MONOGRAFJE ZBIOROWE „MUZYKI"



Szopen

POD REDAKCJĄ MATEUSZA GLIŃSKIEGO

[Rok IX 1932 Nr. 7/9]



MONOGRAFJE MUZYCZNE

POD REDAKCJĄ
MATEUSZA GLIŃSKIEGO

A. WYSZŁY Z DRUKU:

1. MUZYKA WSPÓŁCZESNA
2. MUZYKA POLSKA
3. ROMANTYZM W MUZYCE
4. INSTRUMENTY MUZYCZNE
5. NOWA MUZYKA
6. TANIEC (tom pierwszy)
7. TANIEC (tom drugi)
8. SZOPEN

B. W PRZYGOTOWANIU:

9. RADJO I MUZYKA MECHANICZNA
10. WSPÓŁCZESNA MUZYKA POLSKA

NAKŁADEM MIESIĘCZNIKA „MUZYKA“

SZOPEN

MONOGRAFJA ZBIOROWA

POD REDAKCJĄ

MATEUSZA GLIŃSKIEGO

NAKŁADEM MIESIĘCZNIKA „MUZYKA“

Wydane z okazji Dni Szopenowskich w Polsce
10 września — 17 października
roku 1932

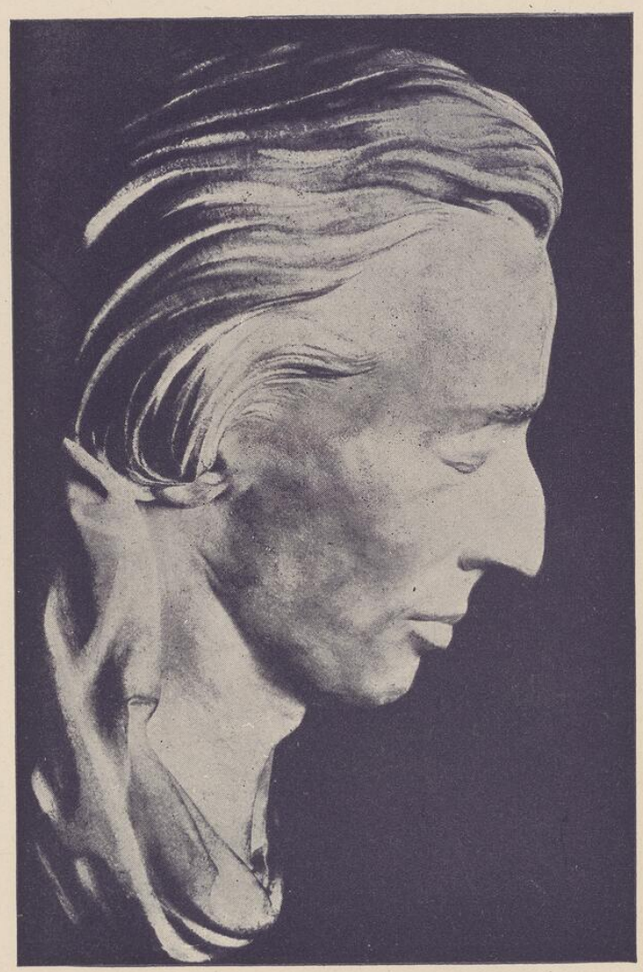




Odbito czcionkami Drukarni Współczesnej, Warszawa, Szpitalna 10

ILEŻ W NIM ŚWIATŁA, DZIELNOŚCI I MOCY! ILEŻ W NIM WYSIŁKU, PRACY A CIERPIENIA! TOĆ ON ZNOJNYM TRUDEM, CIĘŻKĄ TWÓRCZĄ PRACĄ, A W SERDECZNYM BÓLU, NA CHWAŁĘ OJCZYZNY, ŚLAD SWEGO ZAZNACZYŁ ISTNIENIA. TOĆ ON BEZKRWAWYM BOJEM, NA NIWACH POKOJU, ZAPEWNIŁ ZWYCIĘSTWO POLSKIEJ MYŚLI. TOĆ ON NIE „DZIAŁAMI W KWIATACH UKRYTEMI", ALE DZIEŁAMI, OKRYTEMI KWIECIEM NAJCUDNIEJSZEM, ŚWIAT CAŁY ZDOBYŁ DLA POLSKI! O WIELKA, ŚWIĘTA PRZESZŁOŚCI, KTÓRAŚ GO WYDAŁA, BĄDŹ BŁOGOSŁAWIONA!

I. J. PADEREWSKI



Maska pośmiertna C. Clésingera

Szopen

Przemówienie wygłoszone na akademji Szopenowskiej
w Uniwersytecie Warszawskim

przez **KAROLA SZYMANOWSKIEGO**

Mam mówić o Fryderyku Szopenie nie w kole muzyków, a więc poza obrębem osobliwej naszej „fachowości", zawieszonej gdzieś w pół drogi pomiędzy realną myślą a realnym czynem, będącą jednak i myślą i czynem jednocześnie, w innym tylko — mogłoby się zdawać — nie życiowym niemal wymiarze. Cóżby mi bowiem dziś przyszło ze zwykłych mych „rzeczowych" argumentów? Z jałowych zastanawiań się nad subtelną logiką tej czy owej szopenowskiej modulacji, nad różnolitością form rytmicznych, niewyczerpanem bogactwem zadziwiającej nas do dziś dnia „nowością" swą harmonji, czy też nad tą czy inną jego melodją: stromą, falistą, uroczą ścieżyną, wiodącą poprzez czarodziejskie krajobrazy zawsze ku jednemu celowi: nieśmiertelnemu pięknu wyżyny?

Wobec zgromadzonego tu audytorjum, wśród którego widzę tylu nieugiętych strażników i krzewicieli myśli polskiej, ogarnia mnie niemal nieśmiałość i lęk; czuję się niejako bezbronny, a zarazem jakby intruzem, zabłąkanym w tym wyniosłym przybytku wiedzy wysłannikiem dziwnego świata, gdzie w mocne łańcuchy sylogizmów wiąże się nie myśli lecz dźwięki. Odnajdęż ów wysoko zawieszony, tajemniczy most, przez który zdołam troskliwie, bezpiecznie przenieść z mojego świata ów skarb bezcenny: wielkość i głębię sztuki Szopena, aby ją tu ukazać w niewątpliwym jej, wiecznotrwałym kształcie?

Lecz oto śpieszą ku mnie z dalekiej przeszłości, z przezorną, łaskawą pomocą słowa: — słowa najprzenikliwsze, najbardziej jasnowidztwem swym zadziwiające, jakie kiedykolwiekbądź zostały wypowiedziane o istotnem znaczeniu dla nas twórczości Szopena. Niechże mi wolno

będzie przytoczyć je tu w całości, jako motyw przewodni, jako wzniosłe hasło tych myśli, które — w miarę sił moich — postaram się dalej rozwinąć.

Tak oto mówi w „Promethidionie" Cyprjan Norwid: „W Polsce — od grobu Fryderyka Szopena rozwinie się sztuka, jak powoju wieniec, przez pojęcia nieco sumienniejsze o formie życia, to jest, o kierunku piękna i o treści życia, to jest, o kierunku dobra i prawdy. Wtedy artyzm się złoży w całość narodowej sztuki". I dalej jeszcze: „Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą — podnoszenie ludowego do Ludzkości nie przez stosowanie zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości... oto jest, co wysłuchać daje się z Muzy Fryderyka jako zaśpiew na sztukę narodową".

Zdaje mi się, iż w słowach tych odnalazłem wreszcie ów most porozumienia pomiędzy nami, owo podniesienie bowiem „ludowego do Ludzkości", wymowny symbol przekucia pierwotnej, spontanicznej „polskości" w najdoskonalszą w „wewnętrznej dojrzałości swej", — formę ponaddziejowego, wszechludzkiego piękna, — to właśnie każdy z nas, muzyk czy nie muzyk, wyczuwa najpewniejszą intuicją, rytmem własnego serca w muzyce Szopena, każdy z nas poznałby w niej — wedle słów poety — tę „wziętą tęczą zachwytu — Polskę Przemienionych Kołodziejów; — poznałby ją na krańcach bytu"...

Zdaje mi się, że słowa te zawierają w samej rzeczy rozwiązanie tej zadziwiającej zagadki, niepojętej wprost trwałości i mocy jego sztuki, odsłonięcie tajemnicy organicznego zespolenia się jej z powszechną naszą wrażliwością na sam jej żywioł dźwiękowy, wyrażający w osobliwy, mistyczny niemal sposób najgłębszą, najbardziej cenną treść własnego naszego odczucia polskości, jako zwartego w sobie kompleksu właściwych nam, niezmiennych w samej swej istocie cech rasowych. Tem bardziej znamienny jest fakt, iż magiczną tej muzyki formułę odnalazł nie inny muzyk, — ale wielki poeta, myśliciel, — wreszcie nauczyciel i organizator duchowego życia narodu w jego — przeczuwanej zaledwie przyszłości; — i to w chwili, gdy otaczająca go teraźniejszość — tragiczny w bezmyślnem swem okrucieństwie splot zdarzeń — zdawał się nieludzkiem szyderstwem nad jasnem przyszłości tej widmem.

Czyżby bowiem w muzyce tej, a raczej — powiedzmy — w owym zaczarowanem kole miłości, którem ją tak wiernie otaczamy, — chodziło w samej rzeczy jedynie o zamkniętą w sobie estetyczną jej wartość? Ileż ich powstało — owych różnolitych muzycznych „wartości" w ówczesnej, tak bogatej w artystyczne zdarzenia epoce, tuż obok, wokół

Szopena: — zdawały się wytryskać niewyczerpanem źródłem życia, a dziś oto bledną, więdną, niczem jesienne kwiaty. Byłyżby więc w niej zawarte jakieś pozamuzyczne już myśli, idee, lub też wyraz uczuć jakichś: miłości czy nienawiści, radości czy żalu, — jak się to nieraz romantycznym muzykom wydawało, iż potrafią je wypowiedzieć, zawrzeć na zawsze w tym czy owym szeregu tonów? Uczucia te, tak pełne wówczas — jak sądzili — młodzieńczej, płomiennej żarliwości, dopalają się oto i gasną w naszych oczach, w jaskrawem świetle naszej rzeczywistości, jak ogarki świec, i snują się wokół szarym, smętnym dymem niepowrotnej przeszłości, — a muzyka Szopena trwa oto wciąż kwitnąca jak „powoju wieniec" w niezblakłej swej barwie, w niezwiędłej świeżości.

Jeżeli tak, to wszakże istnieje tej „niepożytości" jakaś niechybna przyczyna? Musi być to dzieło — w organicznej swej doskonałości, w tak niewątpliwej „skończoności w sobie" — zaklęciem, ziszczeniem jakiejś — jeżeli nie pozamuzycznej, to ponadmuzycznej idei?

Walcząc z uporem o to co nazywam ponadromantycznem stanowiskiem Szopena — w zuchwalstwie bowiem mych myśli, zmierzających ku rozwikłaniu tej zagadki, jednej z najpiękniejszych w dziedzinie naszych duchowych zamierzeń i zwycięstw, sądziłem, iż to co zwiemy romantyzmem było jedynie drogą ku owej „wewnętrznej dojrzałości", którą on w czarodziejskim mikrokosmosie swego dzieła osiągnął i utrwalił na zawsze, — otóż w jakimś etapie tej walki o jego najgłębszą, wewnętrzną prawdę, tak niegdyś o nim mówiłem:

„W istotnej swej głębi, w zaklętem osamotnieniu głuchy był na zgiełk otaczających go walk, na straszliwy szum przelatujących huraganem zdarzeń. W ciszy i skupieniu wsłuchiwał się w tajemny szept idący ku niemu z otchłannej duszy narodu; troskliwie ujmował w dłonie nieumęczenie bijące jego serce, spozierał w niechybne jego oblicze, wzniesione ponad zmienne koleje jego dziejowego losu, i w dźwiękach a nie w słowach tworzył o nim nieśmiertelny swój mit. I jakby urągając otaczającej go nocy, czy też przeczuwając jutrzejsze świty i blaski, mówił o sprawach wieczyście trwałych, niezależnych od chwilowych upadków czy triumfów, o duszy narodu w oczywistym, niewątpliwym jej kształcie. Mówił o niej, gromadząc chciwie swe nikłe pozornie i drobne cacka, cyzelując je rylcem jasnej mądrości, hartując w ogniu płonącego serca, i nikt wówczas nie wiedział, jak głęboko sięgać musiał w łono ziemi — swojej ziemi — po bezcenny dla nich kruszec".

Wydało mi się niewątpliwe, iż tylko w tej ponaddziejowej, przejrzystej perspektywie — w wyniesieniu go ponad epokę, w wywikłaniu z drama-

tycznego węzła zdarzeń, pętających swą okrutną rzeczywistością tyle wznoszących się ku podjęciu czynu ramion, — można ujrzeć jego istotne oblicze. Polskość jego bowiem — radosna, dumna, nieugięta — nie była zaiste z ówczesnego świata niedoli. Nie wyrastała ona ani z czaru pamiątek, czaru złudnych ukojeń, — a więc rozpamiętywania przeszłości,— chociażby najświetniejszej, ani z trującego czaru jego teraźniejszości — chociażby najwznioślej-tragicznej. Zawisła jak gdyby w zaklętem oczekiwaniu niezawodnych ziszczeń ponad przeszłością i teraźniejszością, — była bowiem sama w istocie swej czarem przyszłości. Dlatego to wielki wróż, — Norwid, — mówiąc o „muzie Fryderyka", mówił w kategorjach spraw i rzeczy, które dopiero nastąpić mają, a nie tych które — bodaj w blaskach największej chwały — już się ostatecznie i bezpowrotnie wypełniły. A więc o narodowej sztuce, która „od grobu Fryderyka Szopena ma się dopiero rozwinąć", o „sumienniejszej (niż dotychczas były) formie i treści życia", o „rozwoju wewnętrznej dojrzałości" wreszcie o „podniesieniu ludowego do Ludzkości"; — o osiągnięciu tej wszechłączącej harmonji wyrazu rasy, wznoszącej ją do najwyższej godności wszechczłowieczeństwa, która wówczas dopiero stałaby się możliwa, gdyby źródłem jej były nie te lub owe, górujące ponad narodem warstwy, a naród cały w idealnem, organicznem, twórczem zespoleniu.

I oto w samej rzeczy — owa wyniosła godność, polska i wszechludzka zarazem, zaczarowana w najszlachetniejszym diamencie tej muzyki, lśni jasnem, czystem, równem światłem zdobytej niestrudzonym wysiłkiem własnych rąk — prawdy. Jakiemże ubóstwem wyobraźni byłoby upatrywać w niej jedynie błędne cienie i błyski niepowrotnie minionych zdarzeń! Wielobarwnej, jaskrawej buty szlacheckich kontuszów i delij, szczęku rycerskich szablisk — w polonezach! Czy też szelestu szorstkich, sztywnych samodziałów chłopskich, tanecznego tupotu podkówek, ech karczemnych śpiewek — w mazurkach! A jakże często w owe zbyt ciasne, zbyt ubogie dla jej wielkości ramy starano się ją wtłoczyć! Nie jest ta muzyka również pamiętnikiem osobistych, bolesnych przeżyć swego twórcy, bezradną skargą na gorycz szarych dni, ani też nawet czarną, posępną wizją ówczesnej narodowej żałoby. Zarzucą mi może: „A ów uderzający nakształt ciężkiego młota niewątpliwy tragizm tej muzyki?". Odpowiedziałbym: „Jakież prawdziwie wielkie przeznaczenia, jakież zmierzające ku ostatecznym swym spełnieniom losy rozgrywały się kiedykolwiek poza obrębem tej Ajschylesowej „skeny" — zdołały uniknąć uderzeń młota, wykuwającego wiecznotrwałe kształty?" Powiedzą mi znowu: „A ów utajony w jego melodjach, przejmujący smutek?" I znów się sprzeciwię: „Jestże on w samej rzeczy nikłym, bladym smutkiem

rozczarowań, jałowej melancholji, patetyczną maską bezsiły i zniechęcenia? Nie jestże on raczej twórczym smutkiem tęsknoty za prawdziwą wielkością losu? — nie smutkiem nawet, a zapewne owym nieśmiertelnym, wszechobecnym w nas „Smętkiem", czarownym lechickim „Panem", co echem swej fujarki wiedzie nas w zadumie nad wspólnem naszem przeznaczeniem poprzez haszcze i uroczyska życia ku szerokiemu oddechowi morza, ku nieobjętym przestrzeniom wolnego, twórczego czynu?"

Zarzuconoby mi może wreszcie, iż w tym — tak niedługim, niestety, — szeregu mazurków czy polonezów, nokturnów czy ballad, wypełniających sobą całą treść pełnego smutku, tak krótkiego życia, — otóż iż w owym kryształowym różańcu wielorakiej piękności, porwany własnym muzycznym entuzjazmem, nigdy niewyczerpanym podziwem dla ich czarodziejskiego, niedościgłego „rzemiosła", dopatruję się, być może, cech nieistniejących, obcych samej ich istocie: jakichś proroctw nieomal, mistycznych wieszczb, nauk czy wskazań, przeczących swą uroczystą koturnowością krystalicznej ich, tak przejrzystej prostocie? Być może; — a jednak i temu zarzutowi przeciwstawiłbym wypływającą z najgłębszego mego przeświadczenia pewność, iż owe bezcenne dzieło w rzeczy samej zawiera w sobie pewną naukę, przykazanie, pozostawiony potomności testament żarliwego wysiłku, zmierzającego niezłomnie ku zdobyciu możliwie najwyższych w obrębie swego działania wartości. Nie z mętnych myśli, mglistych słów wypływa wszakże owa nauka, nie pęta nas złudną formułą przypadkowych skojarzeń, niczem nieuzasadnioną grą wyobraźni: przeciwnie, tai się ona w najbardziej objektywnym i realnym fakcie samego istnienia tego dzieła; zawiera się w jego bezwzględnej, „peryklejskiej" doskonałości, w tej — jak mówi poeta — „wewnętrznej dojrzałości" idealnie zespolonej treści i formy; świadczy ono swem istnieniem, iż niema w naszej rozproszonej w codziennem zmaganiu się o byt wrażliwości na istotny, najgłębszy wyraz samopoczucia narodowego takiego jej duchowego pierwiastku, spontanicznego porywu, któregoby w rozżarzonej do białości kuźni wytężonej pracy, niepożytego wysiłku osiągnięcia owej idealnej jedności wyrazu nie dałby się istotnie przekuć na hartowny kształt ponaddziejowego, nieulegającego żadnym zastrzeżeniom piękna.

I w tym niezawodnym, raz na zawsze już osiągniętym kształcie, skupiającym w sobie jak w soczewce wszystkie blaski i światła najszlachetniejszej polskości, zawisła muzyka ta na niezmiernej wyżynie, ponad zawiłym wątkiem naszych losów, niejako ponad „czasem i przestrzenią", w których się one rozgrywają, jako nieomylny sprawdzian,

dokładna miara i waga tych bezwzględnych wartości, do których dotrzeć może nieumęczona w swym wysiłku, twardym, nieustępliwym nakazie pracy — twórcza myśl polska.

Na tej dopiero płaszczyźnie ujęte, dzieło to objawia się nam nietylko już jako w sobie zawarta estetyczna wartość, lecz staje się czemś nieskończenie większem: — etycznym nakazem pracy, nauką prawdziwej ofiarności, testamentem wszystkich nas obowiązującej woli czynu, sięgającego bez lęku po coraz to doskonalszy kształt polskości. Tym też jego etycznym charakterem można jedynie wytłumaczyć ów — nieulegający dla mnie żadnej wątpliwości — fakt, iż w bezpośredniem swem oddziaływaniu wyszło to dzieło daleko poza właściwą sobie sferę: jest już nietylko dla nas — muzyków i entuzjastycznych słuchaczów muzyki — jak gdyby idealnym pierwowzorem, najdoskonalszym kanonem polskiego muzycznego piękna, ponadto stało się ono wieloznaczącym symbolem dla tych wszystkich, którzy dziś w niestrudzonej pracy poszukują nowego wyrazu, nowej myśli, nowych form, zdolnych objąć bezgraniczną zawartość odzyskanej wolności.

Pojmujemy więc, dlaczego imię tego, co zawisłszy jak jasna gwiazda u wysokich stropów naszych przeznaczeń,

...Polskę głosił, od zenitu
Wszechdoskonałości dziejów
Wziętą, hymnem zachwytu —
Polskę przemienionych kołodziejów",

dlaczego imię jego otoczone jest kołem powszechnej, mistycznej niemal miłości, odnowa wciąż rozkwitającym wieńcem wzruszeń, tęsknot i zachwytów.



Żelazowa Wola

Pejzaż Żelazowej Woli

napisał **JAROSŁAW IWASZKIEWICZ**

Kolebka Szopena — ten skromny domek o wysokim, obecnie zrekonstruowanym dachu, — stoi pośrodku pejzażu, który jest czemś typowem dla Mazowsza, dla Polski całej. Płaskie i równinne pola przeświecają tutaj przez rzadkie drzewa kasztanowego gaiku, tu i ówdzie widnieją rzadkie osiedla z kilku chat ledwie złożone, a opodal pomiędzy czarnemi zaroślami i rzeczką, strumyk, któremu obce są barkarole.

Nie jest łatwo oswoić się z tym tęsknym pejzażem i odnaleźć całe jego piękno. Są inne kraje, gdzie cały wdzięk, całe piękno okolicy leży jak na dłoni, gdzie chłonie się poprostu esencję przyrodzonych powabów, gdzie i koloryt, pełen bogactw, i nastrój sam nie ma dla nas żadnych tajemnic, daje się posiąść od pierwszego wejrzenia.

Inaczej jest dla polskiego pejzażu, pejzażu Żelazowej Woli. Rytm tych płaskich i monotonnych pól odkrywa się powoli, należy nieraz je przemierzyć, nieraz stanąć nad niemi i patrzeć w ich nieskończoność, aby pojąć ich muzykalną melancholję. Na wiosnę, kiedy się pokrywają zieloną runią nieskończonych zbóż, błękitniejących na horyzoncie jak morze, latem, kiedy żyto czy pszenica kołyszącym się łanem napełnia ciszę pola powiewnem życiem kłosów, w zimie wreszcie, kiedy słaby, niegłęboki śnieg, jaki zazwyczaj w okolicach podwarszawskich leży, przemienia melancholijne równiny w monotonne płachty, tło mgliste dla gołych drzew i staj kraczącego i czarnego ptactwa.

Dopiero kiedy się pozna te pola w różnych porach roku, rozmaitych oświetleniach, przy tak pięknych polskich zachodach i wschodach słońca,

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA W WARSZAWIE BIBLIOTEKA

w grze obłoków, którą tak znakomicie i plastycznie odmalował Mickiewicz, kiedy się ujrzy poważną siejbę i wesołe żniwa — odkrywa się cała treść, zawarta w ich monotonji. Zamiast jednostajności widzieć poczynamy piękny, wieczny i głęboki rytm, piękno, które niezatartem piętnem kładzie się na dusze, które wśród nich żyją.

Wśród tych pól, przerywając jakgdyby i podkreślając ich monotonję, stoją wspaniałe polskie drzewa, samotne najczęściej lub w niewielkich towarzystwach wiodące swój dostojny żywot. Rzędy nadwiślańskich topól, smukłych i pochylonych jak biegnący gdzieś młodzieńcy. Nad wodą olchy czarne ozdobione miniaturowemi szyszkami, precyzyjnemi jak fortepianowe fiorytury. Na polach, po miedzach, pomiędzy polami, na granicy zbóż stoją okrągłe, kształtne polne grusze i jabłonie. Najpiękniejsze to może z naszych drzew, stare, poważne, swym kwiatem, swym cieniem chłodzące spracowanych ludzi w południe.

Polska, Mazowsze szczególniej — a przecie Żelazowa leży obok jednej z książęcych stolic Mazowsza, obok rycerskiego niegdyś Sochaczewa — nie jest krajem surowych zim, ani obfitych śniegów, jak o tem się czasami mówi na Zachodzie. Długa zima pokrywa te pola i drzewa nikłym śniegiem — natomiast obfite wiatry wieją tutaj pustemi polami, stwarzając jesienią i zimą swoistą muzykę, grzmiącą w piecach i kominach. One to, te wiatry, sprawiają, że wszystkie polne drzewa stojące osobno, wyciągnięte są w jedną stronę, jakgdyby wyciągały ręce ku jakimś nieuchwytnym, nieznanym, niedającym się osiągnąć przedmiotom. Może właśnie i ta *attitude* drzew tych przymnaża pejzażowi Żelazowej Woli smutku i owego klasycznego ż a l u, jaki piersi poety-muzyka wypiły z ziemi rodzinnej, aby już nigdy nie zapomnieć.

Pomiędzy drzewami, w wiśniowych i śliwkowych ogrodach błyskają chaty swojemi białemi bokami. To skromne i ładne, stare osiedla ludzkie, rozsiane po płaskich polach. Są to siedliska domorosłych śpiewaków i muzyków. Z tych chat wyszły pastuch dziś jeszcze kręci fujarkę z rosnącej nad wodą wierzby, aby zaimprowizować zrośniętą z tem polem i z temi drzewami melopeję. Tutaj gnieżdżą się muzykanci, co zapraszani po weselach wygrywają puste kwinty na brzęczących basach. Tutaj dziewczyna przy robocie, pieląc ogródek lub tkając samodział, wyciąga wysokie nuty żywej ludowej pieśni, wielkiego naszego bogactwa.

A pomiędzy niskiemi chatami, pomiędzy słomianemi poczerniałemi dachami widnieją od czasu do czasu czerwone dachy większych domów obywatelskich, widnieje wreszcie wspaniały czterowieżowy kościół obron-

ny, forteca opiekuńcza dawnych czasów. W cieniu tych średniowiecznych wieżyc, które jak fantastyczny polonez wznoszą się pośrodku mazowieckich pól, spoczywa dokument, mówiący o tem, jak pewnego popołudnia w kwietniu roku 1809 skromny guwerner z okolicznego hrabiowskiego domu w towarzystwie tamtejszego ekonoma okazał proboszczowi brochowskiemu dziecię płci męskiej, które ochrzczono Fryderykiem Franciszkiem.

Jakiż to musiał być piękny dzień wiosenny i jak musiały wtedy nad Brochowem i jego potężnemi wieżami, nad Żelazową Wolą i jej skromnym domkiem, wyśpiewywać wysoko w niebie zawieszone skowronki.



J. Miroszewski pinx

Fryderyk Szopen a Polska

napisał **ST. NIEWIADOMSKI**

Zapominać nam o tem nigdy nie wolno, że Francja, po smutnej katastrofie powstania w roku 1831, podała Polsce przyjazną rękę, roztoczyła opiekę nad uchodźcami i stworzyła im egzystencję, uniemożliwioną w ich własnej ojczyźnie na całe życie. A tem więcej obowiązani jesteśmy wdzięczność tę zachować, że wśród uchodźców naród posiadał jednostki wielkie, których promieniowanie mogło na firmamencie światowej kultury jak i polityki tylko z wielkich środowisk wychodzić i dla uciśnionego, pozbawionego wolności narodu działać silnie i skutecznie.

Fryderyk Szopen był jednym właśnie z tych wielkich Polaków, którzy korzystali z gościnności Francji. Okrągło przez całą drugą połowę swego życia pozostawał nad Sekwaną stale, czyniąc tylko od czasu do czasu wycieczki poza granice Francji. Dała mu też Francja i towarzyszkę w osobie znakomitej francuskiej autorki, p. George Sand, na całe dziesięć lat ścisłego stosunku, niewątpliwie bardzo dodatnio wpływającego na twórczość w ostatnim okresie jego działalności. Francuscy artyści jak Berlioz i Franchomme, Delacroix i Clésinger odegrali w jego życiu rolę bardzo sympatyczną i mogą być również przez nas wspominani jedynie ze szczerą wdzięcznością.

Pozatem, całe życie Szopena należało do Polski. Pierwsza połowa całkowicie, pod względem fizycznym i duchowym; druga, związawszy go stosunkami z Paryżem, może tem silniej złączyła go z Ojczyzną węzłami miłości, tęsknoty i poczucia obowiązku. Polska cierpiąca, oddalona, zamknięta dlań na zawsze, przybrała w jego fantazji kształty tak idealne, tak wielkie, że nie byłby jej z pewnością tak silnie ukochał, gdyby pozostawszy w kraju, zmuszony był przebywać wśród uciążliwych warunków życia i zbliska patrzeć na poniżające układanie się stosunku gnębionego społeczeństwa do ciemiężycieli rosyjskich.

Gdy Szopen przybył do Paryża z teką pełną kompozycyj, między któremi znajdowały się już dzieła tak znakomite jak obydwa Koncerty, Scherzo h-moll, etiudy i wiele innych, dojrzałość jego twórcza nie ulegała kwestji najmniejszej. Niczyich wskazówek już nie potrzebował zarówno w dziale twórczości, jak i w dziale wykonawstwa. Jako twórca słuchał jedynie nakazów serca swego, gorąco przywiązanego do Polski, jako wykonawca oddawna już, ukończywszy naukę u warszawskiego pianisty Żywnego, kierował się jedynie swoim genjalnym smakiem. Różnica, jaką możemy odnaleźć pomiędzy utworami, skomponowanemi w Polsce a późniejszemi, utworzonemi we Francji, nie polega bynajmniej na wpływie, jaki na młodym artyście mógłby wywrzeć Paryż, lecz na przeżyciach wewnętrznych. Młodość Szopena, spędzana corocznie na polskiej wsi, była najpogodniejszą w świecie sielanką, gdy drugą połowę zapełniły już troski i smętne nastroje, cierpienia fizyczne i niepokoje wielkomiejskie.

Rzecz prosta, że pogoda młodości musiała wycisnąć swe cechy na wszystkich utworach aż do opusu 30-go, to jest tych, które prawdopodobnie przywiózł już do Paryża. Jeżeli chcielibyśmy szukać koniecznie jakichś wpływów ówczesnych, to bez wielkich trudności odnaleźlibyśmy w błyskotliwej technice koncertów ślady Hummla, a w lirycznych obrazkach nokturnu pewne rysy, przypominające Fielda. Jakże jednak wielka różnica zachodzi w samej sile twórczej między Szopenem a obydwoma wymienionymi kompozytorami! O ile bogatszą pomysłowość i żywszą fantazję posiada Szopen i jak szybkim krokiem podąża naprzód, zarówno w harmonji i związanej z nią chromatyce, która bezsprzecznie Lisztowi i Wagnerowi otworzyła oczy na całe obszary możliwości, jak i w technice, będącej podstawą całej późniejszej gry i literatury fortepianowej!

Pisząc o sobie w jednym z młodzieńczych listów, iż ideałem jego było „stworzenie sobie odrębnego świata", Szopen miał na myśli właśnie tę oryginalność twórczego swego talentu, na której wszystkie dalsze zjawiska spoczęły. Do tej jednakże oryginalności należy przedewszystkiem polskość jego muzyki, wychodząca z tych źródeł, któremi zaspokajał pragnienia swego ucha, serca i fantazji, gdy przebiegając wioskę polską, pola, łąki jej i lasy, zasłuchiwał się w melodje pastuszych fujarek, w piosenki dziewczęce i rytmy mazurów, obertasów i krakowiaków. Dar ten złożyła mu Polska na wstępie do życia, bo wszakżeż według podania, wiejska muzyka, przyszedłszy z jakimś aktem czołobitności do dworu w Żelazowej Woli, miała właśnie trafić przypadkiem na moment, w którym na świat przychodził w skromnej tegoż dworu oficynie — największy genjusz muzyczny polski.

Polskość muzyki Szopena nie miała żadnego gotowego wzoru w przeszłości naszej sztuki*), dawni bowiem muzycy polscy XVII i XVIII-go wieku prócz Gomółki nie usiłowali wprowadzić jakichś specjalnie narodowych cech do swych kościelnych utworów; późniejsi zaś kompozytorowie a w szczególności Kamieński, Stefani, Kurpiński i Elsner nie umieli dostatecznie wzbogacić melodyj i rytmów tanecznych polskich fantazją twórczą, któraby zdołała podnieść je na wyżyny wytwornej i prawdziwie polskiej, lecz zarazem i światowej wielkiej sztuki. Istotnie potrzeba było na to mieć genjalną wyobraźnię. Rytmy Poloneza, znanego przecież i zagranicznym kompozytorom dawnym i późniejszym, same przez się mało mówiły. Takt trzyćwierciowy ze swemi typowemi sześcioma ósemkami, z których druga dzieliła się na dwa uderzenia szesnastkowe, niczem się nie różnił od taktu i rytmu hiszpańskiego bolera. Trzeba więc było dopiero spolonizować ten typ przez tchnienia nowego odrębnego ducha w ten szablonowy i do zbytku już osłuchany typ konwencjonalnego reprezentacyjnego tańca. Częściowo uczynił to już przed Szopenem Ogiński swym lirycznym polonezem, którego dźwięki melancholijne całą obiegały Europę. Ale Szopen temu liryzmowi dał podłoże wielkiej powagi i wielkiego majestatu. Jego polonezy *Cis-moll, Es-moll, C-moll i Fis-moll* to nie sentymentalnym welonem okryte postacie, szeptające swoje „Les Adieux à la Patrie", lecz potężne duchy buntu i skargi, mężowie okryci żałobnemi deljami, z pod których srebrne błyskają puklerze i stalowe brzeszczoty. Liszt twierdzi w swej książce o Szopenie, że pierwszym, co nadał polonezowi charakter rycerski, był C. M. Weber. Jednakże jego polonezy (E-dur i Es-dur) dla polskiego ucha brzmią obco, a dla Szopena nie mogły nigdy być jakimś wzorem. Równie oryginalny i równie polski jak jest w każdej swej nucie Polonez A-dur, mógł powstać jedynie w wyobraźni wielkiego muzyka, któremu przeszłość, współczesność i przyszłość Polski były nietylko czemś najświętszem, lecz poprostu częścią jego ducha i ciała. A to samo odczuwamy przy mazurkach. Całe szeregi obrazków i nastrojów w najrozmaitszych odmianach. Gdy wielki artysta a zarazem i światowiec powracał z paryskich salonów międzynarodowych do swego mieszkania i do fortepianu, najzaufańszego powiernika swego, pojawiała się jak na zawołanie gdzieś z nieprzebytej oddali wieś mazowiecka. Posłuszny instrument nauczył się śpiewać jej piosnki i drgać jej tanecznemi rytmami, a Polska napełniała obce mury swem życiem i tuliła w objęciu serdecznem swego ukochanego i wiernego syna.

*) O związku pomiędzy twórczością Szopena a muzyką polską poprzedniego okresu pisze szczegółowo dr. Henryk Opieński w artykule p. t. „Źródła twórczości Szopena" (w niniejszej monografji zbiorowej).

W niemniej odrębny, swój własny sposób, ujmował swe inne utwory, wolne od rytmów tanecznych. Niema wątpliwości, że wyczucie pierwiastka polskiego jest w nich mniej łatwe. Nie ulega jednak żadnej kwestji, że niektóre z nich nietylko ze swych tematów i zwrotów typowych są polskie, lecz że nawet kryją celowo jakąś myśl narodową, podyktowaną może podszeptem poezji, może wspomnieniem, może wieścią z kraju. Nietylko Scherza, Ballady, Etiudy, Preludja, lecz nawet *Fantazja F-moll, Polonaise - Fantaisie, Barkarola* noszą cechy głęboko narodowych, wieszczych utworów, których ton każdy nieledwie powtarza: Polska, Polska i Polska...

Fryderyk Szopen po ojcu swym Mikołaju odziedziczył twórczość umysłu, sąd prosty i rozumny i pewną praktyczność życiową, która nawet przy zamiłowaniu do życia wśród salonów chroniła go od marnowanie zdolności, od rozpraszania się w zajęciach niewiodących do celu, od braku energji w pracy. Po matce, jak wiadomo Polce, Krzyżanowskiej z domu, otrzymał marzące, delikatne usposobienie, pełne subtelności i słodyczy. Wywiózł też z Polski tę wytworność, jaką się spotykało zawsze we wszystkich środowiskach warszawskich t. zw. wyższej sfery towarzyskiej. Żyjąc następnie w tych samych sferach paryskich, bądź polskich emigracyjnych, bądź międzynarodowych, zmuszony był niewątpliwie salonom składać należny im podatek. Obowiązek ten nie przychodził mu z trudnością. Pełen temperamentu, układny, dowcipny, wysoce wykwintny, a równocześnie baczny na każdy humorystyczny szczegół życia umiał i w muzyce swojej uderzać w ten ton, nadając jej często to charakterystyczne, to znowu wykwintne zwroty salonowe. Tylko w pospolitość, płytkość lub brak wyrazu nie popadał nigdy. Dwoistość usposobienia dało mu również życie ówczesnej Polski, rozbujałe wśród skrajnych sytuacyj politycznych i społecznych, chwilami tragiczne, to znowu uśmiechnięte błyskiem przelotnych nadziei i złudzeń. W muzyce Szopena znalazło ono swój obraz wierny i wzruszający. Cóż dziwnego, że ten czarujący świat dźwięków, stworzony miłością do Polski, zwróciwszy się ku niej, odbił się w każdym nerwie jej fizycznego organizmu i w każdym atomie jej duszy!...

Znane powiedzenie Roberta Schumana o mazurkach, jakoby działach w kwieciu ukrytych, uważane przez długie lata za retoryczny zwrot jedynie, doczekało się dziś spełnienia. Walczyły te mazurki przez lat tyle o niepodległość istniejącej mimo niewoli i ucisku Polski, że Nemezis dziejowa nie mogła wykreślić jej ze swej pamięci. Szopenowskie zaś „działo" czy nie staje się wobec tego wielkim symbolem? — symbolem jedynej walki, do jakiej kulturalne narody przyszłości będą miały prawo.

Fryderyk Szopen w drodze na Zachód

napisał **MATEUSZ GLIŃSKI**

Smutne są dni jesienne na nizinnych równinach mazowieckich. Na ziemię, odartą z barwnego okrycia, przesyconą opadami i wilgocią, na drzewa nagie i omdlałe — dalekie i wystygłe słońce śle swe skąpe promienie, chłodne i obojętne. W powietrzu unosi się mgła, zarysy krajobrazu tracą swą ostrość i zlewają się na szarem tle firmamentu.

W taki właśnie poranek listopadowy opuszczał Szopen na zawsze swą ziemię rodzinną.

Niełatwo było zdecydować się na tę podróż Szopenowi, który do swej ojczyzny przywiązany był najmocniejszemi ogniwami uczucia, a rodzinę swą i blizkich kochał nadewszystko na świecie. W dodatku przeżywał przecież w tym okresie gorące uniesienia pierwszej swej miłości...

„Jak Cię kocham — pisał do Woyciechowskiego — *nic mnie za granicę z kraju nie ciągnie"*.

A jednak wyjechał. Instynkt artystyczny nieustannie musiał mu podpowiadać tę decyzję, bo jasne było przecież dla Szopena, że w Polsce brakło i areny artystycznej i rezonansu opinji dla jego sztuki, która weszła w okres dojrzały i osiągnęła największe napięcie. Najbliższy i najbardziej oddany przyjaciel Szopena, Tytus Woyciechowski, był głównym doradcą w tej sprawie i nie szczędził mu perswazyj, aby przyśpieszyć decyzję wyjazdu z Polski. W liście swym do Woyciechowskiego pisał wówczas Szopen: *„W przyszłym miesiącu wyjadę, a wyjadę dla zadośćuczynienia memu powołaniu i rozsądkowi"*... Ale niełatwo posuwała się naprzód ta sprawa. Pod koniec września odjazd znów został

odłożony. *„Jeszcze siedzę, nie mam sił do wybrania dnia na wyjazd..“* — pisze Szopen. Dokąd ma jechać, nie wie sam: *„jakoś nigdzie mnie nic nie ciągnie“* — pisze do Woyciechowskiego.

11 października odbył się pożegnalny koncert Szopena. Na kilka dni przed tym koncertem dojrzała nareszcie decyzja wyjazdu. Szopen pisał w liście do Woyciechowskiego: *„Najdalej w tydzień po koncercie niema mnie już w Warszawie. Już kuferek na drogę kupiony, już cała wyprawa gotowa, partycje poprawione, chustki do nosa obzębione, nowe spodnie przymierzone i t. d. — Tylko się żegnać — a to najprzykrzejsze“.*

Pożegnania te trwały całe trzy tygodnie, aż do 2 listopada 1831 r. Dlaczego tak długo? Przecież nie pierwszy to już raz opuszczał Szopen Polskę, a wyjeżdżał w dodatku tylko na czas jakiś, tylko (jak pisał w swej wzmiance „Kurjer Warszawski“) „dla zwiedzenia obcych krajów“, poczem wrócić miał niezawodnie do Polski? Może sądzili tak liczni przyjaciele Szopena a nawet i jego rodzice — sam Szopen przeczuwał, że wyjeżdża z kraju na zawsze.

Jakież głębokie wrażenie wywiera jasnowidztwo Szopena i tragiczny fatalizm listu jego do Woyciechowskiego, pisanego na kilka dni przed odjazdem! Młody, pełen żywotnej energji artysta, mający, zdawaćby się mogło, wszelkie powody do radości już to z powodu osiągniętych już sukcesów, już to z nadarzającej się okazji szerszego lotu, odjeżdżał z sercem, nabrzmiałem żalem i rozpaczą. Najczarniejsze przeczucia snuły się w duszy młodego artysty:

„Myślę, że opuszczam Warszawę po to, żebym nigdy już nie wrócił do domu. Myślę, że jadę umrzeć, a jak to przykro być musi umierać gdzieindziej pomiędzy obcymi. Jak mi to okropnie będzie widzieć zamiast rodziny zimnego doktora albo najętego sługę przy łożu śmiertelnem.“

Kiedy w przeddzień odjazdu, na pożegnalnej wesołej i hucznej uczcie u Reinschmidta przyjaciele Szopena ofiarowali mu puhar srebrny, w którym złożyli symboliczną grudkę ziemi polskiej, Szopen zalał się szczeremi łzami wzruszenia.

To wzruszenie nie opuszczało go aż do ostatniej chwili. Serce jego, wypełnione aż po brzegi ukochaniem Ojczyzny i przywiązaniem do rodziny i blizkich, cierpiało nad wszelką miarę, cierpiało tak, jak każde rzewnie rozedrgane serce ludzkie, które siłą wydarzeń musi oderwać się od rodzinnego żywiołu. Smutne przeczucia, nawiedzające duszę, potęgowały jeszcze ból serca.

Pożegnanie stawało się momentem symbolicznym, zawiązkiem skomplikowanego splotu wydarzeń, których przewidzieć ani opanować nikt nie był w stanie...

2-go listopada 1831 r., opuścił Szopen nazawsze ziemię rodzinną.

Dokąd jechał — nie wiedział dobrze sam. Od samego początku, snując plany odjazdu, kładziono większy nacisk na opuszczenie kraju, niż na wybraniu któregoś z główniejszych ośrodków ruchu muzycznego zagranicą. Nie chodziło przecież zresztą o żaden pobyt stały, lecz o zadzierzgnięcie mocniejszych związków z muzyką zagraniczną, o nowe podniety i drogi do szerszej karjery. Napoczątku mówiono w rodzinie, że ma Fryderyk jechać do Wiednia, gdzie wystąpi publicznie, a później udać się ma do Medjolanu. Francję odkładano na później, co nie może zresztą wydać się niezrozumiałe, jeśli się weźmie pod uwagę, że w czasie tym w Paryżu dopiero przesiliła się rewolucja, upadła monarchja burbońska i na tron wstąpił Ludwik Filip. W Niemczech również rozgorzała niebawem rewolucja, prowincje nadreńskie Darmsztat, Brunświk, Kassel i ziemie saskie okazały się zamknięte dla cudzoziemców. Nieco później i we Włoszech rozpoczął się ferment rewolucyjny.

To też, wyjeżdżając z kraju, nie myślał Szopen z pewnością wcale, że znajdzie się w niespełna rok później w Paryżu.

„Kurjer Warszawski“ taki podał plan podróży Szopena: *„Najprzód zatrzyma się w Kaliszu, skąd uda się do Berlina, Drezna, Wiednia; następnie zwiedzi Włochy i Francję“.* Przyjaciele Szopena, żegnając go chórem w oberży pod Warszawą, inaczej znów określili w swej pieśni marszrutę kompozytora. Pieśń ta tak zresztą jest charakterystyczna, że warto ją przytoczyć w całości.

Zrodzony w polskiej krainie,
Niech twój talent wszędzie słynie;
A gdy będziesz nad Dunajem,
Spreją, Tybrem lub Sekwaną,
Niechaj polskim obyczajem
Ogłaszanemi zostaną
Przez twe zajmujące tony,
Co umila nasze strony
Mazur i Krakowiak luby,
Stąd szukaj zaszczytu, chluby,
Nagrody talentu trudów,
Że głosząc pieśń naszych ludów
Jako ich współziomek prawy
Przydasz wieniec do ich sławy.

W paszporcie, który wydany został Szopenowi przez władze jako cel podróży figurował Londyn z adnotacją: *„en passant par Paris“.*

En passant par Paris! Słowa te są tak znaczące, że znany biograf Szopena, Ferdynand Hoesick, słowami temi oznaczył cały roz-

dział życia Szopena po opuszczeniu ojczyzny, od chwili przyjazdu do Paryża i do roku 1835...

•

Zanim stanął Szopen w Paryżu, spędził niemal rok cały na ziemi niemieckiej i austrjackiej. Nie wchodzi bynajmniej w zakres artykułu niniejszego badanie szczegółów podróży Szopena. Ograniczymy się tylko do utrwalenia dat główniejszych. Punktem wyjścia ich jest data 2 listopada 1831 r., dnia, w którym rozstał się Szopen z ziemią polską. 9 listopada był w Kaliszu, 12-go w Dreźnie, 20-go w Pradze, zaś 24-go w Wiedniu, w którym spędził 7 miesięcy. Od czerwca do sierpnia zamieszkiwał w Monachjum i stąd wyjechał do Stuttgartu, następnie zaś udał się do stolicy Francji.

Te wszystkie peregrynacje opisał Szopen w swych listach z taką skrupulatnością, z taką obfitością szczegółów, że moglibyśmy niemal dzień za dniem odtworzyć życie Szopena przez szereg miesięcy, poprzedzających przyjazd jego do Paryża. Mało jest w dziejach muzyki mistrzów, tak lekko, swobodnie władających formą epistolarną a jednocześnie tak spostrzegawczych, przenikliwych, mądrych i szczerych w każdem wypowiedzianem słowie. Z listów Szopena wyłania się, na tle szczegółów jego życia i epizodów podróży, jego duchowa sylweta, wszystkie cechy jego charakteru, poglądy, upodobania, nawyknienia i t. d. Człowiek i artysta staje jak żywy na tle pożółkłych kartek, zapisanych drobnem nerwowem pismem.

Co wyczytać możemy z listów, pisanych przez Szopena bezpośrednio przed przyjazdem do Paryża? Przedewszystkiem — nieustanne pragnienie nowych bodźców i wzorów artystycznych, dążenie do doskonalenia swego talentu. Wzruszająca skromność, samokrytycyzm posunięty niemal do przesady, szlachetna wyrozumiałość — te zasadnicze cechy Szopena - artysty już skrystalizowały się całkowicie w owym czasie.

Ale nic tak nie kształci i nie rozwija charakteru jak cierpienie — to jest przecież stara prawda! Opatrzność nie poskąpiła Szopenowi i tej smutnej i bolesnej okazji zahartowania charakteru i woli. Wkrótce po opuszczeniu przezeń ojczyzny wybuchło powstanie. Komunikacja pocztowa została utrudniona. Poza granice Polski wydostawały się niepokojące wiadomości, niejasne, sprzeczne, brakło ich potwierdzenia, brakło wielu najistotniejszych szczegółów. Szopen musiał przeżywać istne paroksyzmy rozpaczy. W niej właśnie zahartował się jego niebywały, wzruszający patrjotyzm.

Ojczyznę swą kochał Szopen tak gorąco, że stała ona zawsze przed jego oczyma, niekiedy przesłaniając nawet realne zjawiska i fakty



T. Kwiatkowski pinx

codziennego życia. Kiedy spotykał nowe, nieznane rzeczy, pierwsze porównania nasuwały mu zawsze wspomnienia z Polski; zdarzało mu się nawet, jak sam pisze, w rozgwarze wielkomiejskim na obczyźnie gonić na ulicy za urojonym *„jakimś Jasiem albo Tytusem"*. A cała twórczość Szopena, czyż nie jest owocem nieustannego obcowania z Polską ducha Szopena, który pozostawał w ojczyźnie nawet wówczas, gdy ciało otaczali ludzie obcy...

Ale burza powstania doprowadziła temperaturę tego z natury swej płomiennego uczucia niemal do wybuchu. Kiedy czytamy listy Szopena, pisane niemal bezpośrednio przed przyjazdem do Paryża, ogarnia nas głębokie wzruszenie. Rozpacz Szopena na wieść o rzezi w Warszawie dosięga szczytu tragizmu. To już nie człowiek, nie kochający syn i brat woła do sił wyższych o sprawiedliwość i pokój na ziemi. Urasta on w swej rozpaczy, w swem tragicznem zwątpieniu do jakiegoś symbolu, o znaczeniu ponadepokowem i ponadnarodowem. Czytamy w tych listach takie oszałamiające wołania:

„...Moskwa panuje światu! O Boże, jesteś ty? Jesteś a nie mścisz się? Czy jeszcze ci niedość zbrodni moskiewskich? albo ...alboś sam Moskal!!!?"

„...A ja tu bezczynny! A ja tu z gołemi rękami! Czasem tylko stękam, boleję i na fortepianie rozpaczam!"

„...Boże wzrusz ziemię, niech pochłonie ludzi tego wieku, niech najsroższe męczarnie dręczą Francuzów, że nam w pomoc nie przyszli!!!".

Był to rzeczywiście „kłąb rozpaczy, wściekłości, dzikiej energji, płaczu, jęku, czułości, pogardy przekleństwa, ten cały stan człowieka, który tego nawału uczuć znieść nie może, który jeszcze obłąkanym nie jest, ale jeszcze chwila, a zerwą się i pękną z ostatnim jękiem wszystkie struny rozumu i uczucia". Ten nastrój zrodził jedno z najgenjalniejszych dzieł Szopena — etiudę c-moll, którą według jednego z komentatorów (Szulc) „porównać można jedynie z posągiem gromowładczego Jowisza, który siedząc na szczycie Olimpu, wszechwładną prawicą miota pioruny na świat struchlały!" W tym samym czasie powstało i natchnione preludjum d-moll.

W kilka dni później przesiliła się rozpacz Szopena. Na początku opadło go jakieś odrętwienie uczucia. Pisał w swym dzienniku w Stuttgarcie, kiedy myśl o rzezi jego rodaków wywołała straszną asocjacje trupów:

„A cóż trup gorszego odemnie? Trup także nic nie wie o ojcu, o matce, o siostrach, o Tytusie, trup także nie ma kochanki nie może rozmówić się z otaczającymi swoim językiem. Trup taki blady jak ja, trup taki zimny, jak ja teraz na wszystko zimnym się czuję". Jeszcze nieco później

przyszło ostateczne przesilenie: skurcz serca rozprężył się, z oczu polały się obfite łzy. Szopen pisał wówczas: *„Ależ łzy? Tak dawno nie płynęły? Och, długo, długo płakać nie mogłem! Jakże mi dobrze! Jak tęskno!...“*

Takie nastroje gościły w duszy Szopena, kiedy we wrześniu r. 1831 stanął w Paryżu.

●

Co za banalny temat: młody człowiek, przyjeżdżający do Paryża w pogoni za wiedzą i sławą! Iluż ich było! Iluż poległo w ciężkiej walce z otoczeniem i własną niemocą! A jak niewielu zdołało przedrzeć się zwycięsko przez wszystkie gąszcze skłóconych ambicyj i intryg!

I w literaturze, rzecz prosta, znaleźć możemy liczne, bardzo nawet liczne parafrazy tego tematu. Nie miejsce tu na dygresje z dziedziny literatury. A jednak mimo wszystko, ze względów, które niebawem będą jasne dla czytelnika, nie mogę się powstrzymać od przypomnienia mu dwóch klasycznych warjantów.

Pierwszy to — uroczysty wjazd do Paryża imć Pana Pantagruela, wielkodusznego potomka sławnej dynastji olbrzymów, którą zrodziła bujna, niesamowita wyobraźnia genjusza satyry Rabelais'go (tom I, rozdział 5). Opis jest tak popularny, że niema potrzeby go cytować.

Drugi opis zaczerpnę z innego klasycznego dzieła. Chcę przytoczyć słowa pana Lucjana Rubempré, alias Chardon'a o Paryżu, które pisał do swej siostry Ewy w kilka dni po przyjeździe do „stolicy świata“:

„Moja droga siostrzyczko! Paryż to osobliwa czeluść: można tu dostać obiad za ośiemnaście su, najskromniejszy zaś posiłek w wykwintnej jadłodajni kosztuje pięćdziesiąt franków... Oto prawdziwy kraj pisarzy, myślicieli, poetów. Tutaj, naprawdę, wszystko jest widowiskiem, porównaniem, nauką. Nadzwyczajna taniość, przeraźliwa drożyzna, oto Paryż, gdzie każda mrówka znajdzie swą komórkę, gdzie każda dusza przyswaja sobie to co jej odpowiada“. („Les illusions perdues“ Balzac'a w tłomaczeniu Boy'a).

Jaka ciekawa analogja! Temi samemi niemal słowy charakteryzował Paryż i Fryderyk Szopen w swych pierwszych listach, pisanych do najbliższych przyjaciół. Jest to chyba dowód zupełnie wyjątkowej spostrzegawczości i trzeźwości, że w ciągu tak krótkiego czasu zdołał pochwycić i trafnie przedstawić paradoksalne cechy wielkiej metropolji i odrazu odczuł w niej to wszystko, co przyszło z tradycjami poprzednich stuleci i ustaliło się z nowym układem życia. Ten opis, skreślony przez dwudziestoletniego młodzieńca, przyjeżdżającego z dalekiej Polski, zupełnie pokrywa się z opisem Balzac'a, jednego z najcelniejszych, najkompetentniejszych kronikarzy życia społecznego Francji!...

Posiadaliśmy do niedawna jeden tylko list, zawierający ślad przeżyć i wrażeń Szopena na wstępie pobytu jego w Paryżu. Był to popularny list do Tytusa Woyciechowskiego. Tymczasem okazało się, że list ten poprzedzony został długim listem, wysłanym w dniu 18 września 1831 r. do innego przyjaciela Szopena, towarzysza podróży po Niemczech, niejakiego Kumelskiego, przebywającego naówczas w Berlinie.

List do Kumelskiego, ogłoszony po raz pierwszy w r. 1930 w „Muzyce“ przez Jadwigę Hoesickównę, córkę znakomitego biografa Szopena, nietylko rzucił nowe światło na stosunek Szopena do Paryża w pierwszym okresie jego pobytu, ale inaczej określa datę jego przybycia. Zadaje on stanowczo kłam twierdzeniu Hoesicka, że Szopen przybył do Paryża „j e d n e g o z o s t a t n i c h d n i w r z e ś n i a“. Jeżeli bowiem weźmiemy pod uwagę początek listu, z którego wynika, że Szopen przed napisaniem go zdążył otrzymać list od Kumelskiego, na który właśnie odpowiada, jeżeli jednocześnie uprzytomnimy sobie warunki komunikacji pocztowej w owym czasie, a z drugiej strony, jeżeli weźmiemy pod uwagę, że list zawiera obfity materjał wrażeń paryskich, który niepodobna było zebrać inaczej, jak w toku długich przechadzek po mieście — to będziemy musieli przyjść do przekonania, że Szopen zamieszkał w Paryżu na szereg dni przed 18-m września, najprawdopodobniej więc przyjechał do Paryża już w p i e r w s z e j p o ł o w i e w r z e ś n i a.

Treść listu, pisanego do Woyciechowskiego, jest powszechnie znana: każdy niemal biograf Szopena uważa za stosowne przytoczyć ten list w głównych chociażby fragmentach. Dowiadujemy się z niego, że Szopen stanął przy Boulevard Poissonière Nr. 27. Był zadowolony ze swego mieszkania, z którego otwierał się widok na bulwary. O wrażeniu, jakie wywarło miasto, dowiadujemy się z następujących ustępów:

„Paryż jest to wszystko, co chcesz; możesz się bawić, nudzić, śmiać, płakać, co ci się podoba i nikt na ciebie nie spojrzy, bo tutaj tysiące ludzi to samo robią co ty i każdy idzie swą drogą“...

Bardzo wiele miejsca poświęca Szopen charakterystyce warunków politycznych i społecznych znamiennej epoki, jakiej stał się świadkiem na najruchliwszym i najważniejszym odcinku. Pisze o układzie sił politycznych, o stosunkach partyj, o pozycji rządu, o sytuacji finansowej; następnie zaś przechodzi do spraw muzycznych i kreśli charakterystykę życia muzycznego w Paryżu.

W liście do Kumelskiego niema ani refleksyj polityczno-społecznych, ani obfitego materjału historycznego z dziedziny życia muzycznego. Ale charakterystyka Paryża jest kreślona takiemi śmiałemi i trafnemi pociągnięciami pióra, tak jest pełna bezpośredniości i świeżości, że list

ten nabiera znaczenia jednej z najcenniejszych pamiątek szopenowskich z pobytu jego na ziemi francuskiej.

Oto kilka fragmentów listu Szopena:

Paryż, dn. 18. IX. 1831.

Kochane życie moie! Donosisz mi żeś chorował, — czemuż mnie tam niebyło? — niebyłbym tego dopuścił, i dziwi mnie że cię skośnego taniec od tego niewstrzymał. — Bo też nie warto myśleć na tem świecie; żebyś tu był, przeiął byś się tą maxymą — każdy Francuz skacze, wrzeszczy nawet choć goły... Dosyć szczęśliwie (ale drogo) dostałem się tutaj — kontent jestem z tego com tu zastał; — mam pierwszych w świecie muzyków, i pierwszą w świecie operę. — Znam Rossiniego, Cherubiniego, Paêra i t. d. i t. d. — i może dłużej tu zabawię iak myślałem. — Niedlatego żeby mi tu tak zbyt dobrze było — ale dlatego że powoli, może mi być dobrze. — Tyś jednak szczęśliwszy. — Zbliżasz się ku swoim (nieczytelne) — może ich nigdy nie zobaczę. — Nieuwierzyć iak wielu (?) tutay iest Polaków... Ależ nic ci niepiszę o wrażeniu iakie na mnie to duże miasto zrobiło po Studgardzie i Strasburgu. — Jest tu naywiększy przepych, naywiększe świństwo, naywiększa cnota, naywiększy występek, co krok to afisze na wen: choroby— krzyku, wrzasku turkotu i błota więcej niźli sobie wystawić można — ginie się w tem raju i wygodnie z tego względu, że nikt się nie pyta iak kto żyie. Można chodzić zimą po ulicy iak obszarpaniec a bywać w naypierwszych kompaniach — iednego dnia ziesz obiad naysutszy za 32 sous w Restauracyi zwierciadlaney, złotem i gazami oświeconey a nazajutrz możesz pójść na śniadanie gdzie ci iak dla ptaszka dadzą i zapłacisz 3 razy tyle — tak mi się tu z początku zdarzało aż dopóki niezapłaciłem należytey frycówki. — Co Panien miłosiernych! — gonią za ludźmi — mimo to iednak wcale niebrak tęgich azdrubalów... Nieraz na moim 5-m piętrze (stoię na boulevard Poissonière Nr. 27, nieuwierzysz iak ładnie mieszkam, mam pokoik ślicznie mahoniowo meblowany z gankiem na bulwary z którego widzę od Mont Martre do Panteonu i wzdłuż cały piękny świat, zazdrości mi wielu moiego widoku ale nikt schodów)...

W liście tym znów odezwała się nuta młodzieńczego zachwycenia, żywości wyobraźni i chęci do życia, nuta, która przygasła pod wrażeniem tragedji, jaką los zestał na dzieje Polski. Po dniach czarnej rozpaczy przyszły dnie, pełne żywych, podniecających wrażeń, w których tyglu przybladły poprzednie wzruszenia.

Szopen stanął na progu nowego życia, stanął, pełen sił żywotnych, zapału i woli do czynu, uzbrojony w najpiękniejsze i najbogatsze środki swego kunsztu artystycznego, stanął nie jako nowicjusz, próbujący swych sił, a jak mistrz, sławny już i w swej ojczyźnie i u obcych. Stanął, aby rozpocząć tę samą klasyczną walkę o uznanie i sławę, którą i przed nim i po nim wszczynali niezliczeni młodzieńcy wszystkich ras i narodów...

Jaki walka ta miała przebieg i jakie zwycięstwo przyniosła — wiemy dobrze wszyscy.

•

Nieprzewidziane, nieobliczalne kaprysy losu sprawiły, że większą połowę życia swego spędził Szopen we Francji. Jakież fantastyczne wnioski wysnuwane były z tej okoliczności przez niektórych badaczy francuskich, przesiąkniętych szowinizmem! Francja — drugą ojczyzną Szopena — czytamy niekiedy w monografjach i artykułach o Szopenie. Francja — źródłem natchnień, muzyka francuska — wzorem twórczości Szopena!

Właśnie w chwili obecnej, kiedy od przybycia naszego genjalnego Artysty na ziemię francuską minęło sto lat, a świat artystyczny Francji uroczyście obchodzi tę rocznicę, wypada z całą energją zaprzeczyć tym wszystkim płytkim poglądom i wykazać ich bezpodstawność.

Francja — drugą ojczyzną Szopena? Co za absurd! Natury tego pokroju mają tylko jedną ojczyznę, tę, z którą związane są nazawsze tajemniczemi związkami krwi i nierozerwalnemi nićmi przywiązania uczuciowego. Tego przywiązania nie zdradził Szopen nigdy, przez całe życie wracając wspomnieniami do Polski i swych bliskich, przesycając echami Ojczyzny każdą nutę swej arcypolskiej muzyki. Zdawaćby się mogło, że Paryż, wielka stolica świata, targowisko najróżnorodniejszych ambicyj, arena współzawodnictwa talentów, jakiej nie widział jeszcze w swem życiu młody artysta, że to wszystko pociągnie z taką siłą jego wyobraźnię, że na plan dalszy, choć na czas jakiś, odsunie wspomnienia ziemi rodzinnej, nieustanne wizje klęski narodowej. Kiedy jednak czytamy cytowany wyżej list do Kumelskiego, przekonywujemy się, że Szopen, mimo swego faktycznego pobytu na ziemi francuskiej, trwał duchem swym i sercem po dawnemu w gronie swych najbliższych. Z olśniewającego Paryża pisze przecież do Kumelskiego: *„Tyś jednak szczęśliwszy! zbliżasz się ku swoim... może ich nigdy nie zobaczę"...*

W zetknięciu się z ruchem muzycznym metropolji nadsekwańskiej zdołał Szopen zachować umiar i dojrzały krytycyzm. Jeżeli sięgniemy wstecz, aby choć w głównych zarysach uprzytomnić sobie stan życia muzycznego tej epoki w Paryżu, to pierwszą cechą, jaka uderzy nas, będzie

międzynarodowość tego ruchu. Samoistna twórczość narodowa Francji dopiero prężyła się do tego wielkiego wzlotu, jaki zapoczątkowała twórczość Berlioza. Dlatego Szopen, zawsze otoczony przyjaciółmi z emigracji polskiej, obracał się niemal wyłącznie w środowisku niefrancuskiem. Franciszek Liszt w swej monografji o Szopenie wymienia nazwiska: poety Heinego, kompozytorów Meyerbeera, Nourrita, Hillera, malarza Delacroix jako stałych gości w salonie Szopena. Do tych nazwisk dodać należy kilka innych, a więc Liszta, z którym łączył Szopena przez całe życie stosunek szlachetnego współzawodnictwa, Kalkbrennera, którego uważał za epokowego genjusza gry fortepianowej, Rossiniego, Cherubiniego, Herza, Pixisa i in.

Jeślibyśmy zatem badać chcieli wszelkie możliwości wpływu muzyki francuskiej na Szopena, musielibyśmy bliżej ustalić stosunek, jaki łączył go z Hektorem Berliozem, bo oprócz tego muzyka tylko chyba mało znany wiolonczelista Franchomme reprezentował muzykę francuską w ściślejszem gronie kolegów Szopena. Ale badania te byłyby zbędne. Przypomnijmy sobie oblicze twórcze obu kompozytorów. Poza pokrewieństwem ideologji artystycznej, odbijającej rozbrzmiewające naówczas w całej Europie hasła romantyzmu, nie łączyło ich absolutnie nic!

Pozatem otaczał Szopena w Paryżu ruch muzyczny, którego głównemi placówkami była opera włoska i koncerty klasyczne o programach przeważnie niemieckich, dyrygowane przez Habenecka w Konserwatorjum.

Nie może wchodzić w zakres naszych rozważań okolicznościowych badanie stylu i formy dzieła szopenowskiego, które najwymowniej mogłoby zaświadczyć o samodzielności genjuszu Szopena, przepojonego pierwiastkami polskości i całkowicie wolnego od wszelkich wpływów. Ale nawet luźne rozumowania wyżej przytoczone wykazują chyba dobitnie jaskrawy i rażący fałsz legendy o wpływach francuskich na muzykę szopenowską. Wiemy dobrze, że wieszcz nasz szanował i kochał genjusz galijski, przejawiający się w sztuce wielkiego narodu, związanego z Polską dawnemi więzami uczuciowemi. Pisze Liszt w swej monografji, że Szopen „francusczyznę bardzo nisko cenił, zarzucając jej chłód i brak dźwięczności". Muzykę i malarstwo więcej sobie upodobał, ale upodobowanie to nie może być przecież pretekstem do wyciągania wniosków tyleż fantastycznych co fałszywych...

Jeden wniosek jest pewny i słuszny. Potęgą swego genjuszu, który wstrząsnął całą twórczość swej epoki, wywarł Szopen niezatarty wpływ na muzykę francuską, wzbogacając jej formy, wzniecając nieznany żar uczucia, otwierając nieprzeczuwane krainy wyobraźni twórczej.

Życie muzyczne Fryderyka Szopena w Paryżu

napisał **EDWARD GANCHE**

Aby zrozumieć życie i dzieło Fryderyka Szopena, artysty o wyjątkowem nasileniu mocy indywidualnej, o którym Massenet powiedział, iż jest „genjuszem jedynym w swej osobowości", należy nieodzownie poznać wszystkie szczególne okoliczności, jakie towarzyszyły egzystencji tego wielkiego muzyka polskiego. Bowiem lekceważąc ich poznanie, czyż możnaby pojąć, jak ten cudowny kompozytor i pianista, ten obcokrajowiec wśród Francuzów, odcięty od swej ojczyzny, a odczuwający ów fakt w sposób niezmiernie bolesny — osiągnął laury niezwykłej sławy, stając w rzędzie największych genjuszów sztuki już po osiemnastu latach swego pobytu w Paryżu? W tym okresie nie dał ani jednego recitalu fortepianowego, ograniczając się zaledwie do czterech własnych koncertów i biorąc udział w piętnastu innych audycjach muzycznych. Życie artystyczne Szopena nie należało do szerokiej publiczności; przepływał przez nie strumień intymnego uczucia, to też cofało się ono wgłąb z przyczyn nieuniknionych. Musimy je poznać przedewszystkiem.

Matka Szopena, Polka, nie opuszczała swego kraju rodzinnego, zajęta wychowaniem swych dzieci. Ojciec, Francuz z pochodzenia*), przybył do Polski, mając lat osiemnaście czy dziewiętnaście, zżył się szybko i całkowicie zasymilował z duszą narodu polskiego i już się nigdy z nim

*) Mikołaj Szopen urodził się w Marainville, w departamencie des Vosges. Zob. studjum o pochodzeniu francuskiem Fryderyka Szopena, drukowane w czasopiśmie „Muzyka" w Nr. 1 z r. 1927 oraz artykuł w „La Pologne" z 15 stycznia 1927.

nie rozstawał. Ten prawy i szlachetny człowiek przez jakiś dziwny proces asymilacyjny zerwał doszczętnie wszystkie węzły rodzinne, jakie łączyły go z ojcem, matką, siostrami i nie dawał im żadnych oznak życia. Żył lat 74.

Na usposobieniu Fryderyka Szopena odbiły się cechy psychiki ojcowskiej, które wyraziły się w kategorjach energji duchowej, ciągłości wysiłków oraz trwałości w wykonywaniu zamierzonego zadania. Na procesie jego duchowego rozwoju, jako człowieka i artysty, na jego wychowaniu nie odbił się żaden obcy wpływ, żadne tchnienie myśli, któreby nie było owiane polskością silną i przekonywującą. Szopen jest bardziej polski niż Polska, mówiono w Paryżu.

Zapytajmy, jakaż była sytuacja prawna Szopena, jaki stan moralny artysty, gdy zamieszkał w Paryżu? Musimy poznać pozatem sposób jego prywatnego życia, musimy wgłębić się w koncepcje jego dzieł, wyczuć tętno jego muzycznego życia w stolicy francuskiej.

Położenie prawne i państwowe Fryderyka Szopena określał paragraf dziesiąty (rozdział pierwszy) Kodeksu Cywilnego: „Każde dziecko francuskie, urodzone na terytorjum obcem i tracące rodzime atrybuty, może zawsze je odzyskać, o ile spełni zadość formalnościom, wyszczególnionym w artykule 9".

Otóż trzy artykuły Kodeksu Cywilnego dotyczyły ojca Fryderyka Szopena i odbierały mu stanowczo jego przynależność francuską. Ojciec Fryderyka przyjmuje służbę publiczną, zaofiarowaną mu przez rząd obcy, bez zgody rządu francuskiego. W Warszawie, Mikołaj Szopen wstępuje w szeregi polskiej Gwardji Narodowej, gdzie uzyskuje stopień kapitana. Był pozatem profesorem w Liceum, w szkole inżynierji i artylerji, w przygotowawczej szkole wojskowej. Niewątpliwie mógł go dosięgnąć zakaz jego kraju rodzinnego; kto wie, czy nie ta okoliczność zmuszała go do trzymania się zdala od Francji. Nie myślał nigdy o powrocie do Francji, nie zdradzał najmniejszego pragnienia ujrzenia syna swego w Paryżu, i nigdy Fryderyk Szopen nie nosił się z zamiarem sprowadzenia ojca na terytorjum francuskie. Opuściwszy Francję na zawsze, Mikołaj Szopen pragnął, aby dzieci jego zostały Polakami w tym stopniu, w jakim była ich matka.

Fryderyk Szopen, mocą wszystkich praw biologicznych i prawnych, był poza obrębem Francji. Nie znał i nie chciał znać innego kraju, prócz rodzinnego, który był ojczyzną jego matki, kraju, do którego przywiązany był ojciec jego, skąd zaczerpnął języka macierzystego, gdzie spędził dzieciństwo swe, gdzie się wychował i kształcił, gdzie żyli rodzice jego, siostry, przyjaciele.



Ze zbiorów A. Cortota

Gdy Księstwo Warszawskie zostało złączone w r. 1815 z cesarstwem rosyjskiem, Fryderyk Szopen stał się tem samem rosyjskim poddanym. Te nowe więzy, narzucone jego stanom uczuciowym, jego poczuciu wolności narodowej, spowodują później reakcję, która wybuchnie w duszy kompozytora. I żywić będzie Szopen pogardę dla przemocy rosyjskiej, dla każdej zresztą innej, usiłującej oderwać go od narodu. W roku 1849, roku jego śmierci, znakomity kompozytor był rosyjskim poddanym, lecz dla Polaka taka przynależność była aktem zgoła czczym i jałowym. Duch polski trwał w echu ciągłości socjalnej, mającej za sobą gościniec dziesięciowiekowy.

●

Fryderyk Szopen, przybywając do Paryża w ostatnich dniach września 1831*), miał lat 21 i 7 miesięcy, więc około 22. W chwili, gdy się zatrzymywał w stolicy francuskiej, jego genjusz muzyczny był w pełni rozkwitu; okres naśladownictwa i ubiegania się o wyraz mody przeminął; kompozytor przywiózł z sobą Warjacje na temat Don Juana Mozarta, Fantazję, opartą na narodowych motywach polskich, op. 13, dwa koncerty na fortepian i orkiestrę, siedem mazurków z pierwszych opusów, kilka nokturnów oraz pierwsze wielkie arcydzieło: 12 Etjud, op. 10. Oddalenie od kraju rodzinnego, który dostał się w kleszcze niewoli, przyczyniło się do poruszenia w duszy artysty-twórcy strun miłości do ojczyzny, do skierowania całej energji i wysiłku umysłowego w stronę źródeł natchnienia narodowego, do stworzenia w płaszczyźnie sztuki w najwyższym stopniu sugestywnej, manifestującej i czarującej, idealnego obrazu narodu. Jego muzyka przemawia językiem treści wybitnie znaczeniowej — sztuka Szopena była w ścisłej współzależności z wszystkiemi żywotnemi elementami Polski.

Jakżeż więc Fryderyk Szopen, będąc pod wszechwładnym tchnieniem ducha i serca swego, mógł zbliżyć się do innego narodu? Miał on możność, podobnie jak cała emigracja polska, starać się o naturalizację francuską. Lecz propozycja ta, jemu podsunięta, wywołałaby w nim złość i oburzenie. „Przywiązałem się do Francuzów jak do swoich", pisał on w 1848 r. Bezwątpienia, po Polsce kochał najbardziej Francję, lecz nieustannie wzrok swój wytężał w kierunku kraju, gdzie żyła jego rodzina, w kierunku źródeł, skąd wytryskała polskość.

*) Por. wywody Mateusza Glińskiego, który w art. „Szopen między Polską a Francją", rozwija hipotezę, że Szopen przybył do Paryża w pierwszej połowie września 1831 r. *Przyp. Red.*

We Francji, Fryderyk Szopen zdawał się unikać ludzi, którzy nie byli jego rodakami. Nawet w Hiszpanji, na Majorce, po odbyciu w czasie od listopada 1838 do lutego 1839 jednej z tych podróży, które w najpiękniejszych marzeniach młodości snują się jak nić nieskończona, Szopen nie poddał się sugestji otoczenia, nie wzruszył naturą. Czy artysta doświadczył wrażeń szczęścia, a sztuka jego była-ż odzwierciedleniem przeżyć i uczuć, zrodzonych w nowem i wspaniałem środowisku? Odpowiedź będzie negatywna. Nawet w takich okolicznościach, w których ten genjalny muzyk mógł posiąść wszystkie radości, jakich pragnie człowiek, nawet w owych warunkach jest on całkowicie pochłonięty myślą o Polsce. Pod wpływem Szopena pisze George Sand studjum na temat „Dziadów" Mickiewicza, które ukazało się w „Revue des Deux Mondes" pod tytułem: „Szkic o dramacie fantastycznym: Goethe, Byron i Mickiewicz". Ballada „Świteź" poety polskiego inspiruje Szopena do napisania przepięknej drugiej Ballady, niedoścignionego arcydzieła w sztuce. Pozatem tworzy on mazurki, dwa polonezy, szkic trzeciego scherza; wszystkie najpiękniejsze marzenia Szopena będą zawsze pokrywały się z marzeniami o Polsce.

W „Gazette Musicale" z dn. 2 maja 1841 pisał Liszt w jednym z artykułów: „Podobnie jak wielkiemu poecie Mickiewiczowi, jego rodakowi i przyjacielowi, muza chwały narodowej wyczarowuje mu (Szopenowi — przyp. red.) swe śpiewy i żale, oplatając się około Polski. Jakaż w nich bezprzykładna głębia poezji mistycznej!"

W licznych listach do rodziny uskarża się Szopen często na środowisko „obce", w jakiem musi żyć. Ojciec jego pisze mu w 1834: „Ponieważ wydaje się, że pozostaniesz jeszcze jakiś czas na obczyźnie, informuję cię, moje dziecko, że w pismach francuskich z datą 11 czerwca ukazała się wzmianka, iż każdy Polak może starać się o prolongatę swego paszportu. Powtóre, ponieważ wyjechałeś przed rozruchami i nie brałeś w nich żadnego udziału, uczyniłbyś mi przyjemność, gdybyś zebrał wiadomości w tym przedmiocie, najłatwiej uskutecznisz je w ambasadzie. Wyznaję ci, że nie życzyłbym sobie, aby, przez zaniedbanie, wzięto cię za wygnańca".

Konstatujemy również fakt, że Fryderyk Szopen, który doskonale wypowiadał się też w języku niemieckim, z wielką trudnością pisał po francusku. Prawie wszystkie listy, pisane w języku francuskim, były przed wysłaniem poprawiane przez przyjaciół. Zaniechał tej procedury w listach do swej uczenicy, Mlle de Rozières i w 1844 jeden z nich kończy taką humorystyczną uwagą: „Zechciej pani przyjąć to wszystko, co powiedziane jest na końcu listu w podręczniku korespondencyjnym". Do

Solange Sand pisze 24 listopada 1847: „Przeprasza panią za skreślenia i moją francuszczyznę". W innym liście z dn. 17 lutego 1848 oświadcza on: „Czuję się obowiązany powiedzieć pani, w jakiej mierze uważam się za nieszczęśliwego, nie mogąc zawsze pisać z łatwością".

Fryderyk Szopen nie tracił żadnej sposobności, któraby mu pozwoliła pisać lub mówić w języku ojczystym. Wspominał w swej korespondencji o życzeniu Polaków, z którymi się spotykał, aby nazwisko swe zmienił na Szopski lub Szopiński — niktby już wówczas nie miał wątpliwości co do jego narodowości. Z powodu spotkania się z pewnym rodakiem, pisze on z humorem: „Przynajmniej z nim mówię naszym językiem". Zarówno Mickiewicz, jak Słowacki, przebywający w Paryżu, uważali Szopena za prawdziwego Polaka. Zresztą cała kolonja polska widziała w nim wzór polskości.

Przeliczne są dowody polskiego wychowania Szopena, polskich decydujących wpływów na jego sztukę. Nie było nigdy Polaka, bardziej czującego polskość, niż był nim autor Ballad i Mazurków. Mały odsetek Polaków w dobie Fryderyka Szopena znał lepiej Polskę. Będąc dzieckiem spędzał on wakacje na wsi. Jako młodzieniec podróżuje dużo po swym kraju. Udając się do Reinerz, Berlina, Wiednia, przebywa powoli dyliżansem Królestwo Polskie, Poznań, Galicję zachodnią. Mimo naglącego pośpiechu, znajduje czas na zwiedzenie Ojcowa; widzi zarysowujące się łańcuchy gór karpackich, gdy wyrusza z Krakowa do Białej-Bielsko (przez Wadowice, Andrychów, jedyna dobra droga, wiodąca w tej epoce do Austrji). Poznaje Toruń, rodzinne miasto Kopernika, i zwiedza Gdańsk. Fryderyk Szopen wchłonął w siebie wszystek upojny oddech ziemi polskiej i uniósł z sobą szczyptę tej ziemi, która go powołała do życia i wykarmiła.

•

Wykształcony, pełen ogłady, przesiąknięty nawskroś polskością, Fryderyk Szopen w wieku prawie 22 lat przybywa do stolicy Francji, nieświadom drogi, która go oczekiwała i miejsca, gdzie miałby się z korzyścią osiedlić. Nie sądził wówczas bynajmniej, by był u celu swej wędrówki.

Nie tracąc czasu w Paryżu, Szopen składa wizytę Paërowi z polecenia doktora Malfatti z Wiednia, nadwornego lekarza cesarza Austrji. Niebawem nawiązuje stosunki z Cherubinim, dyrektorem Konserwatorjum, którego dom był naoścież otwarty dla wszystkich artystów z Baillotem, skrzypkiem, Kalkbrennerem, który zaofiarował się udzielać lekcyj Szopenowi, z Rossinim na czele. Opera włoska, „Cyrulik Sewilski", „Otello", „Włoszka z Algieru", oraz wielcy śpiewacy, panie Malibran — Gar-

cia, Schröder — Devrient, Damoreau — Cinti, panowie Lablache i Rubini porywają go.

W liście do swego przyjaciela Kumelskiego opisuje Szopen swe wrażenia z tego okresu, jakich doznał naskutek zetknięcia się z współczesnym światem artystycznym Paryża: „Dosyć szczęśliwie dostałem się tutaj — kontent jestem z tego com tu zastał; mam pierwszych w świecie muzyków i pierwszą w świecie operę. Znam Rossiniego, Cherubiniego i t. d.... Ja tu 3 lata siedzieć myślę — bardzo ściśle żyję z Kalkbrennerem 1-szym pianistą w Europie, którego byś pewno polubił. (On jeden, któremu ja rzemyczka u trzewiczka rozwiązać niegodzien. Takie Herze i t. d. to ci powiadam że tylko fanfarony, a lepiej nigdy grać niebędą)".

Wiadomość o udzielaniu Szopenowi lekcyj przez Kalkbrennera szybko dotarła do kraju i oburzyła Elsnera, dyrektora Konserwatorjum Warszawskiego, jak również rodzinę młodego artysty. W oczach licznych rodaków uchodził już Szopen za genjusza, mogącego zająć miejsce obok Mozarta i Beethovena. Ten sąd, często powtarzany, drażnił go w tym stopniu, w jakim niepokoiła go troska o osiągnięcie środków, któreby mu pozwoliły umocnić fundamenty swej karjery muzycznej. Na skutek listów, otrzymywanych z Polski, stara się jak najmniej korzystać z lekcyj Kalkbrennera, dbając jednocześnie o utrzymanie tej cennej z nim przyjaźni. Ona bowiem dopomogła mu w organizacji swego pierwszego koncertu w dniu 26 lutego 1932 z programem następującym: „Część 1-sza, Kwintet Beethovena w wykonaniu Baillota, Vidala, Urhana, Tilmanta i Norblina; Duet odśpiewany przez M-lles Toméoni i Isambert; Koncert fortepianowy, skomponowany i odegrany przez Szopena; Arja, odśpiewana przez Mlle Toméoni. Część II-a: Grande Polonaise, poprzedzony Introdukcją i Marszem, skomponowany na sześć fortepianów przez Kalkbrennera i wykonany przez Kalkbrennera, Mendelssohna—Bartholdy, Hillera, Osborna, Sowińskiego i Szopena. Arja odśpiewana przez Mlle Isambert; Solo na obój w interpretacji Broda; Grandes Variations brillantes na temat Mozarta, skomponowane i wykonane przez Szopena".

Szczerze się uśmiał Szopen z wielkiej „machiny" Kalkbrennera. „Jest to szalona myśl — pisał on 12 grudnia 1831. — Jeden jest ogromny fortepian, który się Kalkbrennerowi należy, a drugi malutki, monokordny, ale donośny, jak dzwoneczki co dla mnie przeznaczony. Na czterech zaś innych dużych, głośnych, jak orkiestra, grać będą: Hiller, Osborne, Stamati i Sowiński..."

Na łamach „Revue Musicale" z dn. 3 marca Fétis w słowach umiarkowanych podał sąd nader słuszny. Przytoczmy te słowa: „Oto młody człowiek, który, jeśli nie odnowił całkowicie muzyki fortepianowej, przynajmniej w części dał nam to, czego daremnie szukano oddawna, t. zn. wielość koncepcyj oryginalnych, dla których niema w historji przykładów... — Jest dusza w tych śpiewach, jest fantazja i oryginalność... — Jako wykonawca, zasługuje ten młody artysta również na słowa pochwały. Gra jego dysponuje elegancją, łatwością, powabem, posiada świetność i czystość; artysta wydobywa mało tonu ze swego instrumentu..."

20 maja 1832 Szopen gra pierwszą część swego Koncertu f-moll na koncercie dobroczynnym, zorganizowanym przez księcia de Moskowa. Ten sam sukces co na pierwszym koncercie, to samo stwierdzenie braku dźwięczności w grze. W tym czasie Szopen mógł słyszeć Fielda, do którego przyrównywano grę jego, oraz Paganiniego. Udaje się z wizytą do Zimmermanna, profesora Konserwatorjum, zawiera znajomość z Lisztem i Berliozem. Zapoznaje elitę świata muzycznego, w sferze tej jest wysoko ceniony. Jego sława wzrasta, lecz fundusze maleją. Obawa przed możliwością wyczerpania się pieniędzy, poczyna go tak niepokoić, iż projektuje wyjazd do Londynu. Zwierza się z tych opresyj Radziwiłłowi, którego spotyka na przedmieściu. Tego samego wieczoru rodak jego wprowadza artystę do salonów pewnej dostojnej rodziny, i tutaj Szopen odrazu zaskarbia sobie względy wysokiego towarzystwa. W środowisku tem zamknie się odtąd jego życie artystyczne i tu znajdzie on apostołów swej sławy.

Nie należy być zdumionym faktem pozyskania przez młodego Polaka palmy pierwszeństwa wśród wytwornych i dystyngowanych sfer towarzyskich. Zarówno jego subtelny i szlachetny wygląd, jak skończoność i wzniosłość jego koncepcyj artystycznych predestynowały go do odegrania wybitnej roli w tych właśnie sferach społeczeństwa. Współcześni malarze przedstawiają go z tej epoki jako człowieka bladego, smutnego, pełnego elegancji, z „oczyma ciemnemi o nieporównanej słodyczy". Był taki niewątpliwie, drobny, wątły, nieśmiały lecz promienny i czarujący taki, jak go widzimy na obrazie nieznanego artysty, będącym w posiadaniu Alfreda Cortota. 23 lata a jaki genjusz! Ogromna wrażliwość, nadzwyczajna nerwowość, powodująca ataki niezwykłej złości, porywy niezmierne lub smutki bezbrzeżne, rodzące się pod wpływem wspomnień, afektów, wizyj, myśli, otoczenia. Ciało, nawiedzone anemją, mięśnie wątłe, głowa—wulkan, w którym przelewały się strumienie ognia. „Kto mógł zgłębić te otchłanie cierpienia, wywodzącego się z tych przeciwieństw?—pisze Liszt. Musiało być ono bolesne, lecz artysta nigdy nie czynił zeń widowiska! Strzegł tajemnic swego cierpienia i osłaniał je przed wzrokiem rzeszy tarczą swej dumnej rezygnacji".

Tak do r. 1837 upływają najszczęśliwsze dni jego życia. Jest to jeszcze młody człowiek, zasobny w naturalną szczerość, wdzięk młodzieńczy i całkowicie oddany swej sztuce. Jak piękny kwiat wiosenny czaruje on kobiety. Jest bożyszczem salonów wielkiego świata, w atmosferze którego genjusz jego promieniuje silniej niż światło. Wspólnie z Lisztem występuje na koncercie braci Herz 3 kwietnia 1833, gra u marszałka Lannes'a i powtórnie z Lisztem na koncercie Miss Smithson, angielskiej artystki dramatycznej, pierwszej żony Berlioza. 15 grudnia 1833 Szopen ze współudziałem Liszta i Hillera interpretuje Allegro z koncertu na trzy fortepiany Bacha na audycji, danej przez Hillera w sali Konserwatorjum. Od 7 grudnia 1834 do 24 kwietnia 1835 Szopen występuje publicznie pięć razy, w ciągu następnych kilku lat nie zjawi się estradzie ani razu. Na koncercie, zorganizowanym przez Berlioza, Szopen wykonuje Larghetto z koncertu f-moll. Bierze udział razem z Lisztem w poranku muzycznym, urządzonym w Sali Pleyela z inicjatywy profesora i krytyka muzycznego Franciszka Stoepla; gra z Hillerem 24 lutego 1835 w salonach Erarda, występuje na innym koncercie u Pleyela i wykonywa w gmachu Théatre Italien 5 kwietnia jeden ze swych koncertów — dochód z tej imprezy przeznaczony był na korzyść emigrantów polskich. Jego ostatni występ publiczny z tego okresu, na którym wykonany został Polonez poprzedzony Andantem Spianato, miał miejsce na koncercie Sekcji Koncertowej Konserwatorjum, zorganizowanym na cześć Habenecka.

Sukces Szopena był znakomity, lecz nie malało bynajmniej uczucie niezadowolenia, które rozparło się w duszy artysty od czasu dwóch koncertów poprzednich. „Nie czuję się dysponowany do dawania koncertów", — zwierzał się on Lisztowi: „Tłum wprowadza mnie w niepokój; czuję ścisk gardła naskutek przyśpieszonych oddechów publiczności, rozszerzone ciekawością źrenice paraliżują mnie, niemy staję przed temi obcemi obliczami".

Publiczność, przed którą Szopen mógł się produkować z rzetelną pasją, musiała być dostosowana do jego sił fizycznych, do jego wytwornej uprzejmości — dlatego też salony, ściśle zamknięte koła towarzyskie, poddawały się czarowi jego muzyki. W ten sposób sława Szopena potężniała i rosła dzięki wielkim artystom, którzy go odwiedzali, dzięki uczniom, wywodzącym się ze sfer najwyższej finansjery i arystokracji, dzięki współrodakom, dla których nigdy nie ostygał w uczuciach zapału. Fryderyk Szopen otoczony był zastępem młodych i starszych pań, pięknych i bogatych, zastępem panów sentymentalnych i wrażliwych; w dziełach wielkiego Polaka odkrywali oni i uwielbiali jedynie opowieści poetyckie, z których mogli czerpać fantastyczne dreszcze i upojenia. Sprowadzali

tworzywo szopenowskie do poziomu swej niebogatej umysłowości, nie wyposażonej ani w odpowiedni samokrytycyzm, ni w wiedzę należytą; artysta, nie chcąc im wykładać swych poglądów na sztukę, nie zwracał uwagi na jakość sądów swych adoratorów. Dla nich dusza Szopena wyrażała się całkowicie w owych wzniosłych wynurzeniach serca, które w Nokturnach biły pełnem tętnem; przed temi to właśnie utworami wznosili ołtarz swej adoracji. „Inne nie były rozumiane", — pisze Georges Mathias, uczeń Szopena z Konserwatorjum Paryskiego: „nawet 1-a ballada dla większości była niezrozumiała; snać ciążyło na niej piętno muzyki przyszłości".

Kojarząc treść dźwiękową nokturnów z fizycznym wyglądem ich autora i z jego powoli rozwijającemi się suchotami, większość współczesnych artyście krytyków i komentatorów uważała te kompozycje za rodzaj poematów elegijnych, za wyraz omdlewającej tęsknoty, za dzieło, którego jedynem przeznaczeniem było wyśpiewać miłość kruchą i obłędną, zroszoną łzami. Dziś jeszcze pokutuje ten pogląd wśród ludzi mało oświeconych i naiwnych.

Jakiż więc był prawdziwy substrat, rzeczywiste źródło tych pseudosentymentalnych wibracyj w Nokturnach? Płynęły one z chłonnej wyobraźni, która upajała się promienną i gorącą poezją miłości, płynęły z cierpień człowieka, uświadamiającego sobie niedomagania fizyczne, z rozgorzałego serca, któremu bolesny cios wymierzyli rozzuchwaleni oprawcy, czyhający na byt jego rodzinnego kraju, płynęły wreszcie z duszy, bierzmowanej stygmatem mocy, która tworzy bohaterów narodowych. Najczęstszymi towarzyszami duszy Szopena w okresie niewoli jego ojczyzny były wizje i wspomnienia ziemi rodzinnej, które inkarnowały się w zjawy cielesne, porywały go i aż do paroksyzmu wstrząsały jego jaźnią — one nastrajały artystę na ton najwyższych natchnień. O tej to ziemi polskiej pisał niedawno jeden z Polaków: „Czy możecie sobie wyobrazić ową bezmierną melancholję równin i lasów polskich w okresie jesieni, gdy deszcz płacze dniami całemi, gdy niebo spowite jest w chmury ołowiane, gdy człowiek, siadłszy przy piecu, aby się ogrzać, czuje, jak sączy mu się do duszy smutek i rozpacz... W polu króluje śmierć i nędza. To jest ten smutek, który zamieszkał w muzyce Szopena". Na owej ziemi polskiej naród jęczał, zakuty w kajdany, a Szopen cierpiał razem z nim. W takiej perspektywie faktów i w takiej sytuacji zarysowuje się linja duchowa i uczuciowa Nokturnów. One nie zawierają nic z nieokreślonego sentymentalizmu, nic z chorobliwego zaczynu, jest w nich dusza polska, przepojona osobliwą uczuciowością.

„Szopena trawi tęsknota za krajem", — mówił jeden z jego przyjaciół. Lubił przyjmować Polaków, i dla nich grał, improwizował z czarowną

siłą swego genjuszu. Niejeden na to dowód znajdujemy w korespondencji Poeta B. Zaleski pisał w 1844: „O czwartej przybyłem do Szopena. Witwicki znajdował się już. Po mnie przybyli p. Hoffmann-Tańska, p. Takinówka, pp. Tomaszewscy. Zjawił się nagle Szopen, blady, zmęczony lecz w dobrym humorze, natchniony. Powitał mnie serdecznie i usiadł do fortepianu. Jest niemożliwością wyrazić rodzaj i sposób jego gry. Pierwszy raz w życiu odczułem tak impulsywnie piękno muzyki, iż nie mogłem zapanować nad płaczem... Najpierw grał preludjum, następnie kołysankę, potem mazurek, i znowu kołysankę. Potem zagrał świetnego poloneza i wreszcie, na moją cześć, improwizację, w której odżyły wszystkie pogodne i bolesne dni przeszłości. Wyśpiewał cały smętek dumek i kończył pieśnią narodową: Jeszcze Polska nie zginęła, mobilizując wszystkie tony od bitewnego aż do dźwięku dziecięcego i anielskiego. Mógłbym napisać książkę na temat tej improwizacji..."

Ernest Legouvé w swych „Soixante ans de Souvenirs" doskonale uchwycił zasadnicze elementy natchnienia muzycznego Szopena, pisząc: „Pewnego razu grał Szopen aż do wyczerpania. Dotknięty był bezlitosną chorobą, oczy jego były jakby w czarnych obwódkach, wzrok miał wyraz gorączkowy, wargi płonęły krwawą czerwienią, oddech stawał się coraz krótszy! Zarówno on, jak my, czuliśmy, że dźwięk unosi z sobą coś z jego życia. Nie chciał przerywać gry, a myśmy nie byli również w stanie o to go prosić... Gorączka, która go spalała, udzielała się nam wszystkim!"

„Jednak był niezawodny środek, z pomocą którego można było artystę oderwać od fortepianu — to prośba, skierowana doń o zagranie Marsza Żałobnego, skomponowanego pod wpływem klęsk, jakich doznała Polska. Nigdy prośbie tej nie odmówił; lecz gdy zamilkł ostatni ton, brał kapelusz i wychodził. Utwór ten, który był śpiewem agonji jego ojczyzny, wydawał mu się za bardzo bolesny; on nie mógł już więcej powiedzieć, niż powiedział, gdyż ten wielki artysta był zarazem wielkim patrjotą i w dumę brzemienne tony, rozbłyskujące w jego polonezach, wyrażały to wszystko, co wibrowało nutą heroiczną gdzieś w dalekościach mistycznych za tą bladą twarzą!"

•

Odszukane dokumenty pozwalają wniknąć w stosunki, jakie łączyły Fryderyka Szopena, kompozytora, z gronem pianistów Narodowego Konserwatorjum Muzycznego w Paryżu. W czasie, gdy Szopen mieszka na Chaussée d'Antin, otrzymuje on list od Zimmermanna, w którym prosi go o przybycie do Konserwatorjum „w celu udzielenia wskazówek jednemu z uczniów, studjującemu jego koncert". Był to Koncert e-moll, wydany drukiem w 1833, podczas gdy Koncert f-moll został opublikowany

w 1835. Utworem konkursowym w 1835 dla klas pianistów był Koncert Szopena. Trzej uczniowie otrzymali pierwsze nagrody, byli to: Lefébure, Honnoré, Goria. Pierwszy, Louis — James, — Alfred Lefébure, nazwany Lefébure - Wély, miał osiemnaście lat i otrzymał tego samego roku pierwszą nagrodę z gry organowej. W czternaście lat później, będąc organistą w kościele Magdaleny, wykonywał Preludja w czasie uroczystości żałobnych Szopena.

W 1846 pierwszy koncert Szopena znowu obowiązuje na konkursie; pierwsze nagrody otrzymują Mariscotti oraz Emile Descombes. W 1847 klasa pianistek staje do konkursu z tym samym utworem; nagrody uzyskują M-lles Malescot i Ausseur. W 1848 wybrano pierwszą część Sonaty b-moll; M-lles Aubris i Joly otrzymują najwyższe odznaczenie. Cztery razy za życia Szopena utwory jego były wykonywane na konkursach w latach 1835 do 1850 t. j. w epoce, w której wszystkie dzieła, obowiązujące uczniów w najwyższych rozgrywkach konserwatoryjnych pochodziły od muzyków, dziś zapomnianych, prócz jednego, lecz których styl i wpływ był dominujący. Oto ich nazwiska: Hiller, Hummel, Kalkbrenner, Bertini, Herz Döhler, Dussek, Thalberg, Ries. Zrozumiałą jest rzeczą, iż muzyka Szopena na tle tych hałaśliwych, pedantycznych i najczęściej jałowych pod względem koncepcyj twórczych utworów, wydać się musiała nieledwie anormalną, często niezrozumiałą i najczęściej była powierzchownie lub zgoła fałszywie interpretowana. Jeszcze dzisiaj spotykamy się przecież z idącemi z tej epoki pojęciami, ubogiemi albo zniekształconemi, które pochodzą z dawniejszych czy nowszych podręczników.

Aczkolwiek niezbyt skłonny do przyjaźni, zwłaszcza z cudzoziemcami, autor Mazurków odniósł szczere zadowolenie z odwiedzin Belliniego, stojącego już u grobu, a którego operę „Purytanie" właśnie wystawił Teatr Włoski 24 stycznia 1835. Fryderyk Szopen grał na dworze Ludwika-Filipa dn. 25 lutego 1838, zaś 3 marca występował wspólnie z Zimmermannem i Gutmanem na koncercie Walentyna Alkana. 11-go tego samego miesiąca wielki artysta udaje się do Rouen, aby wziąć udział w koncercie, urządzonym przez Towarzystwo Filharmoniczne tego miasta na cześć młodego dyrygenta, skrzypka i kompozytora polskiego Antoniego Orłowskiego. Nazajutrz Journal de Rouen w sprawozdaniu z powyższego koncertu pisał m. in.: „Niema w grze tego znakomitego artysty nic z wyrazowej finezji palcowania; do niego z całkowitą słusznością może być odniesione określenie „artysta śpiewa na swym instrumencie". Szopen nie znęca się nad klawiaturą, lecz tuli ją i pieści, tony, wydobywające się z niej, wibrują długo i dają efekty przepojone słodyczą, efekty miękkie jak aksamit, sugestywne w stopniu najwyższym. Zbyteczne jest dodawać, że sukces

był nadzwyczajny". Nie wyda się być może płonną w związku z owemi pochwałami uwaga, że fortepiany, na których grywał Szopen, posiadały klawiaturę bardzo miękką, klawisze mało się zagłębiały i były nader wrażliwe na najmniejszy ucisk palca.

Moschelès i Szopen występowali razem na zamku w Saint-Cloud przed rodziną królewską w październiku 1839. Od tej chwili pozostało wielkiemu artyście zaledwie dziesięć lat życia; w ciągu tego całego okresu dał on w Paryżu tylko trzy koncerty! Pierwszy odbył się 26 kwietnia 1841 ze współudziałem Mme Damoreau - Cinti i skrzypka Ernsta. Szopen wykonał cztery swe utwory, dopiero-co wydane: drugą Balladę, trzecie Scherzo, Mazurki op. 41 oraz dwa Polonezy op. 40. Liszt złożył hołd swemu koledze w artykule pełnym superlatywów, drukowanym w „Gazette Musicale" z 2 maja 1841. Cytujemy z niego następujące słowa: „Szopen, pozostawszy poza tym wzmożonym ruchem, który od kilku lat wzrasta z przemożną szybkością, pobudzając jednego artystę przeciw drugiemu, jest otoczony gronem wiernych uczniów, uczenic rozentuzjazmowanych, oddanych przyjaciół, którzy osłaniając go od przykrych walk i tarć, nieprzerwanie propagują jego dzieła, nie szczędząc uwielbienia dla jego genjusza. W ten sposób szlachetny i wielki artysta zabezpieczony jest od ataków i od walki. Nie kusimy się tutaj o szczegółową analizę dzieł Szopena. Nie wpadając nigdy w sztuczną oryginalność, był sobą zarówno w stylu jak w pomysłach. Myśli nawskroś nowe ubrał w nową formę. Pewne elementy goryczy i przerażającego niepokoju, w których przejawiła się odrębność etniczna, znalazły swój wyraz w śmiałych zwojach dysonansowych, w harmonji śmiałej i zdumiewającej, podczas gdy powab i delikatność, promieniujące z jego osoby, inkarnują się w tysiącach konturów, w tysiącach ornamentów o niedoścignionej inwencji twórczej"...

Oryginalne piękno stylu Szopena, czystość i niezmącona jasność struktury formalnej oraz siła wyrazu postawiły twórczość ową na piedestale nieśmiertelnych inspiracyj. W 24 Etjudach, skomponowanych w dwudziestym piątym roku życia, Szopen osiągnął świetność i niesłychaną doskonałość, jaka przebija z 48 Preludjów i Fug Bacha. Nie posiadamy dotąd nic równego tym dwom cudom muzyki, jeden godzien jest drugiego.

21 lutego 1842 Szopen dał w sali Pleyela, przed wyborowem audytorjum, nowy koncert z udziałem Franchomme'a i M-me Viardot - Garcia. Ostatni zaś występ tego szlachetnego artysty, który się odbył na życzenie grona przyjaciół, miał miejsce 16 lutego 1848. Sukces był nadzwyczajny. Alard, Franchomme i Mme Molina di Mondi brali udział w tej ostatniej na krótko przed śmiercią zorganizowanej produkcji genjusza.

Śmierć Szopena dn. 17 października 1849 r. wywarła olbrzymie wrażenie. Uczestnicy pochodu żałobnego nietylko towarzyszyli jego szczątkom śmiertelnym, raczej manifestowali wielkość jego genjuszu tak śmiałego i wspaniałego!

Rozprawiano gorąco o wielkiej sztuce Szopena, o jego osobowości, o jego dążnościach, otaczano miłością to wszystko, co było przedmiotem jego ukochań, a kult ten trwa w całej pełni dotąd wśród tych, którzy są obdarzeni inteligencją żywą, sercem wrażliwem, duchem niezależnym. Szopen jest być może jedynym genjuszem, nie sprawiającym w niczem zawodu, bowiem sztuka jego jest wolna od jakichkolwiek elementów brzydoty. Wszystko było szlachetne i wielkie w myślach i życiu jego. Chwała Szopena wzrasta ustawicznie i spotyka się z coraz mocniejszym oddźwiękiem w szerokich masach społeczeństwa.

Po śmierci polskiego muzyka wielbiciele zaczęli coraz bardziej mącić zasadniczą treść ideową jego sztuki. Pisarze, usiłujący rozwiązać istotę dzieła Szopena, byli mniej muzykami, a więcej poetami. Dopiero od dwudziestu lat, a w szczególności od r. 1914, w świetle tragicznych doznań, zasadniczy pion genjuszu Szopena został uwidoczniony, znaczenie ustalone i cała zawartość emocjonalna dzieł jasno uwypuklona. Stanęliśmy w obliczu niezwykłego majestatu ducha ludzkiego.

Sława Fryderyka Szopena dosięgła zenitu. Rząd jego ojczyzny wydał dekret sprowadzenia prochów bohatera, słusznie ubóstwianego. W ten sposób powróci do swej Ojczyzny, w dniu wyznaczonym przez los. Glorję narodu stanowi genjusz jego wybranych synów. Polska wie, że piękno i górna wzniosłość tego, który ideę ludzkości głosił z wiarą żarliwą i przekonywującą, urzekająca wielkość metafizycznego posłannictwa polskiego genjusza Fryderyka Szopena pozyskała dla tego wielkiego kraju uczucia braterstwa poza granicami jego terytorjum, wśród obcych narodów. Polacy wiedzą również, że genjusz wielki, powszechnie uwielbiany, powinien mieć cześć należną, ponieważ jest świętością narodu.



Autograf Szopena

Źródła twórczości Szopena

napisał **Dr. HENRYK OPIEŃSKI**

Do wielkiego nazwiska Szopena przywiązana jest legenda, powtarzana chętnie nietylko przez obcych, ale nawet przez wielu polskich muzyków, że był on „wyłącznym twórcą" nieistniejącej jakoby przed nim muzyki polskiej, że był jakimś samotnym kwiatem, który zakwitł niespodzianie na dzikim ugorze. Dla częściowego usprawiedliwienia owego mniemania można jedynie przytoczyć fakt, że analogiczne legendy, przypisujące całą zasługę temu genjalnemu twórcy, któremu danem było w najświetniejszy sposób zrealizować wysiłek pracy przygotowawczej poprzednich pokoleń, powtarzają się w dziejach muzyki nieomal perjodycznie; wystarczy przytoczyć nazwiska Amfiona, Grzegorza Wielkiego, Gwidona z Arezzo, Palestriny... [1]).

Podobnie ma się rzecz ze wspomnianą legendą, tyczącą przedziwnej twórczości Szopena. Nikt oczywiście nie może podać w wątpliwość olbrzymich jego zasług jako twórcy wspaniałego monumentu polskiej sztuki, ale nie należy równocześnie zapominać, że monument ten mógł stanąć takim, jakim go do dziś dnia podziwiamy, tylko dzięki tym podwalinom muzycznej narodowej kultury, jakie wznieśli jego poprzednicy. Bez ugruntowania podstaw tej kultury przez kompozytorów kończącego się XVIII-go wieku niepodobna sobie wyobrazić, co więcej: jest wprost wykluczone, aby Szopen o własnych tylko siłach znalazł drogę, która

[1]) Warto dla przykładu przytoczyć opinję, jaką powtarzając niewątpliwie głos ogółu, wyznawał Ronsard o współcześnie żyjącym kompozytorze: Orlando Lasso (Prèface sur la musique extraite d'un livre intitulé: Mélanges de 148 chansons tout de vieux auteurs que de moderne etc, Paris, A. Leroy et R. Ballard 1572): „le divin Orlande... semble avoir *seul* desrobé l'harmonie des cieux pour nous en resjouir en la terre surpassant les antiens et se faisant la seule merveille de notre temps..."

go doprowadziła do zrozumienia i do zrealizowania ideału polskiej, narodowej sztuki.

Rzecz inna, że w epoce, w której Szopen przyszedł na świat, pięknie zapowiadające się w Polsce plony posiewu pracy umysłowej i artystycznej XVIII-go wieku były śmiertelnie zagrożone przez destrukcyjną działalność wrogów Polski, którzy ją pozbawili politycznej samodzielności, tem więcej jednak należy podziwiać odporność ducha narodowego a przytem tem większą odczuwać wdzięczność dla całego ówczesnego społeczeństwa, że ono, mimo nieszczęsnych warunków politycznych, umiało podtrzymać życiodajną siłę narodowej kultury, dzięki której mogła się rozwinąć twórczość Szopena, stając się równocześnie tej kultury najpiękniejszym wyrazem.

Niestety, wyczerpujące przedstawienie obrazu twórczości polskiej XVIII-go wieku jest dzisiaj, z powodu zbytnich braków w materjałach, jeszcze niemożliwe.

Najlepiej stosunkowo znane, choć niedoceniane, są pierwsze próby kompozycyj operowych polskich. Polska twórczość operowa nie szła po linji naśladownictwa panującej wówczas wszechwładnie włoskiej *opera seria*, lecz przyjęła formę zbliżoną częściowo do francuskiej *opéra comique* a częściowo do niemieckiego Singspiel'u. Ten typ teatralnego widowiska, zainaugurowany w Warszawie w 1778-ym roku ukazaniem się „Nędzy uszczęśliwionej" Macieja K a m i e ń s k i e g o, odpowiadał najlepiej gustom ówczesnej polskiej publiczności przedewszystkiem z tego względu, że posiadał charakter narodowy z przeważającem uwzględnieniem pierwiastku ludowego; charakter ten objawiał się równocześnie tak w doborze tekstów, jak w tendencji urozmaicenia rytmami tańców polskich stylu muzycznego, który pozatem w ogólnym swym typie naśladował wiedeńskich klasyków. Dążenia te, z początku nieśmiałe, przybierały stopniowo coraz bardziej zdecydowany wyraz w operach S t e f a n i e g o, K u r p i ń s k i e g o i E l s n e r a.

Ale rozkwit artystycznej kultury nie ograniczał się tylko na operze i na stolicy — Warszawie. Pamiątki i zapiski opowiadają nam o istnieniu licznych wielkopańskich i klasztornych kapeli. Mało jednak dotychczas wiemy o repertuarze, jaki grywały owe orkiestry[2]); powoli dopiero wyłaniają się w ostatnich czasach z dawnych katalogów i zapomnianych zbiorów nut nazwiska polskich autorów, o których dotychczas

[2]) W anonimowych „Pamiętnikach panowania Augusta III" (wydanych w 1840) czytamy: „W małej kompanji najmilszą muzyką było dwóch skrzypków i basetlista..." Informacja ta mogłaby wskazać, że znajdowali się u nas również amatorowie muzyki kameralnej; na taki właśnie bowiem zespół pisano liczne w owej epoce „Sonaty".

nic lub mało było wiadomo, oraz dochodzą do nas ich utwory. Poznanie kilku tych utworów wskazało na fakt, iż w p o l s k i e j m u z y c e s y m f o n i c z n e j XVIII-go wieku istniały te same tendencje, które patronowały narodzinom opery polskiej: wprzągnięcie w potoczny styl klasyków XVIII-go wieku rytmów i motywów polskich[3]). Ogólne pozatem w twórczości owej epoki panuje zamiłowanie do muzyki tanecznej, która niejednokrotnie osiąga typ wyższej wartości i staje się — jak np. w Polonezach O g i ń s k i e g o — formą czysto artystyczną.

Kultura muzyczna jest też w Polsce z początkiem XIX-go wieku tak rozpowszechniona w sferach towarzyskich, że poeta, historyk i polityk J. U. N i e m c e w i c z, wydający w roku 1816-ym swoje „Śpiewy historyczne", do skomponowania muzyki pod teksty poszczególnych śpiewów, mógł zaprosić nietylko fachowych muzyków, jak Marja Szymanowska, Karol Kurpiński, Franciszek Lessel, ale również szereg amatorów, jak z Czartoryskich X. Wirtemberska, hr. Laura Potocka, F. Kochanowska, hr. Chodkiewiczowa, panna Beydale, hr. Rzewuski; utwory tych amatorów, które Szopen oczywiście znał doskonale, nie są zbyt oryginalne, ale zdradzają pokaźną wprawę w komponowaniu, a w charakterze swym mają dużo wspólności z pierwszemi piosenkami Szopena.

Hasło dążenia do sztuki narodowej przenikało dzięki nieprzerwanie podtrzymywanej tradycji atmosferę świata intelektualnego ówczesnej Warszawy; muzycznemi symbolami tego hasła, związanego ściśle z kultem muzyki ludowej, były komponowane licznie polonezy, mazury i dumki. Jednym z najwybitniejszych krzewicieli zamiłowania do poezji i muzyki ludowej był poeta K. B r o d z i ń s k i, którego wykładów słuchał 16-stoletni Szopen w Liceum[4]). W atmosferze tej rozwijający się wcześnie zmysł twórczy młodego muzyka poszedł za ogólnym prądem: naśladując starszych kompozytorów, pierwsze swoje młodzieńcze natchnienia twórcze utrwalał on w rytmach Polonezów i Mazurów. Nawet wrażenia z przedstawień operowych, które już od wczesnego wieku (również w myśl ogólnie panujących prądów) pilnie go interesowały, przetapiały się czasem w jego wyobraźni w rytmy polskiego tańca. Po premjerze „Cyrulika Sewilskiego" w operze warszawskiej (29 września 1825) pisał on do swego kolegi Białobłockiego: *„Ja też zrobiłem nowego*

[3]) A. M i l w i d komponuje w swej symfonji część powolną jako „Dumę" (Revêrie) o typowo polskim charakterze, A. D a n k o w s k i (około 1750) w Symfonji D-dur wstęp do pierwszego Allegro opiera na polonezowym rytmie.

[4]) W liście do B i a ł o b ł o c k i e g o z 2.XI. 1826 (wyd. j. w.) pisze Szopen: „Chodzę do Elsnera na kontrapunkt ścisły, 6 godzin na tydzień słucham Brodzińskiego, Bentkowskiego i innych, w jakimkolwiek związku będących objektów z muzyką".

Poloneza z Cyrulika, co się dosyć podoba; myślę go jutro dać do litografji...“ [5]). W innym liście do tegoż samego kolegi zapowiada Szopen przesyłkę „nowych Mazurów“, wspominając równie o gotowem już Rondo à la Mazur. (list z 8-go stycznia 1827 r.).

W związku z owemi tanecznemi kompozycjami Szopena warto zaznaczyć, że współcześni, oceniając je wysoko, interesowali się jednak, narówni z artystyczną, ich czysto praktyczną, choreograficzną wartością. W podobny zresztą mniej więcej sposób sam Szopen interesował się kompozycjami swej siostry Ludwiki.

Mazurka Szopena op. 17 Nr. 1 grano na balu u Zamoyskich „przez cały wieczór“, *„Niezmiernie kontenci z niego byli do tańca“* objaśnia bratu, donosząc mu o tym fakcie siostra Izabela, poczem jednak czuje się w obowiązku dodać: *„Cóż ty na to, że Cię tak profanują, bo to właściwie więcej do słuchania jest mazurek. Ludwika grała go do tańca u Lebrunów. Mój drogi, powiedz i napisz, czyś Ty go w duchu do tańca napisał? Może my Ciebie źle zrozumiały?“*[6]).

Wypada się obecnie zastanowić jaki był w najwcześniejszych latach twórczego zarania stosunek kompozycyj Szopena do muzyki ludowej. O tem, jak ta muzyka pociągała go od dziecka, wiemy, między innemi, z własnego opowiadania Szopena, umieszczonego w „Kurjerze Szafarskim“, pisemku, które w czasie pobytu na wsi w Szafarni było zabawą wakacyjną, wymyśloną przez czternastoletniego chłopca, ku uciesze kolegów i rodziny a miało naśladować „Kurjer Warszawski“.

Z „kroniki miejscowej“ owego pisemka dowiadujemy się, że słysząc raz śpiewającą na płocie wiejską „Catalani“, zapłacił jej młodociany miłośnik rodzimego folkloru „całe 3 grosze“, aby posłyszeć raz jeszcze „Mazureczka“ i zrozumieć lepiej śpiewane słowa. To zamiłowanie do oryginalnej pieśni ludowej nie opuszczało go zresztą do końca życia; bo kiedy dojrzałego już artystę napadały nad Sekwaną chwile tęsknoty za krajem, wtedy pocieszał się w samotności wywoływaniem wspomnień owych „mazureczków“. — *„...Wieczór u siebie przegrałem, przenuciłem śpiewami z nad Wisły“* — zwierzał się Szopen rodzinie w liście z r. 1847.

Dosyć ogólnikowo doniedawna traktowana sprawa rzeczowego stosunku kompozycyj Szopena do polskiej ludowej muzyki zaczęła dopiero w ostatnich czasach być studjowana z punktu widzenia naukowej anali-

[5]) Listy F. Szopena do J. Białobłockiego wydał Stanisław Pereświet-Sołtan (Warszawa 1926) str. 38; szereg listów ogłoszono uprzednio w „Muzyce“ (r. 1927).

[6]) Za pośrednią odpowiedź na to zapytanie możnaby uważać słowa Szopena napisane w liście do rodziny z grudnia 1830 r.: „Mazurków nie posyłam... bom ich jeszcze nie napisał: *nie do tańca.*“ (podkreślone przez autora artykułu).



Ary Scheffer pinx

zy. W rozprawie pod tytułem „Wzory ludowej muzyki polskiej w Mazurkach Fryd. Szopena“ [7]) zestawiła pani H. Windakiewiczowa długi szereg nader sumiennie przestudjowanych i doskonale umotywowanych przykładów, które dają obraz ścisłego związku, jaki w zakresie przeróżnych właściwości zachodzi pomiędzy mazurkami ludowemi a Mazurkami Szopena. Słusznie też w związku z owemi właściwościami pisze autorka w konkluzji swej pracy: „Zależność Szopena od twórczości ludowej nie ogranicza się na naśladowaniu rytmów tanecznych. Zależność ta, jak widzieliśmy w biegu tych studjów, leży w użyciu oryginalnej budowy taktów, zdań i okresów, w użyciu w z o r ó w ludowych rytmiczno-melodyjnych i wydobyciu na jaw nowych praw rytmicznych, tonalnych i harmonicznych, które w melodjach ludowych znajdują się w stanie biernym“.

Poruszając sprawę stosunku Szopena do polskiej muzyki ludowej, należy jednak równocześnie zaznaczyć, że obcował on wprawdzie od dziecka z muzyką ludową, ale również, i to niewątpliwie w większym jeszcze stopniu, z utworami, w stylu ludowym pisanemi, które, jak to było już wspomniane, komponowano za jego czasów bardzo licznie. Można też uważać za rzecz pewną, że pierwsze próby twórczości Szopena nie były wzorowane na oryginalnej muzyce ludowej, lecz na owych, z muzyki ludowej się wywodzących, mniej lub więcej artystycznie przykrojonych, formach Mazurów i Polonezów Elsnera, Stefaniego, Kurpińskiego i innych. Może nam na to wskazywać jedna z pierwszych kompozycyj Szopena, w 11-tym roku życia napisany Polonez, (która to zresztą forma nie należy do ludowej, lecz do dworskiej muzyki), mający dużo pokrewieństwa z powszechnie do dziś dnia znanym Polonezem K. Kurpińskiego z opery „Krakowiacy i Górale“, wystawionej po raz pierwszy w Warszawie w r. 1816, a więc dobrze Szopenowi znanej.

Zwłaszcza charakter Tria w młodzieńczym Polonezie Szopena pozwala szukać wzoru w Kurpińskim:



[7]) Rozprawa Wydziału Filologicznego „Polskiej Akademji Umiejętności“ w Krakowie z 1927 roku.

Należy wogóle zaznaczyć, że do współczesnych sobie autorów oraz do ich kompozycyj odnosił się Szopen ze szczerem zainteresowaniem a przytem bez żadnego cienia wyższości, chociaż umiał nieraz dosadnie skrytykować różne pretensjonalne poczynania swoich mniej utalentowanych kolegów. O profesorze swoim Elsnerze i o jego kompozycjach wyrażał się zawsze z największem uznaniem. I tak za swym pobytem w Wrocławiu w 1830 roku zajmował się szczerze kwestją wydania jego utworów, nazywając msze Elsnera „cudnemi", a o mszy koronacyjnej pisał do rodziny: *„Gdyby mszę koronacyjną słyszeli* (nb. muzycy niemieccy) *dopieroby mogli powiedzieć co to za kompozytor!"* (list z Wrocławia z dnia 9-go listopada 1830-go roku). Jeszcze w dziesięć lat później czynił Szopen gorliwe choć bezskuteczne zabiegi o wydanie Oratoryów Elsnera w Paryżu u wydawcy Schlesingera (list z 24-go lipca 1840).

Kurpińskiego tematu użył Szopen w swej Fantazji Op. 13, na motywy tegoż autora z „Krakowiaków i Górali" fantazjował na koncertach publicznych i w salonie; nawet dla mniej znanych, dziś zapomnianych utworów znajdował słowa uznania, czy to pisząc o Polonezie Kaczkowskiego, iż jest *„bardzo dobry, piękny, słowem do słuchania i delektowania się...*, czy to donosząc, że siostra jego Ludwika *„zrobiła Mazura doskonałego, jakiego Warszawa dawno nie tańczyła. Jest to jej non plus ultra, ale też, w istocie jeden z nonplusultrów swego rodzaju. Skoczny, ładny, słowem do tańca, nie chwaląc, rzadkiej dobroci..."*[9]).

Zrozumienie potrzeby *„odczucia narodowej muzyki"*[10]), o którem pisze Szopen w jednym z listów do swego przyjaciela, Tytusa Woyciechowskiego, objawiające się u niego w zabarwianiu międzynarodowego stylu form klasycznych elementem rytmów tańców polskich, nie było również jego wynalazkiem: już wśród kompozytów polskich przed jego przyjściem na świat istniały tendencje do przekształcania form ludowej muzyki na formy artystyczne. To też w zakresie stosunku do muzyki ludowej różnił się Szopen od swych poprzedników i rówieśników, jedynie tem tylko, że umiał, dzięki swemu genjuszowi, głębiej niż inni przeniknąć ducha tej muzyki, że zdołał wyczuć w niej takie rytmiczne, melodyjne i harmoniczne oryginalności, których słabsze talenty jego poprzedników i rówieśników nie dostrzegały. Wyczucie to pomogło jego fantazji twórczej do odkrycia nowych światów w sferze melodyki i harmonizacji i w tem znaczeniu można go uważać za jedynego i niedoścignionego. — Pewne oryginalne właściwości polskiej muzyki ludowej, których mniejszej miary talenta nie tylko nie doceniały lecz, co gorzej, poprawiały po swojemu[11]), sprowadzając do utartego szablonu szkolnych zasad, — zrozumiane należycie i przepuszczone przez pryzmat genjuszu Szopena, pozwoliły mu stworzyć „nowe światy" muzycznego stylu; a styl ten, będąc zarówno narodowym polskim, jak jego własnym, zdobył sobie dzięki swej niepospolitej wartości wpływ i znaczenie międzynarodowe.

Zjawiskiem w Polsce na tle swej epoki odrębnem był Szopen nietylko z racji swego genjalnego twórczego talentu, ale i z tego względu, że wiedziony artystycznym instynktem, nie poszedł za ogólnym prądem przekonań ówczesnych, które twórczość operową uważały za szczyt narodowej sztuki, a tylko „ograniczył się na fortepianie"[12]), co za pewnego rodzaju niższość poczytywali nietylko współcześni, lecz i on sam to uważał. Ale właśnie temu fortepianiście, przemawiającemu we własnych kompozycjach nowym muzycznym językiem, daną była możność ujarzmienia serc obcych słuchaczów i zdobycia nieśmiertelnej sławy dla siebie i dla imienia polskiej sztuki.

Właściwy typ tej sztuki, to jest *polską muzykę narodową*, nie on jednak stworzył, bo istniała ona już przed nim; on tylko dzięki swemu genjalnemu talentowi wydźwignął ją we właściwej jego indywidualności formie kompozycyj fortepianowych na wyżyny przedtem niebywałe.

[9]) W liście do J. Białobłockiego (j. w.).

[10]) „Wiesz ile chciałem czuć i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki".

[11]) W liście do rodziny 19 kwietnia 1847 r. pisał Szopen z okazji pieśni ludowych, ułożonych przez O. Kolberga: „Często podobne rzeczy widząc myślę, że lepiej nic, bo mozół ten tylko skrzywia i trudniejszą robi pracę genjuszowi, który kiedyś tam prawdę odwikła. A aż do czasu owego wszystkie te piękności zostaną z przyprawionemi nosami, różowane z poobcinanemi nogami, albo na szczudłach i pośmiewiskiem będą tym, co lekko na nie spojrzą". W skrommności swej nie chciał Szopen przypuścić, że on był właśnie tym genjalnym, który „prawdę" ludowej muzyki „odwikłał".

[12]) W liście z dnia 27 listopada 1831 roku pisała siostra Ludwika do brata do Paryża: „Pan Elsner nie chce Cię widzieć tylko koncercistą i kompozytorem fortepianonym i egzekutorem sławnym, bo to łatwiejsze i mniej znaczy jak opery pisać... Twój Genjusz nie ma osiąść na fortepianie i koncertach. Ty z oper masz się unieśmiertelnić"... A w liście z Paryża (14 grudnia 1831) sam Szopen pisał do Elsnera: „List Pański był mi dowodem nowym tej ojcowskiej troskliwości, tych prawdziwych szczerych życzeń, jakie Pan raczyłeś dla najprzywiązańszego z uczniów. Roku 1830, lubom widział, ile mi niedostaje i jak mi daleko gdybym chciał się za którymkolwiek Pańskim wzorem pokusić, śmiałem jednakże sobie pomyśleć: Zbliżę się choć trochę do niego i jeżeli nie Łokietek, może jaki Laskonogi wyjdzie z mojej mózgownicy. Ale dziś, widząc tego rodzaju wielkie nadzieje zniweczone, przymuszony jestem pomyśleć o torowaniu sobie drogi w świecie jako pianista, odkładając tylko na jakiś czas *wyższe widoki artystyczne*, jakie mi Pan słusznie w liście swoim przedstawiasz...".

O czynnikach stylu Szopena

napisała Dr. BRONISŁAWA WÓJCIK-KEUPRULIAN

Muzyka Szopena odznacza się charakterem tak wyraźnie określonym, że nawet przy powierzchownej jej znajomości nietrudno dzieła Mistrza rozpoznać. Zapatrywanie tu wyrażone mogłoby nasunąć pewne wątpliwości. Czyż Szopen powtarza w różnych swych kompozycjach te same motywy, te same frazy, a nawet te same melodje w całości? Czyż rozbrzmiewają w nich te same akordy i te same następstwa harmonij? Czyż w dziełach jego istnieją tak silne podobieństwa rytmiczne, że niweczą one rozmaitość rytmiczną tych dzieł?

Rozwiązanie takich i tym podobnych wątpliwości bez trudu znaleźć możemy w jednem, jedynem pojęciu, mianowicie: pojęciu stylu muzycznego. Przez styl muzyczny rozumiem swoisty a stały sposób dobierania i formowania materjału muzycznego, celem utworzenia zeń dzieła sztuki muzycznej. Określenie to wydaje mi się dosyć obszerne, by mogło objąć swym zakresem rozmaite rodzaje stylu osobistego. Może więc ono posłużyć także jako podstawa do zbadania czynników stylu Szopena. W rozmaitych swych kompozycjach Szopen nie powtarza tych samych zwrotów melodycznych, harmonicznych i rytmicznych. Przeciwnie, ich tworzywo melodyczne, harmoniczne i rytmiczne jest niezmiernie zróżnicowane. Jedynie tylko sposób, w jaki powstają rozmaite zjawiska muzyczne, oraz wzajemne stosunki między ich jakościami są stałe i wyraźnie określone.

Złożone zjawisko muzyczne, t. j. każde dzieło muzyczne, przedstawia się jako związek organiczny czynników pierwotnych, czyli: melodji, harmonji i rytmu, oraz czynników wtórnych, czyli: tempa (agogiki), siły (dynamiki) i barwy. Rozpatrując czynniki te, jako czynniki stylu muzycznego, przyznamy im to samo znaczenie. Melodja, rytm

i harmonja najlepiej odsłaniają przed nami odrębność stylistyczną jakiegoś dzieła, jakiegoś kompozytora w całej jego twórczości, lub też jakiejś epoki. Agogika, dynamika i barwa odgrywają w tem rolę tylko podrzędną. Aby więc zbadać i określić czynniki stylu Szopena, należy rozwiązać zagadnienia melodyczne, harmoniczne i rytmiczne jego muzyki, zdając sobie sprawę zależnie od potrzeby, także z roli, jaką odgrywa w nich agogika, dynamika i barwa. Zagadnienie formy muzycznej jest nierozłącznie związane z zagadnieniem melodji i harmonji: forma każdego dzieła zależy od jego rozwoju melodycznego i harmonicznego, oraz rytmicznego, który od melodji ani harmonji oddzielić się nie da.

I. Melodyka

Szczegółowe badania z tego zakresu przedstawiłam już poprzednio w mojej „Melodyce Chopina“[1]), przyczem wyniki ich zilustrowałam przykładami analitycznemi. Tutaj ograniczam się do streszczenia najważniejszych tyiko zagadnień, które stanowiły przedmiot dawniejszych mych badań. Pierwsze z nich, to zagadnienie mechanizmu rozwoju linji melodycznej. Jakość tego rozwoju zależy od istoty motywu. Należy więc przedewszystkiem rozpatrzeć rozmaite formy motywu melodycznego Szopena oraz ich stosunków podstawowych.

Motywy melodyczne Szopena podzielić można zależnie od ich tworzywa dźwiękowego, ich rysunku (wznoszące się lub opadające), ich rozwoju oraz opracowania technicznego. Ze względu na tworzywo, motywy dzielą się na: czyste, gamowe, akordowe i ornamentalne. Trzy ostatnie nazwy tłumaczą się same. Pierwsza tylko wymaga objaśnienia. Przez motyw melodyczny czysty (który możnaby nazwać również pierwotnym), rozumiem motywy ciągłe, złożone z najmniejszych interwałów, prawie wyłącznie z sekund. Jedynym momentem energetycznym takiego motywu jest rytm lub też napięcie większego interwału, zjawiającego się pośród sekund.

Ze względu na rysunek i rozwój, motywy melodyczne, wznoszące się lub opadające, przedstawiają linję prostą, łamaną, falistą lub też ruch wahadłowy. Ostatnia postać, niezmiernie charakterystyczna dla melodyki Szopena, jest m. i. dowodem jak najściślejszego jej związku z polską muzyką ludową.

W opracowaniu technicznem wymienionych rodzajów motywu melodycznego, Szopen posługuje się ornamentyką lub figuracją.

[1]) Lwów 1930, K. S. Jakubowski.

Ornamentyka stosuje się do nich wszystkich. Figuracja wzbogaca zazwyczaj tylko motywy melodyczne gamowe lub akordowe.

A) Jakkolwiek jakość motywów melodycznych Szopena jest bardzo rozmaita, r o z w ó j m e l o d y c z n y dokonywa się ze znaczną prawidłowością. Przedstawia się ona: w powtarzaniu jednego i tego samego motywu; w powtarzaniu motywu, który uległ warjacji; w progresji jednego motywu; w progresji motywu, który uległ warjacji; w połączeniu dwu motywów kontrastujących lub w organicznem rozwinięciu linji melodycznej z motywu podstawowego. We wszystkich tych sposobach rozwoju o r n a m e n t y k a odgrywa rolę istotną.

W dotychczasowych badaniach za mało naogół zwrócono uwagi na ornamentykę Szopena[2]). Zgromadzono wprawdzie wiele spostrzeżeń, poczyniono wiele uwag bardzo trafnych, lecz nie określono w sposób ścisły sprawy najważniejszej[3]), mianowicie: że o r n a m e n t j e s t t w o r z y w e m l i n j i m e l o d y c z n e j, że jest c z y n n i k i e m r u c h u m e l o d y c z n e g o, że on to właśnie stwarza ową ciągłość i giętkość linji melodycznej, tak bardzo podziwianą w muzyce Szopena.

Zagadnienie powyższe jest zagadnieniem złożonem. Przedewszystkiem należy odróżnić o z d o b n i k, czyli ornament w znaczeniu właściwem wyrazu, od z w r o t ó w o r n a m e n t a l n y c h, wcielonych w linję melodyczną. Następnie zaś trzeba zbadać korelacje między o r n a m e n t a l n ą l i n j ą melodyczną a o z d o b n i k i e m[4]).

Ornament, nawet w najprostszej postaci ozdobnika, nie jest nigdy w melodjach Szopena — z wyjątkiem niektórych dzieł młodzieńczych — zwykłem wzbogaceniem melodji, a więc jakością wtórną, lecz zawsze wcielony jest w linję melodyczną, należy do jej istoty i nie można go od niej oddzielić bez zmiany wartości linji melodycznej[5]).

B) Aby zbliżyć się do zrozumienia stylu melodycznego Szopena, rozpatrzmy niektóre najbardziej charakterystyczne postaci jego melodyki, stanowiące t y p y m e l o d y c z n e.

[2]) Dzieła ogólne: A. Beyschlag, E. Dannreuther, E. D. Wagner, H. A. Harding, A. Neri, R. Lach. Monografje: H. Ehrlich, J. Arger.

[3]) Nie znajdujemy tego nawet w specjalnej rozprawie o ornamentyce Szopena J. P. Dunn'a.

[4]) Por. „Melodyka Chopina".

[5]) Ornament Szopena, czyto w postaci ozdobnika, czy zwrotu ornamentalnego indywidualnego, potwierdza określenie melodji, dokonane przez E. Kurtha, jako p r ą d u s i ł y, i jedynie ta dynamiczna teorja melodji pozwala na właściwe zrozumienie istoty o r n a m e n t u, który jest zarazem b o d ź c e m ruchu melodycznego i t w o r z y w e m linji melodycznej.

1. M e l o d y k a o r n a m e n t a l n a. Melodje tego typu rodzą się z ornamentu i rozwijają się dzięki ornamentowi, który jest bodźcem ich rozwoju i zarazem stanowi ich tworzywo, jakkolwiek linja ich nie jest przeładowana ozdobnikami. Najwięcej przykładów tego typu zawierają N o k t u r n y (przykład 1). Ilustrują one równocześnie pokrewieństwo między Szopenem a J. S. Bachem i Mozartem, których melodje najczęściej wykazują przynależność do tego właśnie typu.



1. Nokturn op. 9 nr. 1

Melodyka ornamentalna jest typem r u c h o w y m. Jej energja kinetyczna wyraża się za pośrednictwem ornamentu. Istotę melodyki ornamentalnej poznać można tem lepiej, gdy się ją porówna z innym, a silnie kontrastującym z nią typem melodycznym Szopena, jakim jest melodyka h a r m o n i c z n a, wyrażająca charakter d ź w i ę k o w y.

2. M e l o d y k a h a r m o n i c z n a. Występuje ona w dziełach Szopena w dwu postaciach: jako melodyka a k o r d o w a (przykład 2)



2. Preludjum nr. 3

i melodyka f i g u r a t y w n a (przykład 3). Pomiędzy temi postaciami a melodyką ornamentalną zachodzą różnice bardzo istotne. Przekonać się



3. Preludjum nr. 14

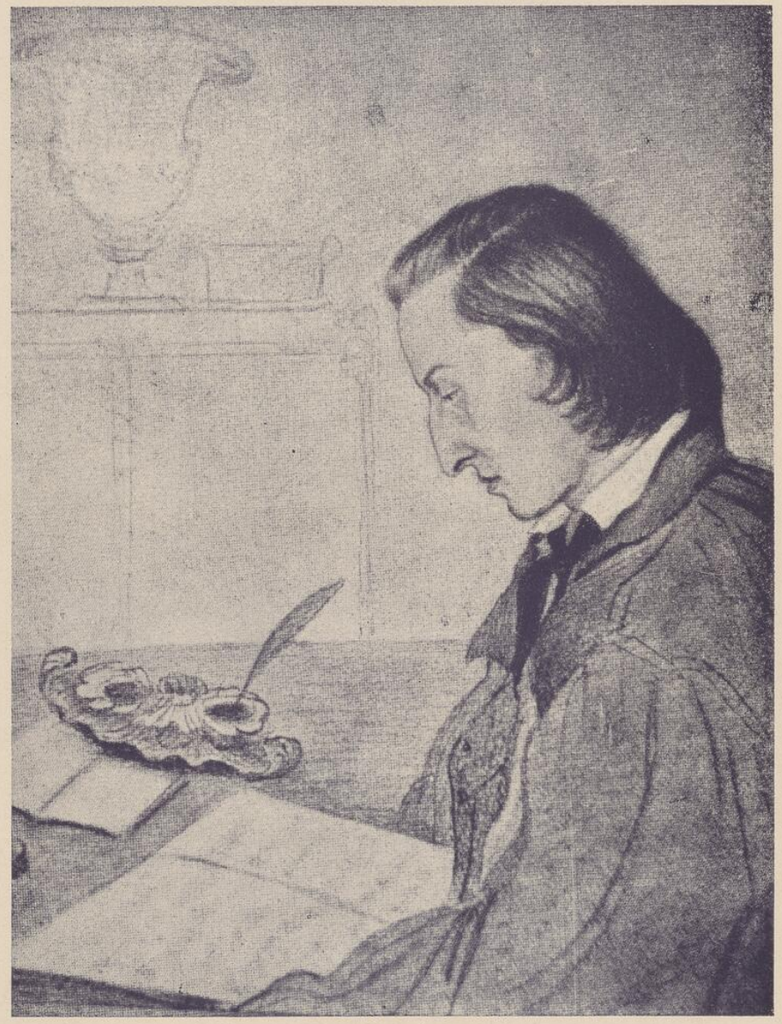
o nich najłatwiej na podstawie analizy porównawczej kilku Preludjów Szopena, np. nr. 3, 15 i 18.

Ornamentalna melodja Preludjum nr. 15 nie ma żadnych cech wspólnych z Preludjum nr. 3, które przedstawia doskonały związek melodji akordowej w sopranie z melodją figuratywną basu, zawierającą zresztą dość obficie pierwiastek ornametalny. Preludjum nr. 18 natomiast jest okazem melodyki figuratywnej.

Preludjum nr. 3 dowodzi również, że rola melodyki akordowej jest niezmiernie ograniczona w porównaniu z melodyką figuratywną, która dopuszcza współistnienie rozmaitych form rozwojowych melodji. Melodyka akordowa bardzo rzadko też zjawia się samodzielnie; najczęściej towarzyszy ona melodyce figuratywnej.

W melodyce akordowej wpływ czynnika harmonicznego na czynnik melodyczny jest tak silny, że zazwyczaj melodja traci własną siłę rozwojową i kroczy za rozwojem harmonji. Jej energja potencjalna przenosi się z interwałów melodycznych na interwały harmoniczne, na akordy. Pierwiastek harmoniczny wysuwa się na plan pierwszy, ograniczając rolę pierwiastka melodycznego. Następuje więc tutaj doskonałe zrównoważenie sił, które obserwować możemy także na innych czynnikach w rozmaitych melodjach Szopena. W miarę jak wzmaga się agogika lub rytmika, zmniejsza się siła najistotniejszego pierwiastka melodji Szopena, t. j. ornamentu: staje się on wówczas tylko czynnikiem architektonicznym. Naodwrót natomiast, gdy ornament zyskuje przewagę nad rytmiką, harmonją i agogiką, odzyskuje on nanowo swą rolę tworzywa melodycznego i czynnika rozwoju melodycznego. Opisany tu proces, proces równoważenia czynników muzycznych zależnie od zmiany ich wartości motorycznej, powtarza się w dziełach Szopena z doskonałą prawidłowością. Jest on niemal zasadą, która kieruje rozwojem melodyj i całych dzieł, złożonych z szeregu melodyj, wobec których posiada on znaczenie siły formotwórczej.

Rzecz prosta, iż wyszczególnione tu typy czyste melodyk rozmaitego rodzaju nie są w dziełach Szopena zbyt częste. Pospolicie przemieniają się one w typy mieszane, np.: figuratywno-ornamentalny lub akordowo-ornamentalny, lub też łączą się z sobą, jużto współcześnie, jużto w kolejnem następstwie. Jak nietrudno to zgóry przewidzieć, łączenie się z sobą rozmaitych rodzajów melodyki w następstwie kolejnem dokonywa się w dziełach Szopena zgodnie z ogólnemi zasadami kontrastu: melodja ornamentalna następuje po figuratywnej lub akordowej, i naodwrót. Bogactwo w rozmaitości połączeń rozmaitych melodyk ujawnia się dopiero w największych dziełach. A gdybyśmy spróbować chcieli podziału rozmaitych seryj dzieł Szopena ze względu na melodykę, to moglibyśmy stwierdzić, w bardzo ogólnikowem przybliżeniu, że np. No-



George Sand pinx

kturny przedstawiają typ melodyki ornamentalnej, Etiudy i Preludja ukazują przewagę melodyki figuratywnej i akordowej i t. p.

Jakkolwiek melodyka ornamentalna jest najbardziej znamiennym typem melodycznym Szopena, to jednak także inne typy zawierają w sobie ze względów stylistycznych problemy nowe i niezmiernie interesujące. Istotę melodyki figuratywnej naprzykład poznać można szczególnie wyraźnie na zjawiskach p o l i m e l o d y k i Szopena.

3. P o l i m e l o d y k a jest współistnieniem i współrozwojem co najmniej dwu melodyj, zazwyczaj różnych typów. Nie należy mieszać jej z p o l i f o n j ą. Polifonja wymaga współistnienia co najmniej dwu niezależnych głosów, których rozwój dokonywa się według zasad kontrapunktu. Polifonją w ścisłem znaczeniu Szopen posługuje się tylko wyjątkowo (np. w Sonacie op. 4, w Mazurku op. 50 nr. 3 i kilku innych), ale nawet i wówczas „głosy" nie mają u niego zupełnego równouprawnienia ze względu na konstrukcję dzieła. W związku polimelodycznym istnieje zawsze jedna melodja uprzywilejowana, melodja twórcza, macierzysta, która rozstrzyga o rozwoju całości.

Trudno byłoby wskazać dzieła Szopena w zupełności polimelodyczne. O wiele częściej polimelodyka zjawia się tylko przygodnie. Kilka przykładów unaoczni jej charakter.

Preludjum nr. 1 przedstawia polimelodykę o r n a m e n t a l n o - f i g u r a t y w n ą. Jakkolwiek możnaby Preludjum to napisać czterogłosowo (przykład 4), to jednak pozostanie ono związkiem dwu głosów,



4. Preludjum nr. 1

dwu melodyj: ornamentalnej melodji tenoru, imitowanej w oktawie przez sopran, i melodyj figuratywnych altu i basu, złączonych w jedną melodję. Melodja ornamentalna tenoru jest w tym związku melodją twórczą dla sopranu, a także rozstrzyga o rozwoju figuratywnej melodji basu i altu.

Badając inne kompozycje polimelodyczne, naprzykład Preludjum nr. 3, stwierdzamy, że także melodyka figuratywna stać się może twórczą w związku polimelodycznym. W Preludjum tem, przedstawiającem polimelodykę akordowo-figuratywną, melodja akordowa sopranu wydaje się tylko wytworem figuratywnej melodji basu.

Melodyka figuratywna Szopena, najbardziej podatna do związków z innemi typami melodycznemi, przedstawia również zjawiska zupełnie nieoczekiwane i dotychczas prawie niezauważone przez krytykę szopenowską. Są to melodje wyobrażone (imaginatywne), tworzące złudzenia polimelodyczne. Najbardziej znamienny ich przykład zawiera m. in. Preludjum nr. 14.

4. Złudzenia polimelodyczne powstają najczęściej dzięki najwyższym tonom melodji figuratywnej (przykład 5, por. przykład 3). Jako figuratywny duet, w odległości oktawy, *Preludjum nr. 14* jest



5. Preludjum nr. 14

przykładem czystej melodyki dźwiękowej. Rytm triolowy, zachowany w całem Preludjum nr. 14, niweczy w niem wszelkie napięcia rytmiczne. Pozostają więc jedynie napięcia harmoniczne, ukryte w melodji figuratywnej. Im właśnie cała ta kompozycja zawdzięcza swój rozwój. Z nich również rodzi się melodja wyobrażona. Przedstawia się ona jako melodja ornamentalna, złożona z motywów pierwotnych Widzimy zatem i na tym przykładzie, że składowe polimelodyki nie występują jako siły równej wartości. Melodyka figuratywna jest tutaj twórcza, melodyka ornamentalna jest tylko jej wytworem.

Z ważniejszych zjawisk polimelodyki Szopena zanotować jeszcze należy:

5. Rozdwojenie melodji.

6. Połączenie dwu różnych linij melodycznych w jedną melodję.

Zjawiska te ukazują się w dziełach Szopena tylko przygodnie, we fragmentach niektórych kompozycyj, stwarzając złudzenia polimelodyczne. I one również ze swej strony współdziałają w tworzeniu stylu Szopena, świadcząc o przewadze czynnika melodycznego nad innemi czynnikami formotwórczemi.

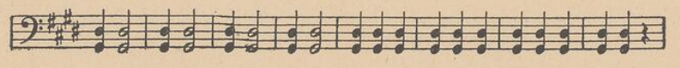
Analiza kilku wybranych kompozycyj Szopena, najbardziej znamiennych ze względu na ich oblicze melodyczne, np. Barkaroli lub Noktur-

nów op. 62, może dać nam idealny obraz stylu polimelodycznego Szopena. Istota jego leży w sile napięć interwałów melodycznych i harmonicznych. Z jednej strony, napięcia melodji macierzystej, twórczej, są bodźcem rozwoju linji melodycznej. Z drugiej — napięcia interwałów harmonicznych, przekształcając się w napięcia melodyczne, wytwarzają równolegle do melodji pierwotnej inne melodje, wtórne. Jest to również rodzaj „polimelodyki", w której każda składowa, chociażby była ona tylko krótką frazą lub nawet przygodnym motywem melodycznym, spełnia rolę melodji, pomnażając siłę melodyczną całej kompozycji.

II. Harmonika

Najbardziej znamienne cechy stylu melodycznego Szopena, zachowują — dzięki analogji — znaczenie swe również w dziedzinie harmonicznej, z rytmiczną włącznie. W zasadzie pozostaje Szopen w granicach harmoniki funkcjonalnej, klasycznej. Lecz zarówno w materjale, jak i w formach opracowania wprowadza pewne cechy nowe, które harmonice jego nadają piętno indywidualne.

Jako cechę bardzo znamienną wymienić należy tutaj przedewszystkiem chromatykę, której źródłem jest „romantyzm" harmoniki[6]) i rozwój nowoczesnego fortepianu. Drugą cechą charakterystyczną są pierwiastki gam kościelnych, a właściwie polskich gam ludowych. Przykłady 6, 7 i 8 ilustrują kilka innych szczegółów harmonicznych, których źródła również doszukiwać się należy w naszej muzyce ludowej.



6. Mazurek op. 6 nr. 2



7. Mazurek op. 24 nr. 2

[6]) Por. dzieła E. Kurtha.



8. Mazurek op. 56 nr. 3

Są to przedewszystkiem k w i n t y p u s t e akompanjamentu (przykład 6), a dalej n a s t ę p s t w a a k o r d ó w, niezgodne z klasyczną zasadą o t. zw. „równoległych interwałach wzbronionych" (przykład 7, 8). Obok nich wymienić trzeba także k a d e n c j e, dające pierwszeństwo drugiemu stopniowi gamy przed czwartym. Ostateczne, naukowe ujęcie polskiego charakteru harmoniki Szopena będzie zresztą możliwe dopiero po zbadaniu harmoniki Szopena oraz po dokonaniu szczegółowych badań w zakresie naszej etnografji muzycznej.

Analogje między czynnikami melodycznemi a harmonicznemi stylu Szopena są oczywiste. Oscylacji melodycznej odpowiada oscylacja harmoniczna, owo wahanie się niezdecydowane między funkcjami harmonicznemi, szczególnie między toniką a dominantą. Melodycznym motywom wahadłowym odpowiada oddalanie się harmonij od toniki i ustawiczny ich ku niej powrót. Ornament melodyczny znajduje również swój odpowiednik w harmonji, a mianowicie w akordach dysonansowych, otaczających akordy konsonansowe lub pośredniczących między niemi [7]).



9. Etjuda op. 10 nr. 1

Najbardziej znamienny obraz o s c y l a c j i h a r m o n i c z n e j znaleźć można w Mazurkach. Poza zwykłem wahaniem się między toniką a dominantą, lub też zastępowaniem toniki przez dominantę, pospolitem zwłaszcza na początku kompozycji, spotykamy również harmonje, trudne do interpretacji według pojęć harmoniki tonalnej. Taki przykład przedstawia m. in. fraza początkowa i końcowa *Mazurka op. 17 nr. 4* (przykład 10), a-moll. Zwykliśmy przyznawać temu Mazurkowi tonację ***a-moll,***

[7]) Nawiasowo tylko wspominam tu efekty melodyczno-harmoniczne, osiągane np. przez właściwy Szopenowi rozkład akordu.



10. Mazurek op. 17 nr. 4

a to ze względu na rozwój tematu głównego w a-moll i tematu tria w A-dur. Jednakże słysząc sam tylko początek tego Mazurka, a nawet wysłuchawszy go do końca, nie jest się pewnym ani tonacji a-moll, ani A-dur. Po frazie początkowej równie słuszne byłoby oczekiwanie tonacji C-dur, D-dur, F-dur lub gamy doryckiej czy eolskiej (H. Leichtentritt), tembardziej, że kadencja V-I w a-moll zjawia się dopiero w takcie 15/16, na zakończenie okresu złożonego z 8 + 8 taktów, przyczem następnik jest już warjacją poprzednika. Zamyka zaś ten Mazurek, po rozwiniętem do 20 taktów zakończeniu (coda), opartem na nucie pedałowej *„a"*, znów fraza początkowa, niejasna, niezdecydowana w przynależności tonalnej... Nietrudno byłoby pomnożyć przykłady takich harmonij zagadkowych lub uderzających śmiałością. Tkwi w nich już zapowiedź nowoczesnej harmoniki, zwłaszcza Debussy'ego.

W dziełach Szopena niema harmonij zwięzłych, ciężkich, masywnych. Bardzo często harmonja jest ledwie-ledwie zaznaczona. Kiedyindziej znów dają się słyszeć cudownie pełne harmonje wśród współistniejących z sobą linij melodycznych; dowodzą tego najlepiej tak częste kompozycje dwugłosowe Szopena.

III. R y t m i k a

W rozważaniach dotychczasowych zbyt mało uwagi napozór poświęciłam r y t m i c e. Lecz bez trudu domyśleć się można, iż cechy indywidualne a istotne, zaobserwowane na melodyce i harmonice Szopena, analogicznie powtarzają się również w jego rytmice. Każde bowiem zjawisko muzyczne jest jednością organiczną, której czynniki złączone są z sobą i nawzajem od siebie zależne, mimo że dla badań analitycznych możemy je rozpatrywać zosobna.

„Na początku był rytm" — to słynne powiedzienie Hansa v. Bülow nie wydaje mi się bardziej trafne, niż jakiekolwiek inne. Obrońcy teoryj fizykalnych naprzykład, którzy pragnęliby wszelkie zjawiska muzyczne sprowadzić do stosunków między tonami, stwierdzonych przez akustykę, znaleźć mogliby niemniej silne argumenty na podtrzymanie swych twierdzeń. Podobnie i teorja ściśle melodyczna, która pragnęłaby dopatrywać

się źródła wszelkiej twórczości muzycznej w pierwotnych zjawiskach melodycznych, w analogiczny sposób mogłaby bronić swej tezy. Lecz wszelkie teorje tego rodzaju narażone są na jednostronność w tłumaczeniu złożonych zjawisk muzycznych. By uniknąć jej niebezpieczeństwa, należy uważać analityczne badanie poszczególnych czynników muzycznych tylko za środek pomocniczy, ułatwiający intelektualną percepcję form muzyki, która w istocie swej pozostanie zawsze dostępną jedynie poznaniu intuitywnemu. Ponadto nie wolno zapominać również o psychologicznych założeniach twórczości muzycznej i wogóle artystycznej. Kompozycja muzyczna, choćby najprostsza i najdrobniejsza, jest zawsze bytem muzycznym, dobrze zorganizowanym, jest zawsze zjawiskiem posiadającem wszelkie cechy muzyczne. Kompozytor nie tworzy osobno rytmu, ani melodji, ani harmonji — wszystkie te czynniki są niepodzielnie zawarte w pomyśle muzycznym początkowym.

Rytmika Szopena jest najściślej złączona z jego melodyką i harmoniką, zawsze też czynniki ich występują w doskonałym związku. Dzięki temu styl muzyczny Szopena odznacza się tak wielką jednolitością, mimo bogactwa i rozmaitości pomysłów muzycznych, zawartych w jego dziełach.

Ramy formy okresowej wypełnia Szopen motywami rytmicznemi, bardzo zróżnicowanemi. Synkopy, rytmy punktowane, triole i inne rytmy swobodne, nieregularne, łączą się z napięciami melodycznemi i harmonicznemi (opóźnienia!), zmniejszając lub zwiększając ich siłę. Pięknym przykładem gry sił — rytmicznych, melodycznych i harmonicznych — związanych z sobą a zarazem sobie przeciwstawnych, jest *Mazurek op. 6 nr. 1* (przykład 11).



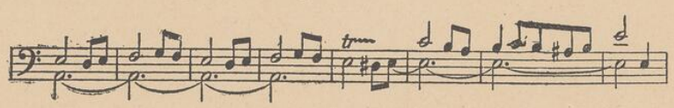
11. Mazurek op. 6 nr. 1

Wpływ polskiej rytmiki ludowej na rytmikę Szopena wydaje się rzeczą dobrze znaną. Jednakże i w tej dziedzinie dopiero przyszłe, szczegółowe badania nad muzyką ludu polskiego będą mogły odsłonić niejedną tajemnicę i zbliżyć nas jeszcze bardziej do zrozumienia istoty stylu Szopena.

IV. Czynniki formy

A) Przy podziale motywów melodycznych Szopena wymieniłam także m. in. motyw wahadłowy. Jego częstość i znaczenie, jako czynnika konstruktywnego, związane są jak najściślej z ornamentyką. Ornament, który otacza ton główny tonami najbliższemi, i fala melodyczna, będąca jednostką ruchu (E. Kurth), są najważniejszemi czynnikami ciągłości ruchu, tak znamiennej dla melodyj Szopena. Jak się zdaje, zarówno ornament, jak i motyw wahadłowy pochodzą z jednego źródła. Dla ornamentu jest niem radość, jaką genjusz twórczy znajduje w tworzywie materjalnem swej sztuki. W muzyce, jest to radość dźwięku, jednego i ściśle określonego. Stąd pochodzi długie wytrzymywanie lub powtarzanie pewnych dźwięków, stąd opisywanie ich zapomocą dźwięków sąsiednich, wogóle: wszystkie formy ornamentu (R. Lach). Wahadłowa postać motywu, podobnie jak i fala melodyczna, są formami oscylacji dokoła pewnego dźwięku: w tem leży ich pokrewieństwo z ornamentem.

Jak każdy ruch wahadłowy, składa się motyw wahadłowy z dwu faz. W pierwszej z nich, t. j. w oddalaniu się od tonu głównego, będącego „środkiem wahania", zawiera się już dążność powrotu do niego, dokonywająca się w drugiej fazie. Motyw taki jest więc powtarzaniem tego samego ruchu dokoła jednego tonu. Brak mu dążności rozwoju. Najczęściej wszakże przyłącza się do niego spokrewniony z nim ornament, gotów do wyzwolenia drzemiących w nim sił rozwojowych. We wzajemnej korelacji motyw wahadłowy i ornament, tworzą frazy, a nawet całe kompozycje, o charakterze wahadłowym, bardzo znamienne dla stylu Szopena[8]). Przykład 12 ilustruje ten typ formalny.



12. Walc op. 23 nr. 2

Podobną rolę, jak początkowy motyw melodyczny, może ze względu na formę spełniać także harmonika. Aby zdać sobie sprawę z tego zjawiska, wystarczy przypomnieć tylko akordy początkowe Scherza op. 20 lub Sonaty op. 35. Dzięki sile rozpędowej tego rodzaju motywów początkowych, rozwój fraz, okresów, a nawet całych dzieł dokonywa się niekiedy ru-

[8]) Ten typ wahadłowy, stwierdzony już przez L. Bourguès'a i A. Denéréaz'a (La musique et la vie intérieure), znajduje wyraźny odpowiednik w polskiej muzyce ludowej; por. H. Windakiewiczowa, Wzory ludowej muzyki polskiej w Mazurkach Chopina.

chem jakby pociskowym. Chociaż jakościowo związany jest on jak najściślej z istotą elementów melodycznych i harmonicznych, to niemniej czynnik rytmiczny odgrywa w nim często rolę przeważającą.

B) Innym czynnikiem konstruktywnym, dzięki któremu Szopen nadaje nową postać formom tradycyjnym, jest asocjacja formalna. Przez f o r m ę a s o c j a t y w n ą (skojarzeniową) rozumiem czyto frazę, czy temat, który powstaje z jednego tylko motywu pierwotnego, rozwijając się z niego organicznie, dzięki ukrytej w nim energji. Formy tego typu nie są formami perjodycznemi, nie dadzą się zamknąć w schematach okresowości. Melodja typu asocjatywnego nie da się łatwo rozdzielić na motywy; stanowi ona c a ł o ś ć o r g a n i c z n ą.

Melodje typu asocjatywnego spotykamy najczęściej w kompozycjach lirycznych, w tempie powolnem, np. w niektórych Nokturnach, fragmentarycznie w Balladach i t. p. Najbardziej znamiennym przykładem tego typu jest *Berceuse*. Przedstawia ona równocześnie rozwój frazy według zasad asocjacji formalnej i rozwój całej kompozycji jakgdyby falami, z których każda jest bodźcem do powstania i zapowiedzią fali następnej. Wszystkie frazy Berceuse, będące warjacjami frazy początkowej (przy-



13. Berceuse

kład 13), rozwijają się w oparciu o ten sam motyw harmoniczny i rytmiczny, o *basso ostinato.* Czynnikiem rozwoju całej tej kompozycji jest jedynie siła napięć frazy początkowej, reprezentującej t y p a s o c j a t y w n y, oraz ornamentyki.

C) Rzecz prosta, że także wszelkie inne sposoby tworzenia formy z motywów, jak: powtarzanie, progresja, łączenie motywów przeciwstawnych i t. p. zajmują poważne miejsce w technice formotwórczej Szopena. Do sposobów tradycyjnych i powszechnie obowiązujących dołączają się tutaj pewne formy odrębne okresowe, ściśle związane z techniką formalną polskiej muzyki ludowej, jak np. okres kolisty (H. Windakiewiczowa).

●

Zbyt ciasne ramy tego szkicu nie pozwalają mi na szczegółowe rozwinięcie wszystkich czynników melodycznych, harmonicznych i rytmicznych, współdziałających w tworzeniu formy, a decydujących o jakości stylu Szopena. W dwu ostatnich dziedzinach brak zresztą dotychczas szczegółowych badań analitycznych tak samej muzyki Szopena, jak i polskiej muzyki ludowej. To też raczej zostały tu wskazane z a g a d n i e n i a, niż podane ich ostateczne rozwiązanie. Zwrócenie się ku zbadaniu harmoniki i rytmiki Szopena w sposób analogiczny, jak uczyniłam to z melodyką, we wspomnianej pracy mojej, uważam za najpilniejsze zadanie naszych badań szopenowskich. Najgłębszy podziw i najgorętsza miłość dla muzyki Szopena nie powinna, mojem zdaniem, sprzeciwiać się objektywnemu zbadaniu jego t e c h n i k i kompozytorskiej. Przeciwnie, dopiero rezultaty takiego badania naukowego będą mogły uświadomić nam przyczyny naszego podziwu i realnie go pogłębić. Zapobiegną one również najrozmaitszym uczuciom i idejom subjektywnym, zbyt często podsuwanym Mistrzowi naszej muzyki. Myślą przewodnią w takich badaniach pozostać powinien aforyzm Roberta Schumanna: *„Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden“* (Dopiero wtedy, gdy forma stanie ci się zupełnie jasną, i duch będzie dla ciebie jasny).

Szopen a współczesność

napisała **Dr. STEFANJA ŁOBACZEWSKA**

Nie jestem pierwsza, której danem jest skonstatować olbrzymie znaczenie Szopena dla całej muzyki współczesnej. Znaczenie to uznają już w całej pełni obcy badacze muzyki współczesnej: Coeuroy[1]) stwierdza, że „Szopen był pierwszym kompozytorem, który genjalnym swym instynktem wyczuł możliwość odrodzenia muzyki z ducha pieśni narodowej", a G. Jean-Aubry[2]) wyprowadza renesans całej nowoczesnej muzyki europejskiej od Szopena. Mussorgski, Debussy, Albeniz, Bartók, Casella i inni właśnie dzięki apostolskiej misji Szopena rozpoczęli tworzyć w myśl zasad zupełnie nowej estetyki muzycznej, nowego światopoglądu artystycznego. Przeciwstawili *po raz pierwszy* w dziejach muzyki ideałom obcym ideał sztuki narodowej, związanej jak najściślej z tradycją własnego kraju.

Każda nowa ideologja w sztuce przynosi ze sobą oczywiście i odpowiadające jej nowe środki i formy, jako symbole swej najwewnętrzniejszej treści. Te nowe środki i formy, które przyniosła ze sobą ideologja Szopena, miały się okazać — jak to dziś dopiero stwierdzić można — niezmiernie charakterystyczne i ważne dla potomności, sięgały bowiem w głąb samej *materji dźwiękowej*. Problemem tym nie zajął się dotąd, o ile mi wiadomo, żaden z dotychczasowych estetyków, a jednak jest on jednym z tych, z któremi wiąże się bezpośrednio jeden z najbardziej zasadniczych przełomów dotychczasowych w historji muzyki: przełom, jaki przeżyliśmy w pierwszej ćwierci XX wieku.

[1]) *André Coeuroy* „Panorama de la musique contemporaine". Paris 1928.
[2]) *S. Jean-Aubry* „La musique des nations" Paris — Londres 1922.

I

Dopiero z perspektywy chwili dzisiejszej rozumiemy w całej pełni ponadczasowy charakter sztuki Szopena, wyrosłej na gruncie swej epoki i równocześnie wskazującej w przyszłość. Bo niepodobieństwem byłoby przecież, mimo wszystkich jej tendencyj postępowych, zaprzeczyć jej pochodzenia rdzennie romantycznego. Romantycznem jest właśnie w muzyce Szopena to ukochanie przeszłości i własnych tradycyj, które znalazło wyraz w dziełach sztuki plastycznej i w poezji jeszcze zanim utorowało sobie drogę do muzyki. U poprzedników i współczesnych Szopena przejawia się ono w różnej formie: Weber wyśpiewał, jak nikt przed nim, piękno ojczystego krajobrazu, Mendelssohn — piękno zaklętego weń świata bajki, zawsze jednak czynią to nie bezpośrednio, środkami specyficznie muzycznemi, ale drogą okrężną, poprzez literaturę. Usiłują stworzyć nastrój, odpowiadający pewnej treści literackiej, zawartej w tekście, lub choćby tylko w programie, wyrażonym w tytule. Dopiero Szopen pierwszy potrafił zbliżyć się do tych ideałów, romantycznych w swem zabarwieniu uczuciowem, z innej strony, ze strony ściśle muzycznej, nie transponując ich podkładu uczuciowego wpierw na literaturę, ale wyrażając je za pomocą środków i form, sztuce muzycznej właściwych. I ten właśnie moment rozstrzygnął o znaczeniu Szopena dla współczesności. Uczynił go pierwszym rzecznikiem muzyki absolutnej, przeciwstawiającym się ideałom swej epoki[3]), i w konsekwencji kazał mu sięgnąć do nowych środków konstrukcji i formy, do nowych elementów melodycznych i harmonicznych, które z biegiem czasu miały przekształcić muzykę tonalną w atonalną. Jakkolwiek śmiałem może wydać się to twierdzenie, faktem jest, że większość elementów muzycznej konstrukcji atonalnej bierze początek od Szopena i wiąże się jak najściślej z właściwą mu formą kultu dla rodzinnych tradycyj.

M e l o d y k a Szopena, jak cała zresztą melodyka romantyczna, oparta na systemie *dur-moll* sięga niejednokrotnie, zwłaszcza w mazurkach, do skal obcych temu systemowi, właściwych polskim pieśniom ludowym. Są to przeważnie skale, należące do systemu t. zw. skal kościelnych, które znikły z muzyki artystycznej z chwilą sprecyzowania się systemu *dur-moll*. Najbardziej charakterystyczną ich cechą jest brak t. zw. „nuty prowadzącej" w melodji, łącznie z różnym — w stosunku do skali *dur i moll* — stosunkiem całych i półtonów w melodji. Fragmenty melodyj Szopena, utrzymane w stylu skal kościelnych, nie są nigdy cytatami

[3]) Ten element twórczości Szopena podkreślił już K. Szymanowski („Chopin", Warszawa, 1925).

z pieśni ludowych, wprowadzane są jednak zawsze w sposób, niedozwalający na interpretację ich w duchu skali dur-moll. Świadczą o tem rozliczne interwały, sekundy i kwarty zwiększonej, zwanej frygijską i lidyjską, które przeważnie poparte odpowiednią harmonizacją, dla każdego słuchacza wychowanego na systemie dur-moll, robią odrazu wrażenie elementów, czy nawet struktur organizmu obcego [4]). Dziś wiemy już dokładnie, że cały proces destrukcji systemu tonalnego poszedł przedewszystkiem drogą rozluźnienia i zanulowania zwrotów kadencjonujących, wyrażonych w melodji stosunkiem nuty prowadzącej. W konsekwencji więc musimy uznać wspomniane wyżej cechy melodyki Szopena jako współtwórcze w tym procesie przejścia od tonalności do atonalności.

Podobne cechy znajdujemy zresztą i w h a r m o n i c e Szopena. Mowa tu oczywiście znowu w pierwszym rzędzie o harmonizacji ustępów melodycznych, poczętych w duchu melodyki ludowej. Szopen najczęściej unika tu takich połączeń akordów, które pozwoliłyby dany ustęp interpretować jednocześnie w duchu melodyki tonalnej. Forma sama akordów albo pozostaje przytem djatoniczna, albo (jak np. w Mazurku Op. 68 nr. 3) przez zabranie tercji akordu staje się szeregiem pustych kwint, a więc współbrzmień pod względem tonalnym neutralnych. Rzadziej popiera Szopen wprost zwrot nietonalny w melodji zwrotem harmonicznym nietonalnym, jak np. w Mazurku op. 24 nr. 2, gdzie skala lidyjska w melodji harmonizowana jest akordem D_7-T z wielką septymą.

Pierwszym, który wyciągnął konsekwencje z melodycznych i harmonicznych inowacyj Szopena, był D e b u s s y. Rozwija on i usamodzielnia chromatykę linji melodycznej, zapoczątkowaną w romantyzmie, i nawiązuje tu do Szopena. Ornamentalne zwroty melodji Szopena, wprowadzające liczne tony chromatyczne w charakterze tonów niekonstruktywnych, stały się tu pewnego rodzaju punktem wyjścia. Z chwilą, gdy zanika schematyzm konstrukcji tonalnej, który wyrażał się przy porządkowaniu tych tonów chromatycznych do pewnych funkcyj harmonicznych, rozpadły się te zwroty melodyczne na drobną mozaikę motywów. Zanika różnica między konstruktywnemi a niekonstruktywnemi tonami melodji, aż tony chromatyczne staną się równouprawnione z djatonicznemi.

Także zamiłowanie do wprowadzenia nut organowych jako ustawicznie powtarzanego akordu, łączącego samem swem brzmieniem szeregi opartych na nim akordów afunkcyjnych, da się sprowadzić do pewnych procesów harmonizacji, właściwych Szopenowi. Są to właśnie wypadki,

4) Wpływ melodyki ludowej na melodykę Szopena konstatuje dr. Br. Wójcik — Keuprulian w swej książce „Melodyka Chopina" (Lwów 1930).

w których — jak w wyżej wymienionych — Szopen opiera zwroty melodyczne nietonalne na współbrzmieniu pustej kwinty.

Jeszcze później wyzwala się harmonika nowoczesna z więzów tonalności, przenosząc na akordykę i na połączenia akordów cechy skal ludowych nietonalnych, właściwe ich melodyce. Typowym przykładem tego sposobu postępowania jest B a r t ó k, u którego rozbicie tonalności idzie wyraźnie od strony folkloru. I tu znowu jest ono tylko wyciągnięciem ostatecznych konsekwencyj z techniki, zapoczątkowanej w Mazurkach Szopena. Brak miejsca nie pozwala mi rozwinąć bliżej to twierdzenie, pozwolę sobie jednak powołać się na cytowany już poprzednio przykład Mazurka op. 24 nr. 2, gdzie urywek skali lidyjskiej w melodji harmonizowany jest akordem na dominancie z wielką septymą. Wskazuje on na przenikanie (jakkolwiek oczywiście jeszcze w bardzo skromnych rozmiarach) wpływów melodyki ludowej, nietonalnej, do harmoniki Szopena.

Wreszcie — jak już wspomniałam poprzednio — samo traktowanie formy u Szopena jest wybitnie współczesne. Świadczy o tem fakt, że w epoce romantyzmu, który rozluźniał konstrukcję formalną dla celów pozamuzycznych, Szopen jeden wysuwa na pierwszy plan formy taneczne, ściśle określone jako schemat i jako zasada rytmiczna. Ta zasada rytmiczna w Mazurku i Polonezie, stosowana konsekwentnie jako zasada konstrukcyjna, to coś niby jakaś rytmiczna „postać zasadnicza", która u atonalistów współczesnyh przemienić się miała w postać zasadniczą natury ściśle melodycznej. Druga, która tam prowadziła, była jeszcze bardzo daleką, a jednak nie da się zaprzeczyć, że było to co najmniej śmiałem przeczuciem ideałów współczesnej estetyki muzycznej, djametralnie odległych od ideałów romantycznych. Czyż zresztą renesans rytmu w muzyce Strawińskiego i Bartóka, oparty na tradycjach ludowych, jest czem innem, niż bezpośredniem nawiązaniem do narodowych tańców polskich Szopena? I czyż wobec tych faktów, każdej chwili dostępnych analizie, przesadnem jest twierdzenie, że nietylko ideologja, ale i sama materja dźwiękowa i forma w muzyce współczesnej dadzą się sprowadzić do źródeł muzyki Szopenowskiej?

Jakże zrozumiałym staje się nam wobec tego cały renesans muzyki *polskiej* w XX wieku w twórczości „Młodej Polski" i generacji najmłodszej. Jest on zarówno w swych podstawach ideologicznych, jak i w środkach czysto formalnych, jedynym wielkim hołdem dla genjuszu Szopena, spłaceniem długu, który duch twórczy narodu przynosi mu w darze niemal w sto lat po jego śmierci.

II

Ale linja ewolucji, prowadząca w historji od Szopena do współczesności, zrodzić miała podwójną zależność faktów nią objętych. Jak z jednej strony genjusz Szopena zapłodnić miał całą muzykę współczesną w zakresie materji i formy dźwiękowej, tak z drugiej strony ta współczesność, wyciągnąwszy z jego dzieła ostateczne konsekwencje, miała nam przynieść inny, *nowy sposób odczucia i zrozumienia muzyki Szopena.*

Może nawet ściśle biorąc nie nowy, bo zawarty w samej istocie tej muzyki, nowy tylko dla nas, którzy przeżyliśmy przełom ideowy w stosunku do poprzedniej generacji. Generacja ta, pamiętająca lata politycznej niewoli i odczuwająca całą sztukę poprzez pewne specyficzne kryterja myślowe, zdeformowała poniekąd piękną i zdrową treść muzyczną, zawartą w muzyce Szopena. Narzuciła jej pewne subjektywne kojarzenia uczuciowe, idące w kierunku sentymentalnych i czułostkowych nastrojów, w których ideał twórcy narodowego wyrażał się nie samą treścią muzyczną tej sztuki, ale pewnym programem pozamuzycznym. W atmosferze tych mglistych nastrojów przepadło gdzieś piękno arabeski Szopenowskiej, rozpłynęły się jej kontury rytmiczne i formalne. Muzyka ta stała się raczej odbiciem psychiki zbiorowej duszy narodu w pewnym okresie dziejów, niż wyrazem własnej psychiki twórcy. Ideałem interpretacji muzyki Szopenowskiej był taki typ interpretacji, który najdalej szedł po linji akcentowania tych subjektywnych nastrojów pozamuzycznych.

W tej formie przejęliśmy muzykę Szopena od poprzedniej generacji. Cóż dziwnego, że wobec z gruntu różnego w stosunku do tej generacji naszego światopoglądu, stanęliśmy w pierwszej chwili jak gdyby bezradni, niezdolni zrozumieć samą jej istotę? Kojarzenia myślowe i uczuciowe, które ta generacja wkłada w muzykę Szopena dla nas, straciły swą aktualność, trzeba było dopiero szukać nowych dróg, które pozwoliłyby z powrotem dotrzeć do jej treści. Stało się to możliwem dopiero dzięki nowej generacji pianistów, którzy intuicyjnie wyczuli muzyczne walory tej muzyki. Oni też utworzyli nowy typ interpretacji Szopena, który można określić jako współczesny. Linja melodyczna Szopena, w której ornament uznany został za element konstrukcji, wystąpiła teraz po raz pierwszy w całem przedziwnem pięknie swego rysunku; straciła swą sztuczną barokowość i pretensjonalność, stała się z powrotem prostą i czystą. Niemałą rolę odegrał w tym procesie współczesny zmysł dla polifonji, który nauczył nas patrzeć z innej perspektywy na zjawisko melodyczne. Ten zmysł polifoniczny przyniósł też ze sobą odmienne traktowanie głosów akompanjujących. Dawniej stanowiły one jakąś niekształtną masę

dźwiękową, której jedynem zadaniem było wyposażyć linję melodyczną w pewne mgliste zabarwienie harmoniczne. Teraz akcentują coraz częściej względną swą niezawisłość w stosunku do głosu górnego, czasami nawet niezawisłość linearną, a tem samem akcentują też struktury melodyczne i harmoniczne nietonalne, oparte na systemie skal ludowych, pojawiające się u Szopena w obrębie tonalnego organizmu jego muzyki. Pianistyka dawnego typu przechodziła nad temi obcemi strukturami do porządku dziennego, pianistyka współczesna wydobywa je świadomie na światło dzienne, jako specjalnie charakterystyczne muzyce Szopena.

Innym typowo współczesnym rysem interpretacji Szopena jest wyzwolenie jej elementu rytmicznego. Wspominaliśmy już poprzednio, że w zakresie całej twórczości europejskiej, wywodzącej się z muzyki klasycznej, inwencja rytmiczna słabnie pod wszechpotężnem panowaniem metryki. Szopen był jednym z pierwszych, który usiłował rytmikę uwolnić od zawisłości metryki, ale by to zrozumieć, trzeba było dopiero przejść całą ewolucję muzyki nowoczesnej poprzez Strawińskiego i Bartóka. Dopiero przy pomocy należytej akcentacji rytmu w muzyce Szopena występuje we właściwem świetle jej konstrukcja formalna, jako uwarunkowana samym rodzajem materjału. Równocześnie zmienia się typ stosowanej w interpretacji Szopena dynamiki i agogiki: dynamika zróżnicowana w sensie współczesnym, agogika uwolniona od subjektywnych kojarzeń uczuciowych, które podważały jej organiczny związek z tekstem. Zawsze i wszędzie dominuje troska o możliwie wierne i plastyczne wydobycie samej muzycznej treści, zamkniętej w twórczości Szopena, oraz materji dźwiękowej i konstrukcji, które tej treści służą za symbole.

Jak grał Fryderyk Szopen?

napisał **ALEKSANDER MICHAŁOWSKI**

Bardzo często zdarza mi się dzisiaj słyszeć zdanie, że tradycja szopenowska nie istnieje, że została zagubiona przez te kilkadziesiąt lat, jakie dzielą nas od dnia śmierci wielkiego genjusza polskiej muzyki. Zastanawiałem się niejednokrotnie nad takiemi opinjami. Nie podzielałem ich nigdy. Zdaniem mojem, nie ulega żadnej wątpliwości, że tradycja szopenowska żyje i nigdy nie zaniknie, bo pamięć rzeczy wielkich musi przetrwać wszelkie próby i jest nieśmiertelna.

Czyż nie powiedział Mickiewicz, że czas i oddalenie pomniejszają i pożerają rzeczy małe i znikome, a rzeczy istotnie wielkie wzmacniają i wyolbrzymiają?

Ale przedewszystkiem należy ustalić, co to jest tradycja? Mojem zdaniem niewolno tego wyrazu rozumieć zbyt ściśle, należy pamiętać, że tradycja nie ma nic wspólnego z jakimś przymusowym szablonem i nie może być obowiązującym nakazem, paraliżującym własną intuicję i inwencję twórczą czy odtwórczą. Naturalnie, jeżelibyśmy tak rygorystycznie rozumieć chcieli sens tradycji szopenowskiej, moglibyśmy, idąc drogą logiki, dojść do najdziwaczniejszych paradoksów. Ale, jeżeli zdamy sobie sprawę z tego, jak nieodpowiednie jest stosowanie wszelkiego rygoryzmu do muzyki szopenowskiej i jeżeli tradycję szopenowską rozumieć będziemy w sensie bardziej ogólnym, bardziej subtelnym, ustrzeżemy się od wszelkich nieporozumień w tym względzie.

Jeszcze jedna okoliczność przyczyniła się do tego, że w sprawie omawianej powstały najróżnorodniejsze nieporozumienia. Tradycja stylu i gry najczęściej przekazywana jest przez mistrza jego uczniom. Ci stają się tej tradycji najwierniejszymi apostołami i roznoszą słowo swego mistrza po świecie. Ale, niestety, Szopen nie miał uczniów godnych swego genjuszu i swej uduchowionej inteligencji artystycznej. Dawał lekcje nie



Delacroix pinx

z nakazu wewnętrznego, ale — dla zarobku. W saloniku jego tłoczyli się uczniowie, których do mistrza sprowadzała najczęściej snobistyczna ciekawość i ambicja; rzadko tylko zdarzało się, że obok tytułowanych miernot w szeregu uczniów Szopena zabłysnął prawdziwy talent.

Jeżeli chodzi o Polaków, to tylko dwa nazwiska zachowały się w kronikach szopenowskich: ks. Marceliny Czartoryskiej i Karola Mikuli'ego. Przed laty puszczono pogłoskę, że w Warszawie znajduje się jeszcze jakiś trzeci uczeń Szopena. Nowinę tę rozniósł Antoni Sygietyński, który po długich poszukiwaniach odnalazł tego autentycznego ucznia, liczącego naówczas 90 z górą lat. Pociechy z tego odkrycia mieliśmy niewiele. Kiedy z biciem serca zapytaliśmy sędziwego spadkobiercę ideałów i wzruszeń mistrza, jak grał na fortepianie, otrzymaliśmy krótką odpowiedź:

— Szopen grał ślicznie i pieknie...

Poza tem zaświadczeniem nie mogliśmy wydobyć z tego mohikanina ani jednego konkretnego słowa.

Szopen grał ślicznie i „pieknie"! Czy można się zadowolić takiem sumarycznem określeniem? Wiemy, że grał „pieknie", ale j a k grał? Oto tajemnica, której dotąd w całej pełni jeszcze nie posiedliśmy.

Miałem szczęście znać obojga polskich uczniów szopenowskich. Księżnę Marcelinę poznałem we Lwowie. Dwukrotnie była na moich koncertach. Byłem u niej i miałem możność nawiązania dłuższej rozmowy o mistrzu i jego muzyce. W czasie owym księżna była już staruszką. Kiedy poprosiłem ją zagrać któryś z ulubionych utworów Szopena, odrzekła:

— Ręce moje są już za stare...

Uległa jednak moim prośbom i zagrała parę mazurków, między innemi znany mazurek D-dur. Uderzył mnie sposób, w jaki sędziwa pianistka interpretowała główny temat mazurka. Grała go na początku wulgarnie, rubasznie, bez subtelniejszego cieniowania. Dopiero, kiedy zjawia się on za drugim razem przy końcu utworu, grała go miękiem, pieściwem uderzeniem, w sposób naskroś subtelny i wykwintny.

Zapytałem, dlaczego tak odmiennie traktuje główny temat kompozycji. Odrzekła mi, że tak ją nauczył Szopen. W dziele tem chciał przedstawić kontrast pomiędzy „karczmą" a „salonem". Dlatego tak odmiennie kazał interpretować tę samą melodję: na początku ma ona ilustrować nastrój karczemny, pospolity, a pod koniec — wykwint salonów...

Ileż więcej wskazówek otrzymałem od Karola Mikuli'ego! Człowiek ten zaważył na całej mej karjerze artystycznej i zawdzięczam mu bardzo wiele...

Po raz pierwszy spotkałem Mikuli'ego we Lwowie. Mogło to być w roku 1885. Po skończeniu konserwatorjum wyjechałem na wieś, następnie udałem się do Lwowa. Mikuli odgrywał tu rolę pierwszorzędną, jako pianista, pedagog i organizator ruchu muzycznego, który ześrodkowywał się naówczas w Towarzystwie Muzycznem, pozostającem przez długi szereg lat pod dyrekcją Mikuli'ego.

Mikuli był najautentyczniejszym uczniem Szopena, z którego wskazówek korzystał od roku 1844-go, cieszył się więc reputacją najpoważniejszego autorytetu w kwestji stylu szopenowskiego i wszelkich spraw, związanych z interpretacją utworów Szopena. Cóż dziwnego, że pierwszem mojem życzeniem, po przyjeździe do Lwowa, było spotkanie się z Mikulim i odegranie mu kilku utworów szopenowskich!

W kilka dni po przyjeździe grałem przed Mikulim. Po wysłuchaniu kilku utworów Szopena odezwał się do mnie mniej więcej w te słowa:

— Gra Pana nie jest jeszcze dojrzała, ale odczuwa Pan intuicyjnie muzykę Szopena. Powinien Pan dużo pracować w tym kierunku, może nawet poświęcić się wyłącznie wykonywaniu muzyki szopenowskiej.

Niebawem grałem na jednym z tradycyjnych wieczorów Towarzystwa Muzycznego kilka utworów, między innemi nokturn Fis dur i etiudę Szopena. Sukces był znaczny. Po tym koncercie zacieśniły się nadobre więzy artystyczne pomiędzy mną a Mikulim. Odwiedzałem go często i grywałem wyłącznie Szopena. Ileż interesujących wskazówek, ileż cennych bodźców otrzymałem od sędziwego mistrza! Rozmowy nasze, prowadzone przy fortepianie podczas tych niezapomnianych lekcyj, pozostaną nazawsze w mej pamięci. Mikuli miał świetną pamięć i odsłaniał przedemną nieznane szczegóły z życia Szopena i z koła jego przeżyć artystycznych. Te szczegóły w nowem świetle przedstawiały ideową stronę utworów Mistrza. Jednocześnie wtajemniczył mnie Mikuli w najrozmaitsze arkana techniczne gry szopenowskiej. Odskocznią i sprawdzianem tych spostrzeżeń była zawsze żywa pamięć o grze Szopena. Mikuli rozmawiał na ten temat chętnie i obszernie.

Tematem, do którego najczęściej powracaliśmy w tych rozmowach, było szopenowskie r u b a t o. Wiadomo, jak wiele wogóle rozprawiało się i rozprawia na ten temat i jak dowolną interpretację daje się niekiedy temu środkowi ekspresji, który ma bardzo wielkie znaczenie przy interpretacji dzieł szopenowskich.

Jak rozumiał rubato Szopen? Czy było ono synonimem zupełnej swobody i dowolności rytmicznej, czy też tylko wyrazem żywego falowania agogiki, nie kłócącego się z ścisłemi wymiarami rytmiki? Jeżeli uprzy-

tomnimy sobie, jak zasadniczo różnią się w stosowaniu rubata dzisiejsi wybitni wykonawcy Szopena, pytania te nabierają szczególnego znaczenia. Odpowiadał na nie Mikuli na podstawie osobistych wspomnień w sposób następujący:

— Szopen w grze swej stosował szeroko rubato i był daleki od wszelkiego rygoryzmu metrycznego, przyśpieszając lub zwalniając ten czy inny motyw. Ale rubato Szopena miało niezachwianą logikę emocjonalną. Tłomaczyło się zawsze nasileniem lub opadaniem wątka melodycznego, szczegółami harmonji, konstrukcją figuracji. Było płynne, naturalne, nie wpadało nigdy w przesadę czy afektację.

W rubato kryje się klucz do zrozumienia stylu gry Szopena. Pod względem nasilenia dynamicznego nie obfitowała ona w tak rozmaite i subtelne odcienie. Według relacji Mikuli'ego, Szopen grał uderzeniem delikatnem, unikając akcentów mocnych i jaskrawych. Nie olśniewał nigdy techniką, nie obezwładniał potęgą tonu. Nie znosił dźwięku fortepianu zbyt mocnego, nazywał go „szczekaniem psa". Ale z tego nie wynika, według Mikuli'ego, abyśmy dziś w interpretacji Szopena unikali mocniejszych gradacyj i akcentów. Należy uprzytomnić sobie, że fortepian w konstrukcji swej przeszedł niezwykle doniosłą ewolucję. Kiedyś, na instrumentach małych i wątłych *forte* rzeczywiście brzmiało w sposób zdecydowanie przykry. Dziś ma pełnię i niezwykłą soczystość brzmienia. Czy można przypuszczać, aby Szopen, gdyby danem mu było poznać nowoczesny typ instrumentu, nie wyzyskał wszystkich efektów brzmienia fortepianowego? Według zaświadczeń Mikuli'ego, Szopen miał z natury uderzenie głębokie i mocne. Na dzisiejszych Bechsteinach i Steinway'ach wystarczyłoby ono z pewnością do osiągnięcia takiego *forte*, jakie kiedyś wymagało forsowania dźwięku a brzmiało sztucznie i przykro.

Uczniów swych zachęcał Mikuli do grania tonem szerokim, nośnym. Powoływał się na jeden jeszcze argument, w rozumieniu mojem najzupełniej przekonywujący. Sięgał głębiej w istotę stylu samej muzyki Szopena i dochodził do wniosku, że „Szopen pisał *forte* i rozumiał *forte*". Czy nie jest to słuszna uwaga? Czy nie widzimy w muzyce szopenowskiej olbrzymiej skali uczucia, wielkich tytanicznych porywów, czy nie czujemy nadludzkiej potęgi? Dlaczego więc mielibyśmy ograniczyć koło środków ekspresji przy oddawaniu tej muzyki, która zda się rozsadzać wszelkie ramy technicznych możliwości instrumentu?

A jednak sam Mikuli grał tonem niewielkim i dość słabym. Kiedy go pytałem, czemu unika forte, odpowiedział, że Szopen zabraniał mu grania mocniejszem uderzeniem.

— Moje *forte* raziło Szopena i nieraz z tego powodu bardzo cierpiałem. Tembardziej martwiły mnie uwagi Mistrza, że wydawał mi się o wiele bardziej łatwym i wyrozumiałym w stosunku do innych uczniów. Gutman, naprzykład, nigdy nie liczył się z upodobaniem Mistrza w tym względnie i rąbał, walił co się zowie. A jednak Szopen był zadowolony z jego interpretacji. Kiedy go zapytałem, dlaczego toleruje *forte* Gutmana, odpowiedział mi: „Gutman imponuje mi brawurą". Jak wiadomo, Gutman był wogóle benjaminkiem Mistrza. Pamiętam naprzykład taki wypadek. Szopen, który przed każdym swym występem przechodził najokropniejsze katusze tremy, kaprysił, i ociągał się z wyjściem na estradę, razu pewnego, przymierzając swe fraki, nie mógł dobrać ani jednego, któryby odpowiadał jego przelotnemu kaprysowi. Skończyło się na tem, że wszystkie fraki poszły w kąt, bo Szopen kazał Gutmanowi zdjąć frak, i w tym fraku występował na koncercie...

Bardzo ciekawe wskazówki powierzył mi Mikuli w innej jeszcze sprawie, ściśle związanej z interpretacją muzyki szopenowskiej. Mam na myśli kwestję palcowania. I tu był Mikuli daleki od wszelkiego rygoryzmu. Według niego, palcowanie jest sprawą, ściśle związaną z indywidualnością odtwórczą pianisty, z budową jego ręki, ze stylem techniki. Nie wolno nikomu narzucać palcowania i nie należy kwestji tej wysuwać na plan pierwszy w całym splocie problemów, łączących się z interpretacją muzyki szopenowskiej. Tem się tłomaczy, że w wydaniu dzieł szopenowskich w redakcji Mikulego znaleźć można pewne odstępstwa od wskazówek Mistrza*). Mikuli otwarcie przyznawał się, że pod tym względem nie zawsze stosuje wskazania Szopena.

Gdybyśmy chcieli odtworzyć technikę palcowania, stosowaną przez Szopena, moglibyśmy znaleźć wskazówki najbardziej wymowne w etiudzie Nr. 2 (a-moll) z op. 10 i w etiudzie tercjowej. Za czasów Szopena największą popularnością cieszyły się trzy sposoby palcowania gamy chromatycznej. Pierwszy z nich rozpowszechniony był najwięcej we Francji. Gamę chromatyczną (c — cis — d — dis — e — f — fis — g — gis — a — b — h) palcowano według tego systemu tak: 1 — 3 — 1 — 3 — 1 — 2 — 3 i t. d. Według systemu t. zw. angielskiego palcowano: 1 — 2 — 1 — 2 — 1 — 2 — 3 i t. d. Wreszcie według systemu trzeciego, który rozpowszechniał głównie Field palcowano dźwięki g — *gis* — *a* — *b* — *h* — *c* — *cis* — *d* — *dis* tak: 1 — 2 — 3 — 4 — 1 — 2 — 3 i t. d.

*) Mowa tu o oryginalnem wydaniu, przedsięwziętem przez firmę Kistner. W latach ostatnich firma ta wydała nowe wydanie, w którem wprowadzone zostały różne zmiany (Cortot).

Palcowanie Szopena przedstawiało się w gamie chromatycznej w sposób następujący licząc od *c*): 4, 3, 4, 3, 4, 5, 3, 4 i t. d. Jest to tak odrębny i rzadki sposób, a tak jednocześnie trudny i skomplikowany, że nasuwa nawet przypuszczenie, że Szopen miał zupełnie odrębny sposób trzymania ręki na klawiaturze. Ręce wielkiego artysty ślizgały się po klawiszach, palce nie zginały się prawie zupełnie...

Nietrzeba chyba tłomaczyć, że ten odrębny system palcowania niezawsze może odpowiadać w czasach dzisiejszych właściwościom techniki naszych artystów. Dlatego też uwagi Karola Mikuli'ego na ten temat wydają mi się całkowicie słuszne.

W tych uwagach, jak i we wszystkich innych, poświęconych uwielbianemu Mistrzowi, wyraził się przenikliwy instynkt wybitnego artysty i świetnego muzyka, wyczuwającego w całej pełni piękno i odrębność muzyki szopenowskiej.

Czy istnieje tradycja szopenowska?

napisał **MATEUSZ GLIŃSKI**

Muzyka Fryderyka Szopena jest najbujniejszym, najcudowniejszym kwiatem, wzrosłym na żyznej glebie romantyzmu muzycznego. Kwiatem o nowych, nieznanych w muzyce pierwszej połowy XIX w. kształtach, o zapachu swoistym, niesamowitym, odurzającym*).

W bogatej spuściźnie romantyzmu zajmuje dzieło Szopena miejsce zaszczytne, ale nie łączy go z całokształtem muzyki romantycznej nic, oprócz luźnych więzów natury formalnej. Albowiem jest ono nawskroś indywidualne, a to w stopniu takim, jaki nie był właściwy żadnemu z wybitnych romantyków muzycznych XIX w. Muzyka Szopena jest odzwierciedleniem zmiennych stanów jego duszy, jest odbiciem jego życia wewnętrznego. A przecież subtelna natura Szopena, trawiona chorobą, podniecana sztucznie trybem życia salonowego, odbierała wrażenia z życia codziennego w formie przeczulonej, w formie jakichś drgań psychicznych, już to falujących gwałtownie, już to zamierających...

To też istotą muzyki Szopena, którą nazwał Przybyszewski „muzyką psychozy", jest — arytmja.

Wyraz ten, trafny i dosadny, rzucił jeden z największych znawców muzyki Szopenowskiej — Paderewski. W arytmji tej widzi on główny dowód ideowego zrośnięcia się Szopena ze swą ojczyzną — Polską. Bo czyż nie jest arytmja przyrodzoną właściwością duszy polskiej? Tę cechę narodową wyraził Szopen w sposób tak piękny jak żaden z wielkich wieszczów polskich. „Albowiem tylko muzyka mogła oddać tę falistość naszych uczuć, tę ich rozlewność aż w nieskończoność i to ich aż do bohaterstwa skupienie, te szału porywy, co, zda się, skały kruszą, i tę niemoc zwątpienia, w której i myśl się mroczy i chęć do czynu zamiera. Tylko w tej muzyce tkliwej a burzliwej, cichej, a namiętnej, rzewnej a mocnej i groźnej, w tej muzyce co się rada wymyka od dyscypliny metrycznej, co się uchyla od karności rytmu, co nie znosi metronomu, jak znienawidzonego rządu, w tej muzyce słyszy się, czuje, poznaje, że naród nasz, ziemia nasza, że cała Polska żyje, czuje, działa: „in tempo rubato"...

Ta muzyka zmienna i nieuchwytna w swych subtelnych akcentach, wymykająca się z pęt dyscypliny metrycznej, przekazana została pokoleniom w formie, która najczęściej nie daje żadnego klucza do rozwiązania powstających w praktyce licznych problemów interpretacyjnych, niekiedy zaś sama nasuwa poważne wątpliwości.

Istnieje kilka wydań dzieł Szopena, różniących się nietylko w oznaczeniu temp, w remarkach interpretacyjnych (agogicznych i dynamicznych) i w pedalizacji (według Antoniego Rubinsteina są wszystkie wskazówki w tym kierunku zgoła fałszywe!), — ale nawet niekiedy w poszczególnych nutach. Tak więc np. zacięty spór prowadzony był (Kullak contra Mikuli) co do tego, jaką nutę grał Szopen w kodzie drugiej ballady (D czy Dis). A ileż innych dyskusyj analogicznych wywołują sprzeczności w różnych wydaniach dzieł Szopena!...

Ale są to niedokładności natury zewnętrznej. Przeszkoda najważniejsza do ujednostajnienia produkcji dzieł Szopenowskich tkwi o wiele głębiej. Kryje się ona w samej formie, jaka miała utrwalić dzieło Szopena. Forma ta była konwencjonalna, sztywna i zgoła niewystarczająca wobec wybujałego indywidualizmu stylu szopenowskiego.

Spójrzmy na pierwszy lepszy utwór fortepianowy duchowego epigona Szopena — rosyjskiego indywidualisty Skrjabina. To, co zrzucił Szopen na karb intuicji interpretacyjnej wykonawców jego muzyki, to, co umieścił, jak przyjęto się wyrażać, między linjami, to wszystko Skrjabin utrwalił na piśmie, uciekając się do śmiałych inowacyj w pisowni muzycznej. A więc zanotował wszystkie niemal falowania rytmiczne, niwecząc uświęconą przez tradycję symetryczność w budowie frazesu muzycznego, komplikując formę utworu przez wprowadzenie sztucznych, powikłanych rytmów.

Notacja Szopena jest pozornie nieskoplikowana pod względem rytmicznym. Ale właśnie ta jej względna prymitywność jest przyczyną, że przenikn ęcie ukrytych i niedopowiedzianych intencyj twórczych wieszcza staje się coraz trudniejsze, a z rokiem każdym wzmaga się wielojęzyczność w licznem gronie interpretatorów muzyki Szopena.

•

*) Porównaj „Impresje Muzyczne" autora niniejszego artykułu w numerze majowym z r. 1927.

I oto wobec tych trudności interpretacyjnych wysuwany bywa najczęściej oddawna znany „regulator ideowy". Ma być nim t. zw. t r a d y c j a s z o p e n o w s k a.

Ale to pięknie brzmiące pojęcie jest poniekąd tylko — fikcją. Bo cóż jest tradycja?

Busoni nazwał tradycję „maską gipsową, zdjętą z życia, której rysy starły się już niemal nie do poznania przez długie lata, w ciągu których jest owa maska w użytku u licznej rzeszy rzemieślników". Być może, iż skory do przesady entuzjasta muzyczny niedość wykazał w swej pięknej metaforze zrozumienia praw ciągłości ideowej w rozwoju stylów muzycznych, praw, spajających poszczególne epizody dziejów muzyki w całość monumentalną.

Ale cóż jest tradycja szopenowska? Gdzie mogła powstać? Jakiemi szlakami dojść mogła do naszego pokolenia?

Wystarczyłoby pobieżnie uprzytomnić sobie przebieg krótkiego żywota Szopena, aby na pytania te odpowiedzieć. Jedynem źródłem tradycji szopenowskiej mogły być produkcje Szopena w Paryżu, w epoce wielkich triumfów jego w końcu pierwszej połowy XIX st. Jedynymi apostołami muzyki wieszcza naszego mogli być jego uczniowie.

„Szopen nie posiadał nigdy tak utalentowanych uczniów jak Liszt" — pisze świetny biograf Szopena — James Huneker, którego monografia p. t. „Szopen człowiek i artysta" została przetłumaczona na język polski: „jednakowoż wykształcił on przecież kilku doskonałych wirtuozów fortepianu. Wszyscy oni zachowali i dotychczas (dzieło Hunekera pisane było w roku 1900) pozostali wierni tradycji swego mistrza. Jednak n i k t n i e b y ł b y w s t a n i e o k r e ś l i ć, c o t o j e s t t r a d y c j a s z o p e n o w s k a!"

Albowiem jeśli trafnem jest przyrównanie tradycji do maski gipsowej zdjętej z oryginału, to przecież rysy oryginału oblicza twórczego Szopena w dziedzinie produkcyj fortepianowych były zgoła nieuchwytne, zmienne, zależne od chwilowego usposobienia i od stanu nerwów i ciała. Szereg zaświadczeń historycznych ustala z całą pewnością, że Szopen grał częstokroć ten sam utwór w sposób odmienny, zmieniając tempo, barwę dźwiękową a nawet niuanse (np. por. Hunecker, str. 78 tłumacz. niemieckiego). O grze jego niema wszak do dnia dzisiejszego opinji ustalonej. Czyż nie stwierdził jeszcze w r. 1879 jeden z najwierniejszych epigonów jego sztuki odtwórczej — Karol Mikuli w swej przedmowie do lipskiego wydania dzieł wieszcza, że „Szopen pianista pozostał prawie nieznany"?

Układ działalności artystycznej Szopena, jego rozłąka z krajem rodzinnym, który byłby wszak podatniejszym gruntem dla przechowania



A. Kolberg pinx

jego tradycji, niż gościnna ale zawsze obca rasowo Francja, jego niechęć do popisów estradowych — były temi czynnikami natury zewnętrznej, które w związku z wybujałym indywidualizmem jego muzyki i jego stylu fortepianowego przeszkodziły wytworzeniu się tradycji fortepianowej największego polskiego mistrza fortepianu.

Stąd też ta wielojęzyczność w interpretacji Szopena. Berło królewskie w dziedzinie odtwarzania muzyki tego wieszcza już w ubiegłem stuleciu przechodziło do rąk już to złączonych z nim tylko mocnemi, niczem nie dającemi się osłabić więzami wspólnej rasy (Paderewski, Michałowski, Śliwiński), już to niezwiązanych z dziełem wieszcza polskiego niczem, oprócz ponadnarodowej i ponadepokowej genjalnej intuicji odtwórczej (Liszt, Rubinstein, Joseffi, Esipoff, Pachmann, Weiss).

Każdy z wielkich interpretatorów Szopena porywa i czaruje swą grą, wydobywając z instrumentu ukryte w nutach piękno inwencji wielkiego poety dźwięku. Ale k a ż d y z t y c h m i s t r z ó w g r a i n a c z e j... Dlaczego? Ponieważ, jak słusznie pisał Hunecker, „w muzyce Szopena tkwi wielka mnogość pianistów i stylów, a wszystkie style są dopuszczalne, jeżeli tylko są one logiczne, poetyczne, muzykalne, a owiane szczerością i prawdą artystyczną".

Tem się więc tłumaczy, że dzieło Szopena budzi częstokroć entuzjazm jednaki, oddane przez artystów o zgoła odmiennej jaźni duchowej. Dla jednych (np. Michałowski) jest dzieło to zjawiskiem o niezamąconej czystości linji, o helleńskiej wyrazistości kształtów, dla innych znów jest ono „romantyzmem nerwów" (prof. A. Weissmann), spowiedzią steranego chorobą i „żalem" serca, ale poprzez każdą iście piękną interpretację Szopena przebija i olśniewa swym niesamowitym blaskiem boskie słońce genjuszu...

Pamiątki Szopenowskie

napisał **LEOPOLD BINENTAL**

Dokumenty, dotyczące życia i sztuki wielkiego twórcy, oraz pamiątki, w spuściźnie po nim pozostawione ludzkości, to prawdziwe skarby, któremi potomność się szczyci, których chroni sumiennie przed zagładą. Wielbiciele tego życia i tej sztuki są w nich rozkochani, a ci, którzy dążą do wskrzeszenia i utrwalenia w sercach i umysłach postaci człowieczej i artystycznej twórcy umiłowanego, spoglądają na takie dokumenty i pamiątki z wiarą, że kryją one odpowiedź prawdziwą i zwięzłą na niejedną zagadkę, wylęgającą się raz po raz w ich duszy, że ujrzą w nich przy wnikliwości spojrzenia i umiejętności patrzenia słowa sezamowe, dozwalające im na przebycie zawartych bram tajemniczego państwa twórcy.

W miarę tężenia sztuki wielkiego artysty, w miarę coraz bliższego i trwalszego przyswajania jej sobie przez ludzkość, przedmioty, które są żywem świadectwem ziemskiej pielgrzymki wyróżnionego człowieka, nabierają specyficznej atrakcyjności, przybierają na sile, urok rzucającej.

Tak się dzieje właśnie wówczas, kiedy mamy przed oczami coś, czego dotknęła się ręka Fryderyka Szopena, co stanowi zobrazowanie jego oblicza, kiedy mamy przed sobą materjał, na którym została przez niego jego sztuka uwieczniona, materjał na którym utrwaliło się jego uczucie, niepokój, radość, kierunek jego myśli, zdarzenia życiowe...

Tak się więc dzieje, kiedy jesteśmy w kontakcie z autografami muzycznemi Szopena, z listami, pisanemi jego ręką, kiedy mamy przed sobą portrety mistrza, rozmaite po nim pamiątki — dokumenty, nie bacząc nawet na to, że może większość tych wszystkich przedmiotów nieraz była cytowana, omawiana lub wskazywana przez entuzjastów i badaczów w licznych opisach jego życia, w pracach analitycznych, oświetlających rodzaj jego sztuki.

I oto odczuwamy przyśpieszony oddech, kiedy patrzymy na pismo szopenowskie, wprawną ręką rzucone na papier, tworzące drobne, jasne, subtelnie zarysowane figurki nutowe, lub na autograf listu Szopena, gdzie najczęściej każdy skrawek papieru, do ostatniego niemal milimetra gęstem, ścisłem pismem został wypełniony, kiedy wzrok nasz utkwimy w oczach Szopena, malowanych przez tych, na których oczy te spoglądały. Odczuwamy ten sam niepokój jeszcze, dotykając przedmiotu, który nam przypomina o zdolnościach i talentach Szopena, o sprawach jego codziennych.

Rzadko się zdarza, aby tyle zachowało się przedmiotów, dotyczących genjalnego twórcy, co w tym przypadku, przedmiotów, które po zsumowaniu ogólnem stanowiłyby materjał tak brzemienny w ślady uczuć, w zobrazowanie stanu umysłu twórcy. Wszystkie te przedmioty są — z natury rzeczy — podwójnie drogocenne, jako zabytki o charakterze kolekcyjnym, godzące w nasz afekt, jako zabytki o znamionach dowodowych, przeznaczone dla badań rzeczowych.

Gdzież się znajdują te wszystkie najcenniejsze przedmioty, mówiące nam o istocie sztuki i życia Fryderyka Szopena?

Głównym zbiornikiem dokumentów, dotyczących życia Szopena, jest jego ojczyzna, a w szczególności Warszawa, w okolicach której Szopen spojrzał po raz pierwszy na świat, Warszawa, w której duch jego się kształtował, w której murach dokonała się tajemnica: powstanie Fryderyka Szopena, genjusza. Stolica Polski stała się posiadaczką nietylko pamiątek-dokumentów szopenowskich z czasów jego tam dwudziestoletniego pobytu, ale i z drugiego okresu życia Szopena, które to życie miało, zrządzeniem losu, trwać na obczyźnie, a głównie w Paryżu i tam się dokonać.

Że materjał ikonograficzny z czasów dziecinnych i młodzieńczych Szopena jest w Warszawie, to rzecz naturalna, dziwnem natomiast wydać się może napozór, iż życie Szopena, pędzone zdala od swej ojczyzny, znalazło odblask w dokumentach, będących obecnie właśnie w tem mieście. Rzecz przypadku? nie. Bo miasto to było jego umiłowanem przez całe życie miejscem, gdzie znaleźć można było oddźwięk dla strapień i udręki wewnętrznej. Szopena myśli biegły ku Warszawie w nadziei, że tą drogą uda mu się spokój osiągnąć. Marzył o niej, jak żeglarz, gnany przez wichurę, marzy o wytchnieniu w cichej przystani. Do Warszawy również — w chwilach szczęśliwych, w chwilach dobrego humoru, w przystępie ochoty do niczem niekrępowanej gawędy — szły myśli beztroskie, okraszone swoistym dowcipem. Szły swobodnie, bo wypowiadane w mowie ojczystej.

W ten sposób gromadziła się w Warszawie z biegiem lat korespondencja Fryderyka Szopena, adresowana do jego rodziny, do jego „ukochanej mameczki", umiłowanej przez niego siostry, Ludwiki Jędrzejewiczowej, jak również korespondencja, adresowana do warszawskich przyjaciół. Nietylko zresztą przechowały się w stolicy Polski po dzień dzisiejszy listy Fryderyka Szopena, ale i dużo odpowiedzi na nie ze strony adresatów, oraz przebogaty materjał korespondencyjny przyjaciół i znajomych Szopena, okresu paryskiego. Istnienie tej korespondencji w naszej stolicy zawdzięczać należy przedewszystkiem samemu twórcy: wszystko skrzętnie gromadził i pieczołowicie przechowywał. Po jego śmierci cały materjał dostał się do Warszawy, do rąk bliskich mu krwią i sercem osób, te zaś, jako drogą relikwję, innym go w spadku przekazały, które aż do dnia dzisiejszego z niezmiennym pietyzmem go chronią.

Zawdzięczając p. M a r j i C i e c h o m s k i e j, wnuczce siostry Szopena, Ludwiki, głównej kustoszce skarbu szopenowskiego (zawierającego nietylko omawianą korespondencję, ale i bardzo wiele dokumentów i pamiątek z pierwszego i drugiego okresu życia Szopena), mógł on być podany do ogólnej wiadomości na początku w. XX w znanej pracy Mieczysława Karłowicza: „Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie". Praca Karłowicza była rewelacją dla świata specjalistów, prawdziwem dobrodziejstwem dla późniejszych badaczów życia Szopena — wykorzystywali ją oni dla celów naukowych sumiennie, a wielu z nich, zarówno polaków, jak i cudzoziemców, z wielką korzyścią dla sprawy przedsięwziętej.

Zbiór p. Ciechomskiej jakościowo i ilościowo jest tak niezwykły, że chociażby w krótkości, w ogólnych zarysach, należy o istocie jego zawartości tutaj wspomnieć. Obok pięknej kolekcji listów Szopena do rodziny i rodziny do Szopena zwraca specjalną uwagę dział korespondencji rozmaitych znakomitości ze świata artystycznego do Fryderyka Szopena. Wymieńmy dla przykładu: listy Berlioza, Eugenjusza Delacroix, Liszta, Halevy'ego, Meyerbeera, Kalkbrennera, Moschelesa, Ferdynanda Hillera, Augusta Franchomme'a, Sainte-Beuve'a, Karola Lipińskiego... Bije z ich listów uwielbienie dla sztuki Szopena, szacunek i przyjaźń dla jego osoby. Dokładne przeniknięcie treści tych listów staje się już dostateczną podstawą dla wysunięcia wniosków konkretnych, zmierzających do wyznaczenia właściwego miejsca Szopenowi w galerji wielkich ludzi jego czasów.

Drugim działem w omawianej kolekcji warszawskiej, godnym specjalnej uwagi, jest dział portretów Fryderyka Szopena i jego całej rodziny.

Większość z nich znamy dobrze, niema bowiem ani jednej prawie biografji Szopena, ogłoszonej drukiem — niezależnie od języka — po ukazaniu się wspomnianej książki Karłowicza, którąby nie korzystała w lwiej części z ogłoszonego przez niego materjału portretowego.

Pomiędzy pamiątkami z lat jego dziecinnych i młodzieńczych są tam oznaki jego zdolności rysunkowych, widome dowody jego obyczajności i pilności w szkole. O tych ostatnich świadczy napis na nagrodzie, otrzymanej przez 14-stoletniego Szopena: „Moribus et diligentiae Frederici Chopin in examine publico Licei Varsaviensis die 24 Julii 1824".

Jest też dokument rzadki o specyficznej oryginalności — wyziera z niego oblicze Szopena, jako pedagoga. Są to ćwiczenia fortepianowe; Szopen miał je przesłać swej siostrzenicy, Ludwice, córce Ludwiki Jędrzejewiczowej. Rękopis Szopena zawiera szczegółowo przez niego opalcowane gamy w h-dur i pasaże akordu septymowego zmniejszonego. U góry autografu Szopen daje następującą wskazówkę: „Łokieć w równi z białemi klawiszami, ręką ani ku lewej ani ku prawej stronie".

Po tem pośpiesznem omówieniu zawartości zbioru, będącego w rękach rodziny Szopena, przejdźmy do zbiorów publicznych warszawskich, w których przedmioty szopenowskie się znajdują.

Pośród nich na jedno z czołowych miejsc wysuwa się A r c h i w u m O ś w i e c e n i a P u b l i c z n e g o. Jest tam jeden dokument wielkiej wagi. Stanowi on cząstkę raportu warszawskiej Szkoły Głównej Muzyki, którą Fryderyk Szopen ukończył w r. 1829, na rok więc przed bezpowrotnym swym wyjazdem z kraju rodzinnego. Na ostatniej stronie tego raportu — w rubryce uczniów, będących w Szkole trzy lata, czytamy: „Chopin Fryderyk szczególna zdatność, geniusz muzyczny i t. d." Słowa te, to jakby wieniec laurowy, na czoło artysty wyzwolonego nałożony. Józef Elsner napisał je na wieczną rzeczy pamiątkę nietylko w imieniu własnem, ale całego świata muzycznego Warszawy z przed stu laty, boć przecie Elsner nie był jedynie profesorem kompozycji, ale rektorem Szkoły Głównej Muzyki, a poza tem muzykiem, przodującym na terenie ówczesnej Warszawy. Dorzucenie przez Elsnera do słów: „geniusz muzyczny" krótkiego „i t. d." każe się nam domyślać, że Elsner pragnąłby szeroko rozpisać się nad istotą genjuszu swego ukochanego ucznia, nad niepowszednością tego genjuszu, urzędowy jednak charakter raportu, przeznaczonego dla Komisji Rządowej Min. W. R. i O. P., stanowił w tem przeszkodę.

I w M u z e u m N a r o d o w e m niewiele jest przedmiotów, Szopena dotyczących. Ale tutaj specjalne wzruszenie nas ogarnia — stoimy przed czemś, co dotknęło jego szlachetnej głowy, przed czemś, co utrwa-

liło wyraz jego twarzy, nie reagującej już na sprawy świata. Leży przed nami negatyw i pozytyw maski pośmiertnej Szopena, zdjętej przez Clésingera dla rodziny Fryderyka, a oddanej w żałobnym pokoju na Place Vendôme w ręce siostry zmarłego, Ludwiki. Spoczywa maska na fortepianie, któremu Fryderyk Szopen powierzył ongi po raz ostatni tajemnice swojej duszy natchnionej.

O ostatnich chwilach Szopena opowiada nam rodak Szopena, malarz Teofil Kwiatkowski, w dwóch kompozycjach. Obydwie znajdują się w Warszawskiem Towarzystwie Muzycznem. Na jednej z nich (akwareli) Szopen spoczywa na łożu śmierci. Druga — obraz olejny na desce — wyobraża Szopena chorego. Otaczają go cztery osoby: jego siostra, Ludwika, Marcelina ks. Czartoryska, jego przyjaciel, Wojciech Grzymała i autor obrazu.

Poza bardzo dużą ilością podobizn Szopena, robionych przez Kwiatkowskiego, (podobizn zresztą o charakterze pewnego szematu w ujęciu kompozycyjnem i kolorystycznem) posiada Warsz. Tow. Muzyczne portret pędzla Antoniego Kolberga. Malował Szopena Kolberg w r. 1848-ym. Z całem zaufaniem możemy się tu odnieść do malarza: przychwycił on bowiem prawdę wyrazu i rysów twarzy mistrza. Wystarczy porównać uwiecznione przez polskiego malarza oblicze Fryderyka Szopena z jednym z dochowanych dagerotypów, wyobrażających go w ujęciu ¾ (fotografja ta znajduje się nie w Polsce), aby upewnić się w tem należycie.

W zbiorach T-wa Muz. natykamy się nadto na materjał szopenowski, rzucający światło jasne na postać genjalnego kompozytora za pośrednictwem przedmiotów wielogatunkowych. I oto znowu mamy tutaj do czynienia z pamiątkami rodzinnemi, osobistemi Fryderyka, jego korespondencją.

Oglądamy dalej. Tutaj różaniec matki Fryderyka, tam jego metronom, gdzieindziej znowu jego rysunki z lat dziecinnych, podręcznik harmonji, z którego pierwsze wiadomości teoretyczne czerpał, „Historja Święta" z własnym podpisem psotnego chłopca: Chochochochochopin".

W poszukiwaniu żywych dowodów swawoli, dowcipu, wesołości, a poza tem ostrości sądu, autokontroli, poważnych skłonności estetyczno-artystycznych, silnych uczuć patrjotycznych Szopena młodzieńca, kierujmy się do Archiwum Akt Dawnych. Trzynaście listów Szopena do jego przyjaciela, Jana Białobłockiego, powiedzą nam wiele o tem wszystkiem, co zresztą przez całe życie twórcy przetrwało, jeno się z biegiem lat pogłębiło w swej treści i ukształtowało w swej formie.

Nie kończy się na tem wszystkiem bogactwo warszawskiego posiadania dokumentów i pamiątek szopenowskich. Część tego bogactwa znajduje się u osób prywatnych. Natkniemy się u nich na pierwszorzędnej wartości przedmioty. Znowu listy Szopena z różnych epok jego życia, m. innemi rzadkość: list francuski, w którym prosi adresatkę o wybaczenie mu stylu — „Pardonnez mon style. Le style c'est l'homme — Mon style est bien bête". Dalej: list Szopena najbardziej drobiazgowo omawiający podróż artystyczną w Anglji w r. 1848-ym. Korespondencja z Fontaną, Elsnerem, Woyciechowskim lub listy Berlioza, Delacroix, Schumanna, Mendelssohna do Szopena. Nie brak też u tych kolekcjonerów podobizn twórcy, pamiątek, dotyczących jego pierwszego występu paryskiego, rysunku, wyobrażającego salon w jego ostatniem mieszkaniu paryskiem... zawiadomienia o mającem nastąpić odprowadzeniu Szopena na miejsce ostatniego spoczynku.

W odróżnieniu od istnienia w Warszawie jedynego w swoim rodzaju— jak to widać ze wszystkiego, co dotychczas było powiedziane — zbioru dokumentów i pamiątek wielkiego artysty, posiada rodzinne miasto Szopena stosunkowo bardzo mało autografów nutowych. W tej dziedzinie należy się zatrzymać przedewszystkiem na kolekcji Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki. Autografy Szopena tam zgromadzone dotyczą pewnej określonej epoki jego twórczości, wiążą się z osobą, umiłowaną przez Fryderyka: z Marją Wodzińską. Pisane były w chwilach zakochania, nie wszystkie jednak wówczas zrodziły się w jego umyśle, niektóre z nich pamiętały czasy o kilka lat wcześniejsze. Jest tam więc autograf walca As-dur, op. 69, autograf etudy f-mol, op. 25, etudy As-dur, op. 25, szeregu pieśni, nokturn cis-mol. Są też dwie karteczki, równej wielkości; na jednej — rzucony na papier początek nokturnu Es-dur, op. 9.

Dziwnem się wydaje napozór ubóstwo posiadania w Warszawie rękopisów mitrza. Jest ono jednak całkiem usprawiedliwione. Bo, chociaż Szopen, opuszczając rodzinne miasto, miał już w swej walizie podróżnej niejedno dzieło gotowe (w tem obydwa koncerty), a jeszcze więcej w koncepcji już zrodzonych, czas na popularyzowanie ich drukiem miał nadejść dopiero później. Zwracał się Szopen już wówczas, jako znakomitość, przez wielki świat artystyczny uznana i należycie oceniona, do najpierwszych wydawców europejskich owego czasu. To też w archiwach tych firm w pierwszej linji może wielbiciel i badacz sztuki szopenowskiej na nie natrafić.

Przyp. Red.: Autor prosi o zaznaczenie, że osobiście jest zwolennikiem francuskiej pisowni nazwiska Szopena (por. pozatem: „Chopin". Muzeum Narodowe. Wystawa Dokumentów i Pamiątek. 1932).

Ch czy Sz?

napisał **ST. NIEWIADOMSKI**

Poruszam raz jeszcze kwestję omawianą już niejednokrotnie, ba nawet przez osobną ankietę dla czasopisma „Muzyka" rozstrzygniętą już przed laty kilkoma, ciągle jednak dotąd chwiejną, nietyle dla zasadniczych powodów, ile przez nieuwagę, a może tu i owdzie przez drobny upór, aby przyzwyczajenia dawnego nie zmieniać...

Chodzi o pisownię nazwiska, które mimo brzmienia obcego, od lat wielu jest dla nas synonimem czegoś w muzyce najbardziej polskiego i drogiego nam nadwyraz. Chodzi mianowicie o nazwisko największego muzyka naszego:

Chopin czy Szopen?

Zachodzą przecież setki wypadków, w których trzeba mówić jak najszerzej o narodowem znaczeniu i zasługach polskiego mistrza, co nigdy Francuzem się nie czuł, a chlubił się zarówno polską narodowością jak i tem, że dźwiękowy typ polski zdołał podsłuchać, odczuć i opanować; i w końcu pozostawił w dziełach swoich nietylko najwymowniejsze świadectwo własnej polskości, lecz zarazem jeden z najsilniejszych czynników naszej kultury, wielki w oddziaływaniu swą siłą na cały świat i uwieńczony wiekopomną chwałą.

Jakże kochamy to drogie nam nazwisko, i jak swojski i miły sercu naszemu jest czar muzyki, związanej z niem na zawsze! Ale gdy mowa o „rdzennej" polskości tej muzyki i gdy wypadnie w piśmie połączyć obce brzmienie nazwiska jej kompozytora z wartością jego narodową, czy nie powstaje coś w rodzaju dysonansu, zadającego jakgdyby kłam szczerości naszego przywiązania i naszego, nieraz aż do egzaltacji posuniętego uwielbienia? Lecz nie w samem brzmieniu leży ta skaza, bo przez wymawianie polskie z odpowiednim naciskiem, brzmienie to utraciło już dawno swoją francuskość, która leży jedynie w pisowni, kłócącej się zarówno z codziennym sposobem wymawiania, jak i ze światem pojęć związanych z narodowością Artysty.

Literaci nasi i poeci odczuwają to najlepiej. Muzycy, jak zwykle tak i w tym wypadku, kierują się więcej osobistemi uprzedzeniami wobec stawiającego twierdzenie pozytywne, niż rzeczowemi względami. Nienawistny mi pan X używa „sz" — myślą w głębi duszy — to ja będę pisać „ch"... Ludzie zaś inni posługują się pisownią rozmaitą, nie zagłębiając się zbytnio w istotę rzeczy.

Ale istnieją i „rygoryści", którzy zająwszy stanowisko raczej prawnicze niż ideowe, powtarzają z uporem: podpisywał się syn Mikołaja tak samo jak ojciec, nie mamy zatem prawa używać innej pisowni. Rygoryści ci jednakże zapominają o tem całkowicie, iż sami na każdym kroku zmieniają to nazwisko, wymawiając je zupełnie po polsku. Któż bowiem z Polaków powie „Chopin" z właściwym naciskiem na ostatnią zgłoskę brzmiącą jak nasze „ę"? Absolutnie nikt. Wszyscy wymawiamy: Szop*en*, Szop*ena*, Szop*enowi*, akcentując stosownie do natury polskiego języka zgłoskę przedostatnią. Czy dzieje się tem nazwisku wielkiego muzyka jaka krzywda; czy światowe, międzynarodowe znaczenie jego może ucierpieć choćby cokolwiek na tem? Wszak cudzoziemcy i tak nie rozumieją nazwiska tego w naszej codziennej wymowie. Nie rozumieją, gdy mówimy Szopen, Szopenowski, Szopenek, Szopeniana, Szopenizm. A gdy który z nich mieszka w Warszawie, przypadkiem przy ulicy Szopena, to z pewnością należycie poinformowany zrozumie i uzna, iż chodzi tu o uczczenie pamięci wielkiego człowieka w ten sposób, ażeby każdy przechodzień nie umiejący po francusku, mógł należycie nazwisko to wymówić, nie tak jak się je wymawia w Paryżu, lecz tak, jak je wymawia Warszawa i cała Polska. Bo zresztą dla kogo pisze się i mówi o Szopenie? Kto czyta monografje Hoesicka, Opieńskiego, Jachimeckiego i in. obcy czy swoi? I dlatego to należało w nich zachować pisownię polską.

Autorowie monografij (nie wszyscy) tłumaczą się ścisłością historyczną. Ale Przybyszewski, czy nie popełniłby błędu a nawet śmieszności, gdyby entuzjastyczny, świetną polszczyzną napisany utwór literacki zatytułował nie „Szopen a Naród" jak czytamy na okładce, lecz „Chopin a Naród" jak zdaniem „rygorystów" byłoby lepiej. Czy Paderewski w swej słynnej mowie, drukowanej tylokrotnie, potrafiłby posługiwać się pisownią obcą? Nie. Bo wszakże czuł to doskonale, że każdy „Chopin" osłabiłby najistotniejszą treść jego myśli, że muzyka Szopena jest czemś najbardziej polskiem, jak sobie to tylko wyobrazić można. A czy nie z tą

samą intencją używali polskiej pisowni Ujejski, Norwid, Konopnicka, Tetmajer i inni?...

Znawcy języka polskiego jak ś. p. Baudoin de Courtenay lub prof. Kryński przyznają stanowczo prawo obywatelstwa pisowni spolszczonej. Już nie ze względów narodowych, lecz na tej samej podstawie, na jakiej wszystkie nazwiska, należące do ogólno światowej kultury piszemy fonetycznie: Szekspir, Wolter, Szyler, Petrarka i in.

Czy zatem nie powinnibyśmy się nareszcie zdobyć na jednolitość, przez zarzucenie obcej pisowni i stopniowe jej wyrugowanie nawet z okładek, katalogów i programów? Bo narazie, w tych tylko wypadkach obca pisownia ma swoje uzasadnienie; nie do tego jednakże stopnia, ażeby się nie miało dążyć i tu do jej usunięcia.

Skrupuł, jakoby przyjęciem fonetycznej pisowni czyniło się jakowąś krzywdę pamięci osobistych Szopena poglądów czy upodobań, nie ma najmniejszej podstawy. Szopen czytywał nazwisko swoje często w „Kurjerze Warszawskim" pisane po polsku: Szopę, i nie protestował nigdy przeciw temu, ani on ani jego ojciec. Nie protestował również gdy przyjaciele jego najbliżsi, jak np. Stefan Witwicki, spolszczali jego nazwisko. Prawnicze, biurokratyczne albo heraldyczne względy nie stawały tu nigdy na przeszkodzie. Panna Marja Wodzińska dawała się z tem podobno słyszeć, że zamiast tout court „Chopin", wolałaby toż nazwisko ze szlachecką końcówką ski: Szopiński lub Szopowski. Ale wchodziły tu w grę względy innego rodzaju, nie te, któremi powodują się wielbiciele genjuszu Szopena. O tem, jakoby on sam przywiązywał jakąkolwiek, chociażby najmniejszą wagę do francuskości swego nazwiska lub pochodzenia nie znajdujemy nigdzie żadnej wzmianki. A wszakże wiedział zapewne o tem, że krewni ojca żyją i mieszkają w Lotaryngji. Lecz nie interesowało go to wcale...

A więc z najczystszem sumieniem wobec pamięci tego nieśmiertelnego Muzyka naszego i z najgłębszem przekonaniem, iż sprawie języka naszego ojczystego przysługujemy się jaknajlepiej, p i s z m y t o u k o c h a n e n a z w i s k o t a k, j a k j e w y m a w i a my, a ustrzeżemy się wszelkich dziwaczności pojęciowych i językowych, wytwarzanych obcą pisownią.

Wyrażenia takie, jak „Polskość Chopina", „Swojski czar chopinowskiej melodji", Chopiniana, Chopinizm i t. p. niechaj z wszelkiej produkcji literackiej czy dziennikarskiej ustąpią raz na zawsze!...

Zarys bibljografji

zestawiła **Dr. BRONISŁAWA WÓJCIK-KEUPRULIAN**

(Skrócenia: KM = Kwartalnik Muzyczny, M = Muzyka, RM = La Revue Musicale)

1. A g u e t t a n t L., Le sens expressif des tonalités dans la musique de Chopin, Paris 1931, RM.
2. A u d l e y A., Frédéric Chopin, sa vie et ses oeuvres. Paris 1880.
3. B a r b e d e t t e H., Frédéric Chopin. Paris 1861.
4. B e n n e t J., Frederic Chopin. London s. a.
5. B i d o u H., Chopin. Paris 1925.
6. B i n e n t a l L., Chopin. Warszawa 1930.
7. — Documents et souvenirs. Paris 1931, RM.
8. — Chopin (Aus dem Poln. übers. von A. v. Guttry). Leipzig 1932.
9. B r o n a r s k i L., W sprawie wydania pośmiertnych dzieł Chopina. Warszawa 1928, KM 1.
10. — Stosunek Schumanna do twórczości Chopina. Warszawa 1929, KM 3 — 4.
11. — O kilku reminiscencjach u Chopina. Warszawa 1929, KM 5.
12. — Rękopisy muzyczne Chopina w Genewie. Kraków 1930. (Księga Pamiątkowa A. Chybińskiego).
13. — Pierwszy akord Sonaty b-moll Chopina. Warszawa 1930. KM 8.
14. — Bülow a muzyka Szopena. Warszawa 1930. M 6.
15. — Pamiątki szopenowskie. Warszawa 1931. M 4 — 6.
16. — Korespondencja w sprawie pośmiertnego wydania pieśni Chopina. Warszawa 1931. KM 12 — 13.
17. — Akord „chopinowski". Warszawa 1931. KM 12 — 13.

18. Bronarski L., „Anonimowe ronda" Chopina. Warszawa 1931, KM 12 — 13.
19. — Nowe Chopiniana. Warszawa 1931, KM 12 — 13.
20. Chantavoine J., Musiciens et poètes. Paris 1912.
21. Chlebowski B., Charakterystyka Fr. Chopina. Warszawa 1891.
22. Choisy F., Frédéric Chopin. Genève 1923.
23. Chopin. Numéro spécial de La Revue Musicale, Paris 1931.
24. Chrzanowski W., Ronda Fr. Chopina. Lwów, Arch. Tow. Nauk. I, 3.
25. Cortot A., Ce que Chopin doit à la France. Paris 1931, RM.
26. Davison J. W., An essay on the works of F. Chopin. London 1843.
27. Demange Ch., Chopin. Paris 1911.
28. Dunn J. P., Ornamentation in the works of Fr. Chopin. London 1921.
29. Ehlert L., Letters on music. London 1877.
30. — Aus der Tonwelt. 2 tomy. Berlin 1898.
31. Enault L., Frédéric Chopin. Paris 1856.
32. Finck H., Chopin and other musical essays. New York 1899.
33. — Songs and song-writers. London 1901.
34. — Success in music. New York 1909.
35. Ganche E., Frédéric Chopin. Paris 1921.
36. — Dans le souvenir de Frédéric Chopin. Paris 1925.
37. — La vie musicale de Frédéric Chopin à Paris. Paris 1931, RM.
38. Gariel E., Fr. Chopin. Mexico 1895.
39. Gide A., Notes sur Chopin. Paris 1931, RM.
40. Gillington M. C., A day with Chopin. London s. a.
41. Gliński M., Itinéraire de Varsovie à Paris. Paris 1931, RM.
42. Golesco G., Frédéric Chopin. Bruxelles 1900.
43. Guttry A., Chopin, Gesammellte Briefe. München 1928.
44. Hadden C. J., Chopin. London 1921.
45. Hadow W. H., Studies in modern music. London 1913.
46. Henriquez U. M., Tres poetas de la musica. 1915.
47. Hoesick F., Chopin. Życie i twórczość. 3 tomy, Warszawa 1910 — 1911; 2 wyd. 2 tomy, Warszawa 1927.
48. — Chopiniana. Warszawa 1912.
49. Hueffer F., Musical studies. Edinburgh 1880.
50. Huneker J., Chopin, the man and his music. London 1901. (Tłum. pol. Lwów — Poznań 1922).
51. — Mezzotints in modern music. London 1913.
52. Hutschenruyter W., Chopin. s'Gravenhage 1926.
53. Jabłczyński F., Kopernik, Wit Stwosz i Chopin. Warszawa 1893.
54. Jachimecki Z., Chopin. Kraków 1927.
55. — Frédéric Chopin et son oeuvre. Paris 1930.

56. Jean-Aubry G., La musique et les nations. Paris 1922.
57. Jonson Ashton G. C., A Handbook to Chopin's works. London s.a.
58. Karasowski M., Młodość Chopina. Warszawa 1869.
59. — Fr. Chopin. Sein Leben und seine Briefe. Berlin 1877.
60. — Fr. Chopin. Życie, listy, dzieła. Warszawa 1882.
61. Karłowicz M., Pamiątki po Chopinie. Warszawa 1904.
62. — Souvenirs inédits de Chopin. Paris 1904.
63. Kleczyński J., Chopin jako nauczyciel fortepianu. Warszawa 1869.
64. — O wykonywaniu dzieł Chopina. Warszawa 1879.
65. — Chopin w celniejszych swoich utworach. Warszawa 1886.
66. Landowska W., Chopin et l'ancienne musique française. Paris 1931, RM.
67. Léfébure Y., A propos d'un manuscrit (de Fr. Chopin). Paris 1931, RM.
68. Leichtentritt H., Chopin. Berlin 1920.
69. — Analyse von Chopin's Klavierwerken. 2 tomy. Berlin 1920 — 1921.
70. Lenz W., Die grossen Pianofortevirtuosen. Berlin 1872.
71. Liszt F., Frédéric Chopin. Paris 1852.
72. Łobaczewska S., Chopin et la musique contemporaine. Paris 1931, RM.
73. Marvasi R., Chopin. Napoli 1899.
74. Meyer W., Charakterbilder grosser Tonmeister: Chopin. Leipzig 1920.
75. Migot G., Sur „l'orchestre latent" dans le piano de Fr. Chopin. Paris 1931, RM.
76. Niecks F., Fr. Chopin as a man and musician. 2 tomy. London 1888.
77. Niewiadomski St., Szopen, Lwów 1910.
77a. — Chopin - Kultus in Polen NFP. Fryderyk Szopen („Orkiestra") 1932.
77b. — Frédéric Chopin et la Pologne. Paris 1931, RM.
78. Niggli A., Fr. Chopin. Leipzig 1879.
79. Noskowski Z., Istota utworów Chopina. Warszawa 1902.
80. Obchód setnej rocznicy urodzin Chopina (zawiera artykuły: Paderewskiego, Tarnowskiego, Niewiadomskiego, Jachimeckiego i in.). Lwów 1912.
81. Opieński H., Chopin. Lwów 1909; 2-e wyd. Lwów 1925.
81a. — Sonaty Chopina. Warszawa 1928. KM 1.
82. — Les sources polonaises de la musique de Chopin. Paris 1931, RM.

83. Opieński H., Chopin's Letters. New York 1931.
84. Paderewski I. J., Szopen, 1926. M.
84a. — A la mémoire de Frédéric Chopin. Paris 1911.
85. — Chopin. Paris 1931, RM.
86. Parnas K., Album Fr. Chopina. Lipsk 1910.
87. Poirée E., Chopin. Paris 1907.
88. Poliński A., Chopin. Kijów 1914.
89. Pourtalès G., Chopin. Paris 1927.
90. Przybyszewski S., Chopin und Nietzsche. Berlin 1892.
91. — Szopen a naród. Kraków 1910.
92. Schallenberg E. W., Studiën over Frédéric Chopin. s'Gravenhage 1929.
93. Scharlitt B., Chopin, Leipzig 1919.
93a. — Fr. Chopin's gesammellte Briefe. Leipzig 1911.
94. Schelling E., Chez un élève de Chopin. Paris 1931, RM.
95. Schucht J., Chopin. Leipzig 1879.
96. Schumann R., Gesammellte Schriften. 2 tomy. Leipzig 1914.
97. Sikorski J., Wspomnienie Chopina. Warszawa 1849.
98. Strenger H., O życiu Chopina, genjuszu i duchu jego muzyki. Warszawa 1910.
99. Strzelecki A., Z życia Chopina. Warszawa 1903.
100. Szulc M. A., Fryderyk Chopin. Poznań 1873.
101. Szymanowski K., Fryderyk Chopin. Warszawa 1925.
102. — Frédéric Chopin et la musique polonaise moderne. Paris 1931, RM.
102a. — Chopin, Warszawa KM. 1931.
103. Tarnowski S., Chopin. Kraków 1871.
104. — Chopin i Grottger. Kraków 1892.
105. Thuguttówna W., Przyczynek do analizy Mazurków Chopina. Warszawa 1928.
106. Tretiak J., Słowo o Chopinie. Lwów 1877.
107. Valetta I., Chopin. Torino 1921.
108. Vuillermoz E., La vie amoureuse de Chopin. Paris 1927.
109. Wakeling D., Chopin. London 1926.
110. Weissmann A., Chopin. Berlin 1912.
111. Willeby Ch., Chopin. London 1892.
112. Windakiewiczowa H., Wzory ludowej muzyki polskiej w Mazurkach Fryderyka Chopina. Kraków 1926.
113. Wodziński A., Les trois romans de Fr. Chopin. Paris 1886.
114. Wójcik-Keuprulian B., (Wójcikówna B.), O typowych postaciach melodji Chopina. Lwów 1926. Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie I, 4.
115. — O polifonji Chopina, Warszawa 1929, KM 3.

116. Wójcik-Keuprulian B., O literaturze chopinowskiej w Polsce odrodzonej. Warszawa 1929, KM 4.
117. — O trioli w Mazurkach Chopina. Kraków 1930. Księga Pamiątkowa A. Chybińskiego.
118. — Melodyka Chopina. Lwów 1930.
119. — Fryderyk Chopin (W setną rocznicę przyjazdu do Paryża). Lwów 1931 (Posłaniec św. Grzegorza, V 55). To samo w języku ormiańskim: Paris 1931, „Anahid", nr. 3 — 4.
120. — Considérations sur les éléments du style de Chopin. Paris 1931, RM.
121. — Warjacje i technika warjacyjna Chopina. Warszawa 1931, KM. 12 — 13.
122. Wszelaczyński W., O życiu i utworach Fr. Chopina. Tarnopol 1885.

Rozdziały poświęcone Szopenowi w ważniejszych dziełach ogólnych:

123. Bourguès L. & Denéréaz A., La musique et la vie intérieure. Paris 1921.
124. Combarieu J., Histoire de la musique. 3 tomy. Paris 1920.
125. Dannreuther E., The Oxford History of Music, t. VI: The romantic period. Oxford 1905.
126. Lavignac A., Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. I-e partie, vol. 2 & 5. Paris 1921, 1922.
127. Opieński H., La musique polonaise. Paris 1918.
128. Parry C. H. H., The evolution of the art of music. London 1920.
129. Poliński A., Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Lwów s. a.
130. Reiss J., Historja muzyki. Warszawa 1931 (wyd. 3).
131. Sowiński A., Les musiciens polonais et slaves. Paris 1857.
132. Riemann H., Handbuch der Musikgeschichte. 5 tomów. Leipzig 1904 — 1913.

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

TREŚĆ

WSTĘP

Karol Szymanowski: Szopen 7

I.

Jarosław Iwaszkiewicz: Pejzaż Żelazowej Woli . . . 14
Stanisław Niewiadomski: Szopen a Polska 17
Mateusz Gliński: Szopen w drodze na Zachód . . . 21
Edward Ganche: Życie Szopena w Paryżu 31

II.

Henryk Opieński: Źródła twórczości Szopena . . . 45
Bronisława Keuprulian: Czynniki stylu Szopena . . . 52
Stefanja Łobaczewska: Fryderyk Szopen a współczesność 66

III.

Aleksander Michałowski: Jak grał Fryderyk Szopen? . 72
Mateusz Gliński: Czy istnieje tradycja Szopena? . . 78

IV.

Leopold Binental: Pamiątki i dokumenty 82
Stanisław Niewiadomski: Ch czy Sz (pisownia nazwiska) 88
Bronisława Keuprulian: Zarys bibljografji. 92



Cena 5 zł.

MONOGRAFJE ZBIOROWE „MUZYKI"



Szop

POD REDAKCJĄ MATEUSZA GL

[Rok IX 1932 Nr. 7/9