła wodna puchlina, a wszelkie wysiłki nauki, zmierzające do jej powstrzymania, były daremne. Pomimo to nadzieja chorego była tak silna, że sam jeszcze zarządził przeprowadzkę z Chaillot na plac Vendôme, i umeblował prześliczny apartament. Sposobił się nawet do ponownego podjęcia prac swoich. Dusza jego tonęła w harmonji, ale nie miał już siły zasiąść przy fortepianie ani utrzymać pióra. Rozdzierający był to widok tego wielkiego ducha, skazanego na bezpłodność skutkiem braku sił czysto materjalnych. Gdy, w duszy jego zapanował spokój, gdy nie mógł już zwyciężyć swojej bezsilności, ogarnęło go niezachwiane przekonanie, że już żyć nie może. Agonja po spowiedzi trwała jeszcze trzy dni i trzy noce. Ostatniego dnia zachował do ostatniej godziny całą bystrość

umysłu. Poznawał wszystkich i przypominał sobie właściwości każdego. Potem podyktował ostatnią wolę w sprawie dzieł swoich. O godzinie drugiej po północy, w środę z 17 na 18 października 1849 r. przeszedł do innego życia". *)

Na kilka dni przed śmiercią, Delfina Potocka śpiewała mu, na jego prośbę, podobno arje Belliniego z op. Beatrice di Tenda, jeden psalm Marcella, jakąś arje Pergolesego i coś jeszcze—nad program, przez umierającego żądany. Była to ostatnia muzyka, jaką słyszał na ziemi.

Zgodnie z wolą Chopina, serce jego przesłano do Warszawy, gdzie je złożono w urnie, umieszczonej w lewej ścianie środkowej nawy kościoła św. Krzyża; zaś do grobu na cmentarzu paryskim Pére Lachaise, wsypano mu woreczek ziemi polskiej, wywiezionej przy opuszczaniu przez niego Warszawy w 1830 roku.

Śmierć wielkiego muzyka wstrząsnęła całym światem artystycznym Paryża. Wszystkie pisma zamieściły gorące artykuły o zmarłym mistrzu, Teofil Gautier w la Presse podniósł wielkość Chopina przedewszystkiem jako kompozytora, obdarzonego genjuszem

*) Z listu Grzymały do Augusta Leo, o ostatnich chwilach Chopina.

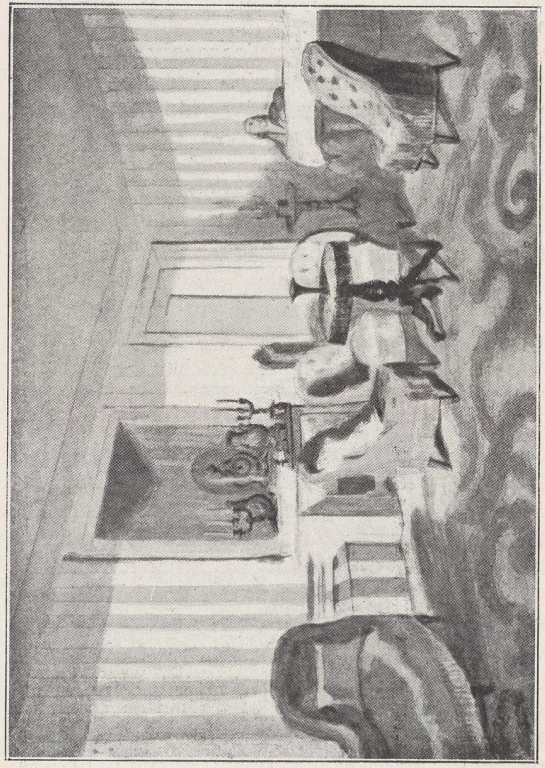
silnie indywidualnym. Jules Janin w Journal des Débats nazwał go uosobieniem muzyki i natchnienia, talentem wytwornym, subtelnym i wielce urozmaiconym, który przemawiał do najszlachetniejszych i najwdzięczniejszych stron duszy ludzkiej. Autor artykułu w Revue et gazette musical de Paris widział w Chopinie organizację podobną do ustroju tych istot, o których mówi Pope, że ich nadludzka wrażliwość w zetknięciu z naszym ziemskim padołem powodowała ich nieustanne męczarnie, gdyż najlżejsze uderzenie sprowadzało jakby ranę, najlżejszy szelest ogłuszał jak huk gromu, a najsłabsza woń, choćby róży, stawała się trucizną. Słynny krytyk Scudo w l'Ordre uważał go za najoryginalniejszego z pianistów ówczesnych, a o kompozycjach jego wyraził przekonanie, że z całej liczby dzieł fortepianowych, utworzonych w ciągu ostatnich lat dwudziestu, będą jedynemi zapewne, które pozostaną.

We wszystkich artykułach paryskich, polskość Chopina była też podznaczana silnie; później dopiero starało się kilku francuzów, ze względów politycznych podać ją w wątpliwość. Jules Janin pisał: „Jako polak wyolbrzymiał na wygnaniu i umarł otoczony gronem takich jak i on wygnańców, którym

przypominał daleką ojczyznę". Krytyk gazety le Constitutionel w pięknem wspomnieniu o Chopinie mówi: Jako pianista i kompozytor, „zostawia on we Francji licznych i entuzjastycznych wielbicieli swego samodzielnego geniuszu. Zdala od Polski, swej ojczyzny, której wspomnienia dawały mu natchnienie, znalazł wsród nas przyjaciół, którzy mu zastępowali rodzinę".

Piątego dnia po śmierci Chopina 23 października, nadeszła do Warszawy wiadomość o jego zgonie. Oczywiście wszystkie pisma zamieściły artykuły, omawiające wielkość Chopina. W „Bibljotece Warszawskiej z 1 listopada 1849 r. Oskar Kolberg pisze: „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; genjusz 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" itd.

W tymże duchu zamieszczały artykuły inne pisma; podawano w nich życiorysy Chopina, ale żaden z autorów nie umiał nic więcej powiedzieć o zmarłym mistrzu, nad szablonowe ogólniki, omawiające wielkość jego jako muzyka. Z tych szablonowych artykułów, korzystnie wyróżniał się zamieszczony w „Gazecie Warszawskiej" z 5-go listopada, w dziale „Rozmaitości", a podpisany przez K., w którym znajduje się wiele zajmujących szczegółów z życia Chopina. Wiadomo np. że będąc jeszcze dzieckiem, Frycek (trzyletni) miał płakać, ilekroć usłyszał kogoś grającego na fortepianie. To wszyscy biografowie powtarzają. K. jednak odmienniej od innych; twierdzi mianowicie, że Frycek płakał, ale wtedy tylko, jeśli „słyszał granie fałszywe". W opisie związku Chopina z Sand, znajdujemy kilka zajmujących zdań, w których K. ukazuje się nam w charakterze obrońcy słynnej autorki: „Tam to (w Paryżu) spotkał równy sobie potęgą twórczości, chociaż odmienny naturą genjusz. Kobieta, z męzką siłą ducha, co śmiałością pomysłów korzyła przed sobą najdzielniejsze inteligencje, pani Sand, największy poeta Francji, podała mu dłoń bratnią. Genjusz marzenia, tęsknoty



Salon Chopina w ostatnim jego mieszkaniu na Place Vendôme 12 (z akwareli Kwiatkowskiego).

i boleści spotkał się z genjuszem 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 genjuszów; 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 „Consuelo“, dziele poświęconem muzyce i cnocie, on to dał życie Porporze, Marcellemu, Albertowi Rudolsztat; w nim może szukać należy źródła głębokiego uczucia muzyki słowiańskiej, którą poeta Francji tak świetnie określa. Równie potężny genjusz męzki nie zdołałby wywrzeć tego wpływu, jaki kobieta w sferze czysto duchowej na nas wywrzeć jest zdolna. Walka jej 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, a w formie śpiewu—muzyka“.

Zajmujący też napisał ów K. krótki rozdział, odtwarzający ogólnikowo psychologję twórczości Chopina. Charakterystyczną jej cechą była bezpośredniość natchnienia, wolna od wszelkich pobudek zewnętrznych. „Na kim Chopin wyrabiał swój genjusz, kto dla niego mógł być wzorem, niech tego inni szperają; on sam pozostał wzorem dla wszystkich, on w sztuce sięgnął czynem dokąd inni myślą ledwo sięgają; ale dla siebie wzór czerpał z siebie, natchnienia szukał nie w zimnych nutach, lecz w świętej księdze uczucia. Muzyka była jego mową do ludu, fortepian jego trybuną; rzucał z niej myśli, które w nim tkwiły; Język kłamie myśli, instrument kłamie melodji, która tkwi w duchu, a Chopin chciał przemawiać wprost z serca do serca".

Z licznych artykułów pośmiertnych na uwagę zasługuje zamieszczony w „Przyjacielu ludu", a przeznaczony dla ludu, ze względu na formę oryginalną i styl.

„Jak świat światem, jak Polska Polską, nie było takiego grajka jak Szopen. Od małego chłopczyka aż do śmierci jeno grał a grał, a ślicznie; to już taki miał dar boży; niech żebym ja chciał tak samo, ani weź, żeby nie to przebieranie możebym i zagrał, najwięcej z tem przebieraniem. Gdzie jeno przyszedł

a zabrzdąkał na klawicymbale, to mu się wszyscy dziwowali; a jak pojechał do Francji, to się zbiegało po dwa i po trzy tysiące ludzi, żeby go słyszeć. Chorowity był od dziecka, już co zdrowia to nie miał, ale duszę to miał polską, i tak jakoś do serca grywał, że ci się na łzy zbierało, bo i on sam płakał, jak się to zdarza i naszym grajkom po wsiach, kiedy sobie jeszcze Polska nie zginęła smyczkiem pociągną po skrzypicy, a tu nędza i żałość. Nie pożyje on długo ludzie gadali i wygadali, i oto umarł nasz polski grajek w 39-m roku życia; katolik był dobry i człowiek sumienny; na cudzej ziemi położył swoje kości, bo do Polski przyjechać mu było nie wolno. Kochani bracia, westchnijcie za jego duszę, bo to był Mazur serdeczny. Niech mu tam światłość wiekuista świeci, już on niczego nie potrzebuje, porzucił swoją muzykę i swoich rodzonych, a jak był szczerym Polakiem, to się tam za nas Panu Bogu upomina". *)

Twórczej działalności Chopina zbywało na wszechstronności. Mimo namowy Elsnera i przyjaciół, nie komponował ani oper ani

*) Podano tu tylko wyjątki z artykułu „Przyjaciela ludu".

symfonji, ani oratorjów, bądź uwertur, kwartetów i t. d. Twórczy jego genjusz ograniczał się objęciem jednego tylko działu literatury muzycznej: muzyki fortepianowej. Ale za to w tym dziale został on królem samowładnym, po dziś dzień mocno siedzącym na swym pańskim tronie.

Przeglądając raz świeżo wydane w Lipsku jakieś jego dzieło, Schumann odezwał się do wydawcy: „po co umieszczacie na okładce nazwisko Chopina, kiedy i tak go po kilku taktach poznać można".

Uwaga Schumanna, choć żartobliwa, głosiła jednak prawdę. Historja muzyki zna kompozytorów od Chopina większych, wszechstronniejszych, technicznie wykształceńszych i bardziej od niego zasłużonych reformatorów muzycznych; nie zna natomiast w dziale literatury fortepianowej ani większego, ani bardziej oryginalnego i samodzielnego. Pod tym względem jest on muzykiem zjawiskowym, nie mającym ani poprzednika, ani następcy. Z każdym utworem Chopina wchodzisz niejako w kraj jakiś piękny, nietknięty jeszcze stopą ludzką, niby trafiłeś na szlak, jakim dotąd nikt prócz niego nie szedł—mówi jeden z krytyków londyńskich. Sfinks fortepianu—powiada inny—znalazł w Chopinie swego tłómacza. W granicach jednego instrumentu

nie pomyślano nigdy nic większego, i dźwiękowo nie wysnuto nic bardziej czarownego. Jego pasaże są także wyrazem nastrojów i często mają w sobie wielkość i śmiałość. Tak samo elementami nastrojów są jego fioritury. Ale główny urok jego stylu tkwi w niezmiernej sile i w rytmice, urobionej oryginalnie.

„Kiedy wojna była skończona a Cezar wygnany", kiedy w zmęczonej i fizycznie osłabionej Europie krwawemi wojnami napoleońskiemi, glorja rycerska i życie bojowe ustępować poczęły miejsca życiu intellektualnemu, niemniej i w Polsce, wskrzeszonej przez Napoleona, zabrano się energicznie do pracy nad rozwojem sztuki oraz literatury, i oswobodzeniem ich z pęt klasycyzmu. Najwybitniejsi przedstawiciele budzącego się wówczas romantyzmu, z Brodzińskim na czele, żywili przekonanie, że klasycyzm niezupełnie odpowiada charakterowi plemiennemu narodu polskiego, że jego kultura stać powinna w ścisłym związku z obyczajami narodowemi, z nich czerpać życie i siłę odporną, gwarantującą „równość, wolność i niepodległość".

Przeciw temu oponowała oczywiście gromadka zwolenników konserwatywnego klasycyzmu, a wojowniczo będąc usposobioną, toczyła długie, a bezowocne walki z młodymi przedstawicielami romantyzmu.

Właśnie podczas tych zaciętych bojów na pióra, Chopin dorastał fizycznie i duchowo. Podniecony zwycięztwami „młodych“ nad „starymi“, sam zaciągnął się w ich szeregi, i czem oni zwalczali przeciwników w poezji, on takiej samej starał się używać broni w swych kompozycjach muzycznych. Tem się właśnie tłumaczy pewne pokrewieństwo dzieł Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i innych z muzyką Chopina, że i ta poezja i ta muzyka z jednego wypływały źródła: z kastalskiego źródła poezji i pieśni ludowej, z bujnie rozwijającego się romantyzmu, z podnieceń patrjotycznych, z gorącego umiłowania polskości, z uczuć i dążności narodu, którego losy powołały wtedy do nowego, w nowych warunkach, żywota politycznego. Materjału do wytworzenia muzycznej szkoły romantycznej i zwalczania filistynów muzycznych, dostarczały Chopinowi melodje skrzypków wiejskich, i cudne śpiewanki ludowe, oparte często na gamach starogreckich, i nierzadko nawet, na prastarej pięciotonowej gamie indyjsko — chińskiej, a przytem na rytmach osobliwych, które je wyodrębniały z pieśni ludowych innych krajów Europy, prócz pieśni rosyjskich, a głównie szkockich. Oryginalność tych ładów muzyki przedhistorycznej, pierwszą niewątpliwie była podnietą,

podbudzającą wrodzoną skłonność Chopina do urozmaicenia tonacyjnego, do koloryzowania swej kompozycji, i opierania jej na podłożu funkcji harmonicznych, żadnemu jeszcze genjuszowi muzycznemu nieznanych, i zarówno do muzyki wokalnej, jak instrumentalnej przez nikogo nie wprowadzanych. Słusznie też poczytywany być powinien za ojca, za właściwego twórcę harmonji nowoczesnej. Przyznają mu to zresztą wszyscy muzykologowie dzisiejsi między nimi Breithaupt, który zauważył że w harmonice Chopina znajduje się prawie wszystko to, czem moderniści operują dziś w swych pracach. A więc: wszystkie alteracje akordów, zwiększone trójdźwięki, alterowane akordy terckwartsekstowe i kwintsekstowe, seksta neapolitańska i t. d.

Niektórzy dzisiejsi pisarze muzyczni czynią wymówkę współczesnym Chopinowi muzykom i krytykom, że ta właśnie najgenialniejsza strona jego talentu, która go odrazu wywyższyła, pod tym względem, ponad Bachów, Mozartów i Beethovenów, nie zwracała na siebie ich uwagi, i nie dostąpiła pełnego uznania. Wymówka to niesłuszna. Nietylko obcy, ale nawet swojscy domorośli krytycy polscy, na wspaniałe nowatorstwa harmoniczne jego zwracali uwagę, tylko, że jak to już raz zaznaczyliśmy—nie umiejąc wyrażać

się technicznie, z konieczności posiłkowali się ogólnikami. Krytycy fachowi wyrażali się oczywiście bardziej plastycznie, ale ich słownictwo techniczne nie będąc wówczas wyrobione należycie, zmuszało ich również do ogólników.

Taki np. Finck w Allg. Mus. Zeitung mówi wyraźnie o wybitnej odrębności Chopina, o nowych drogach wytkniętych przez niego harmonji i muzyce romantycznej, ale analizować nie potrafił dokładnie. Wojkowski w „Przyjacielu ludu“ nawet „przy dziwnych rytmicznych i harmonicznych zawikłaniach“, znajduje w dziełach Chopina „jakiś śpiewny charakterystyczny dźwięk, porządek i dziwną symetrję“. Przeciwnik Hanslicka, dyletant dr. Laurencin, w swej pracy o harmonji nowoczesnej, równie mglisto, jak Wojkowski, wyraża się o pomysłach harmonicznych Chopina: „o tak zwanych opóźnieniach, o długo wytrzymanych, przeważnie nawet nieprzygotowanych postępach dysonansowych, nie można mówić u Chopina jako o wyjątku, lecz jako o regule. W końcu zwie go „nieprzerywanem brzmiącem inganor“ (niespodziewane zwroty modulacyjne), ale nadzwyczajnego zmysłu harmonicznego Chopina określić właściwie nie potrafił, choć go niewątpliwie wyczuwał. Nie mniej Schumann i Liszt, lubo wiele sami korzystali z jego odkryć harmonicznych, choć wyrażali się o nich z uwielbieniem, a przytem od innych uczeńsi, dobrze jednak zanalizować owych odkryć także nie umieli.

Rolę jaką Chopin odegrał w historji muzyki, jako właściwy twórca szkoły romantycznej, jako ojciec harmonji dzisiejszej, jako cyklopowej siły czynnik odnowienia starych a wytworzenia nowych form, nawet przewrotu w dziejach muzyki—jest wielki, a wpływ na wszystkich kompozytorów współczesnych i następnych—olbrzymie dał wyniki. Ów wpływ uwidocznia się i w tak potężnych muzykach jak Grieg *), Liszt i Schumann, i w tak znakomitych, lubo mniej samoistnych w pomysłach muzycznych twórców rosyjskich, jak Rimski—Korsakow lub Skrjabin. Ten ostatni tak bezceremonjalnie ściągał z Chopina pomysły do pierwszych swych utworów, że któryś z rodaków przezwał go nieparlamentarnie „walizką z kradzionemi rzeczami Chopina“.

*) Dziękując mi za pochlebną o jego utworach recenzję, zamieszczoną w „Kurjerze Warszawskim“, Grieg zauważył żartobliwie, że może dlatego tylko podobały mi się jego kompozycje, że w nich jest „coś Chopinowskiego“. Boć to Chopin przecie nauczył mnie tworzyć po norwesku—dodał z uśmiechem. (przyp. aut.)

Chopin tyle nowych pierwiastków wniósł do muzyki nowoczesnej, i tak ją hojnie wzbogacił, zwłaszcza rytmicznie i harmonicznie, że nie mógł tej nowalji i tego bogactwa lekceważyć ani sam wielki bogacz ducha, genjalny reformator muzyki instrumentalnej w ogóle, a opery w szczególności—Ryszard Wagner, ani tak utalentowany symfonista jak Ryszard Strauss. Obaj korzystali z jego odkryć harmonicznych i ze sposobu wyrażania się dźwiękami „nietylko uczuć, ale i ideów", wcale go jednak nie naśladowali. Był dla nich źródłem natchnień i podniet twórczych, a nie wzorem do kopjowania. Niema powodu do powątpiewania, ze choćby Chopin spóźnił się był z przyjściem na świat o 50 lat, nie opóźniłby ten fakt wcale utworzenia ani „Trystana", ani „Salome", i może w niczem nie wpłynąłby na obniżenie wartości tych dzieł.

O d n a j d y w a n i e przeto przez młodych polskich muzykologów w muzyce Chopina embrionu, z którego jakoby wyrosła sztuka wielkiego Wagnera, średniej wielkości Straussa i karłowatego Debussy'ego, uważamy za przesadę, zrodzoną z entuzjazmu i czci dla największego z muzyków polskich. Pomysły nowatorskie Chopina, uznane i opatentowane przez międzynarodowy areopag muzyczny, złożone zostały do ogólnego skarbca muzyki

powszechnej. Tu zmieszały się z pomysłami mistrzów dawniej żyjących, i stały własnością ogółu, z której każdy korzystać ma prawo, bez obawy posądzenia go o plagiat, czy o proste tylko naśladownictwo. Kto odnajduje przeto szopenowskie zwroty harmoniczne i modulacyjne w „Trystanie" Wagnera, czy „Elektrze" Straussa, ten, logicznie rzecz biorąc, mógłby też obu tych kompozytorów posądzać jednocześnie i o naśladownictwo np... Monteverdiego, a to z powodu częstego używania przez nich akordu septymowego bez przygotowania, lub tremolanda skrzypiec, użytych po raz pierwszy przez Monteverdiego w początkach XVII stulecia.

Nie wszyscy wielbiciele Chopina zgadzają się w ocenie wartości poszczególnych dzieł jego, i nie mogą dojść do porozumienia w odpowiedzi na pytanie: której z kompozycji Chopina oddać pierwszeństwo. Jedni najwyżej cenią preludja, drudzy sonaty, inni znowu koncerty, sonaty i t. d. Największą wszakże liczbę zwolenników znalazły preludja (o których wyżej była mowa) oraz etiudy. I słuszność przyznać im należy. Są to bowiem poemaciki drobne wprawdzie rozmiarami, ale za to pod względem bogactwa treści i opracowania technicznego, nadzwyczajnej oryginalności formy, wdzięku i głębi nastroju poetycznego,

nuszą być uznane za arcydzieła, bezwzględnie doskonałe, nie mające równych sobie w całej literaturze muzycznej. Zadaniem etiud komponowanych przed Chopinem (przez Clementiego, Cramera, Czernego, Moschelesa i innych) było wprawianie się, a jeszcze lepiej wyrabianie pewnych szczegółów techniki fortepjanowej. I dlatego właśnie zwano te utwory etiudami, to jest ćwiczeniami, wprawkami. Ponieważ były tworzone tylko w celach pedagogicznych, autorowie nie troszczyli się w nich ani o piękność melodji, ani o nastroje poetyczne, ani nawet o treść zajmującą.

Co innego etiudy Chopina, w których— jak się poetycznie wyraził Ludwik Ehlert: „zamienił Chopin ćwiczenie w dzieło sztuki, tak, że studjując je, wyobrażamy sobie że jesteśmy raczej na Parnasie, aniżeli na lekcji". W liczbie 27 etiud, są wprawdzie przeznaczone dla wyrabiania: to giętkości przegubu, to aksamitnego uderzenia, kolorystyki fortepianowej, niezależności rąk i palców, prowadzenia kilku na raz głosów, to znów przeznaczone dla ćwiczenia się w kontrastach rytmicznych i arpeggiach szeroko rozłożonych, dla gimnastyki palców w tercjach, sekstach, oktawach, gamach chromatycznych i t. d. Ale są i takie, którychby właściwszem mianem były: kaprys, nokturn, elegia, toccata

i t. p., w których problem techniczny i zamierzenia pedagogiczne są niewidoczne; w których niema nic etiudowego, nic do „wprawiania się", lecz jeno muzyka piękności seraficznej. Naprzyklad etiuda No. 3, E-dur; Jeżeli w tym cudnym nokturnie, posiadającym najpiękniejszą melodję, jaką Chopin utworzył (według jego własnego przekonania), a Bóg wie z jakiej racji nazwanym etiuda jest coś, w czemby wprawiać się należało, to zapewne nie w podwójnych sekstach tu użytych w drugiej części, lecz chyba w umiejętności frazowania uczuciowego, i w poetycznych wzlotach pod nieba empirejskie!

Pomimo że prawie wszyscy obcy, prócz Schumanna i kilku innych, osądzili oba koncerty Chopina surowo, po dziś dzień stanowią one ozdobę programów koncertowych, podczas gdy współczesne im „arcydzieła" Mendelsohna, Hummla i innych, oddawna zeszły z repertuaru. Prawda, że pod względem sposobu użycia fortepianu, a nawet stylu, przypominają nieco Hummla (głównie jego koncert, A-mol) w samej wszakże formie znajdują się już pewne odstępstwa od obowiązującego wtedy szablonu, a w treści i opracowaniu wyraźne znamiona wybitnej odrębności i genjuszu Chopina, które je zaszczytnie z liczby koncertów ówczesnych wyróżniają. Zwłaszcza



Chopin na łożu śmierci.

Larghetto drugiego koncertu, utrzymane w formie i stylu wręcz nowym.

Balladom, których napisał cztery, dał Chopin również formę nieznaną w podręcznikach teoretycznych, a wyposażył treścią bogatą, posiadającą niewątpliwie—jak i wiele innych dzieł jego—podkład programowy. Sam zresztą przyznał się Schumannowi, że pomysły do ballad czerpał z Mickiewicza. „Każda z nich różni się zupełnie od towarzyszek, a mają tylko jedną rzecz wspólną—romantyczną treść i wzniosłe motywa"—powiada zachwycony Ludwik Ehlert.

Formę nokturnów przyjął Chopin od Fielda, ale ją uszlachetnił, rozszerzył, przerobił, wypełnił treścią często silnie dramatyczną, częściej nastrojoną elegijnie, niekiedy nawet sentymetalnie, rzadziej pogodną w nastroju lirycznym, a obsypywaną hojnie bogatą ornametacją, dającą pianistom pole do popisu.

To samo da się powiedzieć o czterech jego scherzach. Forma ich bowiem była także znana, i znakomicie, zwłaszcza przez Beethovena, wyrobiona. Chopin wszakże tak dalece, i w sposób tak oryginalny rozszerzył, rozwinął tę formę, że śmiało nazwaćby go można było wynalazcą scherza nowożytnego. Ktoś powiedział nie bez pewnej słuszności, że scherza Chopina są utrzymane w tonie bajronowskim,

w których poprzez pierwszorzędnej piękności frazesy muzyczne, przebija się często coś kapryśnego, fantastycznego, częściej ponurego, groźnego, niesamowitego, a jednocześnie niezwykle poetycznego.

Polonezy były pierwszą formą muzyczną, w którą Chopin w latach pacholęcych spowijał pierwsze swe inwencje. Jeden z nich B-dur, skomponowany przez ośmioletniego „Frycka" dochował się do naszych czasów *). Z początku wzorował je na popularnych wówczas polonezach Ogińskiego, Elsnera, Stefaniego, Kurpińskiego, utrzymanych w formie tanecznej. Późniejsze jednak polonezy mają już tylko tytuł utworu tanecznego, w rzeczywistości są bądź rapsodami opiewającymi świetną przeszłość, czy tragiczne losy nieszczęśliwej ojczyzny, bądź też wytwornie stylizowanymi utworami o nastroju nokturnowym marzycielsko-poetycznym, utrzymanymi w rytmach polonezowych. Największej popularności dostąpił polonez A-dur (tak zwany „wojenny"), w czasach dzisiejszych odgrywający u nas rolę jakby hymnu narodowego, otwierającego sezon muzyczny, lub program wszelakich uroczystości muzycznych. Do po-

*) Była o nim mowa na pierwszych kartach pracy niniejszej.

pisu wirtuozowskiego służą: bohaterski As-dur i tragiczny Fis-mol, ze wszystkich najmocniejszy w wyrazie, najgłębszy w nastroju.

Rzecz dziwna, że jedna z najciekawszych wizyjnych opowieści muzycznych Chopina, nosząca tytuł: „Polonez-Fantazja", nie znalazła łaski ani u wirtuozów ani u krytyków. Widocznie dotąd jeszcze nie zdołali rozejrzeć się w fantazyjnej formie tego arcydzieła, ani pojąć znaczenia jego proroctwa dźwiękowego.

Z dzieł Chopina największą w świecie dyletantów popularnością cieszyły się i cieszą jego mazurki. Może dlatego, że prosta, na ludowych śpiewankach mazurkowych wzorowana forma, nie wymagała z ich strony mocniejszego natężenia myśli, a skromny nawet zakres ich muzykalności i pojęć estetycznych, wystarczały, żeby się pięknością melodji tych miniaturowych poemacików i krzepkością rytmów mazowieckich zachwycać. A tembardziej, że i samo wykonanie nie domaga się jakiejś większej sprawności technicznej. Dla tej to popularności tytułowano zwykle Chopina „autorem mazurków". Jeśli w której z form tanecznych trudno osiągnąć rozmaitość, to w mazurkach, z powodu ich wybitnej charakterystyki rytmicznej, jeszcze chyba trudniej, aniżeli np. w polonezach lub walcach. A jednak nigdzie może genjusz Chopi-

na i twórcza jego fantazja nie okazały się tak niewyczerpane w urozmaicaniu rysunku melodyjnego, rytmiki i środków dynamicznych, jak w mazurkach. Napisał ich 50 z górą, a mimo to każdy posiada treść odmienną, własną charakterystykę i nastrój inny. A przytem w działalności Chopina zajmują one stanowisko odrębne z powodu, że w nich—co dziwną nawet jest rzeczą—najciekawsze może, najgenjalniejsze ujawniał reformatorskie swe pomysły harmoniczne. Jakkolwiek mazurki od wieków były znane, Chopin wszakże urobił dla nich specjalną formę, i tym sposobem wytworzył nowy, nader szlachetny rodzaj fortepianowego morceau de salon. Wszystkim nadał ogólnikową nazwę mazurków, lubo w większej połowie całego zbioru nie są mazurkami, lecz kujawiakami, a drobna część—oberkami. W niektórych łączył wszystkie trzy tańce z sobą np. w mazurku H-mol (Op. 33 No. 4), w którym początek i część druga posiada, mimo nastrój elegijny i tempo umiarkowane, charakter oberka, początek tria (H-dur) jest kujawiakiem, a koniec mazurem. Z tegoż opusu mazurek D-dur, ułożony do śpiewu dla sopranów koloraturowych, w części pierwszej jest kujawiakiem, w środku mazurem; a C-dur (No 3) przeciwnie; początek jest mazurem, a część druga kujawiakiem.

(O tym to mazurku twierdził Meyerbeer, że mimo $^3/_4$, jest on wyraźnie utrzymany w takcie dwójkowym, z trójkami, w jednej połowie taktu, co niepomiernie gniewało Chopina). Wzór do takiego łączenia różnych tańców w jeden, znalazł Chopin w zwyczaju praktykowanym dotąd jeszcze na Kujawach w tych gospodach (w których wesołuchów wiejskich nie zastąpiły jeszcze katarynki i gramofony), gdzie najprzód tanecznicy idą „chodzonego“ (t. j. poloneza), potem bezpośrednio tańczą kujawiaka, a w końcu, na dany znak, grajek rżnie od ucha „ksebkę“ (t. j. oberka).

Wszystkie te tańce mają takt na $^3/_4$ lub $^3/_8$, nierównomierne wszakże akcenty, nastroje i tempo. Tem się właśnie różnią między sobą, (lubo Chopin niektórym swoim niby mazurkom, a właściwie oberkom i kujawiakom, dawał tempo powolne). I tak: w mazurze akcent może padać wedle fantazji kompozytora na którą bądź część taktu, i w każdym takcie inaczej: to na pierwszą część, to na drugą, to na trzecią, na dwie pierwsze, tylko na trzecią, wreszcie na wszystkie trzy i t. d.; nastrój zwykle wesoły, ochoczy (u Chopina tylko często elegijny, sentymentalny), tempo umiarkowanie żywe. W Kujawiaku główny nacisk pada w takcie czwartym na którejkolwiek części; nastrój najczęściej elegijny, li-

ryczny, tempo powolne. W oberku akcent pada w drugim takcie na ostatniej części, z wyjątkiem jednego, najpopularniejszego w całej Polsce, w którym główny akcent w części pierwszej pada stale co trzeci takt; nastrój wesoły, tempo szybkie.

Choćby tylko z powodu tak wielkiego urozmaicenia formy mazurków, uważać je należy za wytwór oryginalny Chopina, urobiony zręcznie z pierwiastków trzech pokrewnych sobie tańców ludowych. E. Ganche, autor najnowszej pracy o Chopinie (Paryż 1913 r.) powiedział o mazurkach, że wraz z polonezami najbardziej one charakteryzują narodowość Chopina. I dodaje, w rodzaju objaśnienia owej „narodowości“: „Przez swe mazurki jest Chopin także un précurseur de l'Ecole Nationale... Russe“ (!!). Biedny Chopin, ani się spodziewał, że synowie szlachetnych jego przyjaciół francuskich zrobią go apostołem czy założycielem muzycznej szkoły... rosyjskiej!

Nie mniejszą od mazurków cieszą się popularnością walce, lekkie w nastroju, pełne wdzięku melodyjnego, oraz iskrzącego dowcipu w fakturze, w ogóle jednak w ogólnym dorobku Chopina wybitnego miejsca nie zajmujące. Sam nawet autor widocznie niezbyt je cenił wysoko, na 17 bowiem walców, które

skomponował, puścił w świat tylko 8, pozostałe zaś 9 wydano dopiero po jego śmierci. Mimo to anglik Haveis utrzymuje, że muzyka taneczna Chopina nadała dziwną i czarującą solenność salom balowym, podnosząc zwykłą rozrywkę do godności czegoś, co możnaby prawie nazwać filozofją.

Jedna z najpotężniejszych kompozycji, sławna Fantazja F-mol, nie znalazła pełnej łaski u krytyków, oraz niektórych niemieckich muzyków i biografów Chopina. Zarzucano jej mianowicie brak związku między częściami poszczególnemi, zużywanie w niej wielu tematów, zamiast rozwijania głównego motywu. Jakkolwiek do tych surowych krytyków należał i genjalny Schumann, mimo to nie wachamy się uznać owych zarzutów za zgoła nieuzasadnione.

Kto je stawiał, nie zwrócił widocznie uwagi na to, że forma która obowiązywała dawniejszą muzykę: Bacha, Mozarta, Beethovena i w ogóle całą muzykę niemiecką, nie mogła obowiązywać Chopina, ojca nowej muzyki fortepianowej i wogóle reformatora form tej muzyki. Jego Fantazja ma nową, dawniej nie znaną formę, kunsztownie zrobioną, i treść niezmiernie bogatą—niewątpliwie o podkładzie narodowym, na którą składa się szereg obrazów poetycznych o nastroju

płomiennym, elegijnym, rycerskim, religijnym i t. d., stosownie do jakości treści danego obrazu. Całość wywiera wrażenie imponujące.

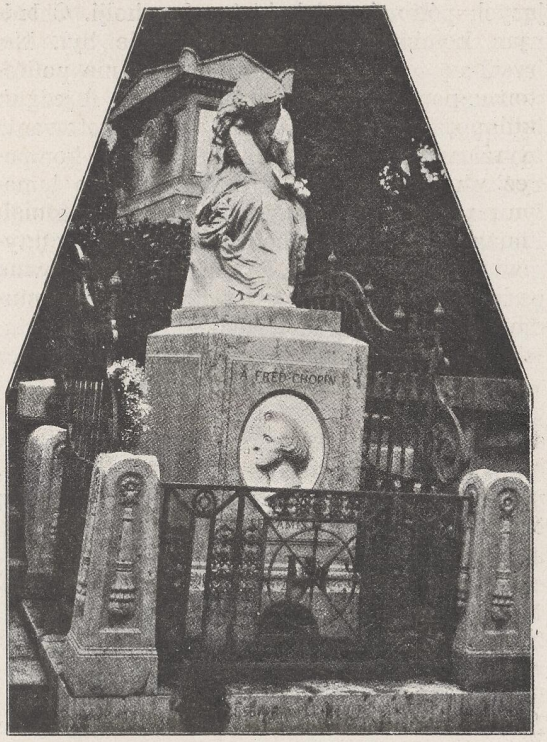
Na kilka dni przed śmiercią, Chopin rozporządził, żeby spalono wszystkie rękopisy muzyczne jakie znajdowały się w jego tece kompozytorskiej. Uważał bowiem że nie są dostatecznie wygładzone. „Winienem to publiczności i sobie—odezwał się do siostry—żeby ogłaszać tylko rzeczy dobre". Jak wiadomo spekulacja wydawnicza życzenia tego nie uwzględniła. W liczbie utworów którym groziło spalenie żywcem (Impromtu Cis-mol, 8 mazurków, 9 walców i t. d.) znajdowało się też 16 pieśni na głos pojedyńczy z towarzyszeniem fortepianu. Jak większość tych dzieł, równie i pieśni (prócz kilku) powstały jeszcze w Warszawie. A choć wywalczyły sobie popularność dość znaczną w kołach dyletantów polskich, nie myślał wcale Chopin o ich wydaniu. I nie bez pewnej racji. Są to bowiem właściwie szkice, piosenki niewykończone, z towarzyszeniem i podkładem harmonicznym przeważnie niezbyt zajmującym, których na równi z pieśniami nietylko już Schuberta, ale nawet mniej wybitnych kompozytorów niemieckich stawiać niepodobna.

Rzecz prosta, że i najsłabsze dzieło genjusza jeszczeby sławę przynieść mogło jakiemu

zaściankowemu Mozartowi. W porównaniu przeto z naiwnemi pieśniami Kamieńskiego, Stefaniego, Elsnera, Lessla, Szymanowskiej i innych, piosenki Chopina robiły wrażenie arcydzieł przynajmniej oryginalną melodją, czystością harmonji, szlachetnym nastrojem, a przytem—rzecz bardzo ważna—treścią słów piękną, do jego czasów w pieśniarstwie polskiem nieznaną: Mickiewicza, Zaleskiego i Witwickiego. Do pieśni bardziej udatnych zaliczamy: mazurka „Gdybym ja była słoneczkiem", „Pieśń litewską". „Precz z moich oczu", „Pieszczotkę", „Dwojaki koniec", „Pierścień". W liczbie pieśni znajduje się wszakże jedna, która zajęła stanowisko odrębne nietylko w polskiej, ale i w całej międzynarodowej literaturze pieśniarskiej. Jest to pieśń do słów Krasińskiego: „Z gór gdzie dźwigali ciężkich krzyżów brzemię", której dano tytuł „Melodja". Napisał ją na krótko przed śmiercią, a właściwie naszkicował tylko, zarówno melodję jak i jej podkład harmoniczny. Mimo to posiada ona prawo do zaszczytniejszego nawet tytułu aniżeli arcydzieło, jako pierwowzór dzisiejszego pieśniarstwa modernistycznego. Jej bowiem łamane linje w rysunku melodyjnym, nastrój głęboki, śmiałość, a nawet zuchwałość w kombinacjach harmonicznych i modulacyjnych, wreszcie siła dekla-

macji i wyrazu muzycznego, oraz forma specjalnie do treści zastosowana, nawet charakterystyczna w pieśniach dzisiejszych chwiejność tonacyjna, wszystko to wytwarza całość pod którą śmiało mógłby się podpisać choćby... Ryszard Strauss—tak jest dzisiejsza. Słusznie też wyraził się Breithaupt o Chopinie: „Jest on pierwszym modernistycznym impresjonistą muzycznym i nastrojowcem, bezpośrednim zwiastunem chromatyczno-enharmonicznej techniki „Trystana". („Die Musik", Chopin-Heft).

Psychologja twórczej indywidualności i cały mechanizm twórczości Chopina niezmiernie są zajmujące. Charakterystyczną ich cechą: niezależność od wszelkich reguł i przepisów teorji ówczesnej, niesłychanie bujna intuicja artystyczna, czy też, co na jedno zresztą wyjdzie, absolutna bezpośredniość natchnienia, nie podbudzanego z zewnątrz, lecz wypływającego z głębin serca jego, z uczuć i nastrojów w tem sercu goszczących w chwili tworzenia. Genjusz jego jest elegijny— powiedział Haveis. Bywał częściej czułym niż surowym, a nawet przypadkowe porywy siły ustępują u niego rychło w obec przeważa-



Pomnik Chopina na cmentarzu Père Lachaise w Paryżu.

jących półtonów głębokiej melancholji. Chłodnym kombinatorem dźwięków nie był. Nie bawił się też pisaniem fug i specjalnie polifoniczno-popisowych dzieł nie urabiał. A jednak był polifonistą z natury i przygotowania technicznego; umiał też w swych kompozycjach snuć po mistrzowsku przędzę tematyczną w duchu najwykwintniejszej polifonji. Elementarną wiedzę kontrapunktyczną otrzymał w szkole Elsnera, z polifonią kunsztowną poznajomił go Bach i Cherubini. Bacha studjował całe życie, z dziełem jego nie rozstawał się nigdy. Jest nawet o tem wzmianka w liście pisanym z Majorki do Fontany: „Dzieła Bacha, moje bazgrały i nie moje szpargały, oto wszystko co posiadam". A miał sposobność poznania Bacha gruntownie, poprawiał bowiem wówczas edycje paryską tego mistrza „nietylko z błędów graveur'a, ale i z błędów akredytowanych przez tych, co Bacha niby rozumieją (nie w pretensji żebym lepiej rozumiał, ale z przekonaniem, że czasem zgadnę"). Wiadomo też, że przed występem publicznym przegrywał nie swoje, lecz Bacha, kompozycje. Studjował gorliwie i Mozarta. W 1846 r. prosi swą uczennicę de Rozières o przysłanie mu do Nohant (wiejskiej posiadłości pani Sand) małej partycji Requiem Mozarta którą „zapomniał

wziąć z sobą". Kształcił się też na podręczniku kontrapunktu Cherubiniego. Już po wydaniu preludjów i wielu innych swoich arcydzieł, prawie przy końcu swej działalności artystycznej, w liście z 1841 r. prosi Fontanę, żeby mu kupił i przysłał podręcznik Cherubiniego. A więc na 8 lat przez zgonem jeszcze studjował wyższą teorję muzyczną!

Wykształcenie umysłowe posiadał Chopin niezbyt wysokie, mimo że żył w ścisłym stosunku z tak wielką autorką jak Sand, i że w jej saloniku zgromadzali się najwybitniejsi francuscy poeci, myśliciele, artyści, muzycy, rzeźbiarze, politycy i t. d.; z polaków Mickiewicz, Grzymała i wielu innych. W swych listach nigdy nie podnosił ani spraw muzycznych, ani społecznych, ani literackich (w przeciwieństwie do Moniuszki). Ich treścią zwykłą, zwłaszcza pisanych do Fontany: targowanie się o honoraria, interesa pieniężne, wymysły na wydawców, żądania żeby przepisywano czytelnie jego utwory i wysyłano do wskazanego wydawcy; jak mu urządzać mieszkanie, gdzie je wynajmować, którego tapicera zamawiać i t. d.

Mechanizm twórczy Chopina nie był tak sprawny jak Mozarta albo Schuberta. Nie umiał, jak oni komponować na poczekaniu, lubo improwizował gładko. Ale co innego

improwizować, a co innego komponować. Improwizatora i najmuzykalniejszy detektyw nie schwyta nawet na grubszych odstępstwach od prawideł formalnych, gdy dowody tych odstępstw w kompozycjach wydanych, znajdują się na papierze. Długo też obrabiał starannie w myśli swe utwory, nim je przelał na papier. Ale gdy już były znutowane, wówczas pracował długo i mozolnie nad szczegółami kompozycji, analizując każdy aż do przesady. A gdy mu nie szło gładko wedle chęci i gustu wykwintnego, wpadał w rozpacz prawdziwą. George Sand utrzymuje, że wówczas zamykał się zwykle w gabinecie, ślęcząc całemi dniami nad swą pracą, płakał, rzucał się jak opętany, łamał pióra, często jeden takt po sto razy przekreślał i przerabiał. Nieraz męczył się tak parę tygodni nad jedną stronicą a w końcu napisał swój utwór tak, jak go za pierwszym razem znutował na papierze. Zdarzało się jednak częściej, że dopiero po uciążliwej, gorliwej i nadzwyczajnie sumiennej pracy nad wygładzeniem kompozycji, wychodziła ona z pod ostatniej korekty arcydziełem, które treścią swoją, wykwintną ogładą techniczną i nastrojem podniosłym czarowało znawców i profanów, a serca rodaków gromadnie rozsypanych po wszystkich zakątkach gościnnej

dla nich wówczas Europy, krzepiło muzycznem słowem polskiem i polską muzyką. Bo gdy wkrótce po opuszczeniu przez Chopina kraju na zawsze straszne nastały czasy, gdy cały kraj stanął w płomieniach, pieśń Chopina, jak ów Mickiewiczowski „słowik z płonącego gmachu“ uszła cało, a unosząc się „nad zgliszcza i groby“, krzepiła i dotąd krzepi stale nadzieją: „jeszcze nie zginęła“.

Żył krótko, bo zaledwie 39 lat; stąd też jego dorobek duchowy nie mógł być obfity. Ale jak trafnie zauważył Przybyszewski („Szopen a Naród“) gdy umarł, nie umarł ani za rychło, ani za późno. W tym krótkim życiu dusza Narodu, której był wysłannikiem i która go pomazała, by jej wielkość, jej potęgę i moc głosił, zdążyła się cała wypowiedzieć.

Żył krótko, ale ze swej misji zdołał się wywiązać całkowicie: „ukazał światu genjusz całego narodu w nim ześrodkowany, w całej swej niesłychanej potędze“. A tem samem udowodnił światu, że naród, co ma taki genjusz, zginąć nie może.







A. POLIŃSKI.



CHOPIN.