CHOPIN

RYS ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

NAPISAŁ

ZDZISŁAW JACHIMECKI



WARSZAWA 1949

INSTYTUT WYDAWNICZY „SZTUKA"

INSTYTUT WYDAWNICZY „SZTUK
Spółdzielnia z odpow. udz. Warszawa 22, Filtrowa 59
Tel. 8-23-11 Konto PKO I-6977

gromadzi, wydaje drukiem i rozpowszechnia wśród najszerszy warstw społeczeństwa polskiego prace z zakresu teatru, muzy sztuk plastycznych i kultury artystycznej.

CYKL: Z ZAGADNIEŃ SZTUKI

TOM I — POCHWAŁA DYLETANTÓW — rzecz o znaczen twórczości samorodnej w wychowaniu estetyczny społeczeństwa — napisał prof. Stefan Szuman zł 200.-

TOM II — O OGLĄDANIU OBRAZÓW z 27 tablicami po tekstem napisał prof. Stefan Szuman zł 600.-
Egzempl. z ilustr. na pap. kredowym zł 750.-

MONOGRAFIE ARTYSTYCZNE

TOM I — CHOPIN — rys życia i twórczości — napisał pro dr Zdzisław Jachimecki.

BIBLIOTEKA TEATRALNA

TOM I — DROGA DO ŚWITU — sztuka w 3 aktach B. P płowskiego z czasów okupacji i powstania warszaw skiego (zatwierdzona przez Min. Ośw. do bibliote szkół podstawowych, szkół średnich i świetlic) wyda nie drugie. zł 250.—

TOM II — POWOJENNY REPERTUAR DLA TEATRÓW OCHOTNICZYCH (Poradnik dla zespołów teatral nych) — opracował Z. Kwieciński — wyczerpane, wy danie nowe, rozszerzone w przygotowaniu.

TOM III — NOWY ROK BIEŻY — jasełka zaktualizowane — w 3 aktach z 2 intermediami, ze śpiewami i muzyką — opracował M. Rapalski, wydanie drugie. zł 200.—

TOM IV — OCALENIE JAKUBA — dramat w 3 aktach Jerzeg Zawieyskiego — osnuty na tle powojennych konflik tów psychologicznych. zł 200.—

TOM V — ULICA ŚW. ANNY — sztuka w 3 aktach z epilo giem o roku 1848 Janiny Skowrońskiej-Feldmano wej. zł 190.—

TOM VI — DOM POD OSWIĘCIMIEM — sztuka w 4 aktach Tadeusza Hołuja. zł 240.—

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
362

MONOGRAFIE ARTYSTYCZNE
Tom I

ZDZISŁAW JACHIMECKI

CHOPIN



INSTYTUT WYDAWNICZY „SZTUKA"
SPÓŁDZIELNIA ZODP. UDZ.





Fryderyk Chopin
Malował Eugeniusz Delacroix

ZDZISŁAW JACHIMECKI

CHOPIN

RYS ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

WARSZAWA 1949

INSTYTUT WYDAWNICZY „SZTUKA"

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
362

Okładkę projektował
ROMUALD NOWICKI
Nakład 4.300 egz. na pap. dziełowym
5 kl. formatu 61×86 cm 80 g
w tym 700 egz. na pap. dziełowym
bezdrzewnym 3 kl. form. 86×122 cm.
90 g.
Zakład Salezjański – Dział Grafiki.
Warszawa ulica Ks. Siemca 6.
Wykonano w marcu 1949 B-61738

362
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
sygn. 362
akc. I/1948

SŁOWO OD AUTORA

Praca, którą oddaję do rąk Czytelników, pozostaje w bliskim stosunku do dwóch moich wcześniejszych książek poświęconych życiu i twórczości Fryderyka Chopina. Pierwsza z nich, polska, ukazała się w r. 1926, druga, francuska, w r. 1930. Obecnie życiorys Kompozytora ująłem znacznie obszerniej, analizę zaś dzieł przeprowadziłem bardziej wyczerpująco.

Do przedstawienia faktów z życia Chopina posłużyły mi źródła i wiadomości, zebrane i ogłoszone przez następujących autorów: Maurycego Karasowskiego „Młodość Chopina". I — 1862, II — 1869; Stanisława Tarnowskiego „Chopin". Kraków 1871; M. A. Szulca „Fr. Chopin i utwory jego muzyczne". Poznań 1873; M. Karasowskiego „Fr. Chopin. Życie. Listy. Dzieła". Warszawa 1882; Fr. Niecks'a „Fr. Chopin as a man and musician". Londyn 1888; Mieczysława Karłowicza „Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie". Warszawa 1904; Ferdynanda Hoesicka „Chopin. Życie. Twórczość". 1904-1911-1926; Edwarda Ganche'a „Fr. Chopin, sa vie et ses oeuvres". Paris 1921 i „Souffrances de Fr. Chopin". Paris 1935. W najpełniejszej mierze wykorzystana została korespondencja Chopina, którą zaczął wydawać Karasowski w r. 1862, uzupełniał Karłowicz i Scharlitt, a w komplecie z zachowanych

autografów czy już tylko ze znanych tekstów opublikował Henryk Opieński w r. 1937. Nie pominąłem, rzecz jasna, długiego szeregu osobnych książek, broszur i specjalnych rozpraw czy artykułów w dostępnych mi językach i baczną uwagę zwróciłem na ustępy o Chopinie, zawarte w dziełach ogólniejszej literatury muzycznej. Szczęśliwie dotarły do rąk moich najświeższe wydawnictwa w zakresie chopinografii z lat powojennych.

Przeznaczając książkę tę dla szerszych kół miłośników muzyki, nie zaś dla nielicznego grona fachowych muzykologów, musiałem wykład mój utrzymać na poziomie względnej przystępności, jasności, nie mogłem przeprowadzić zbyt skrupulatnych analiz a metodę opisową musiałem ograniczyć do najbardziej zwięzłych form.

Wszystkiego, co na temat dzieł Chopina da się powiedzieć odnośnie do form, harmonii, rytmiki i melodyki, czemu jednak nie sprostają nawet całotomowe studia analityczne, tego wszystkiego nie zdoła podać książka o trzystu kilkudziesięciu stronach druku. Inspiracją jej był bezgraniczny podziw i ukochanie sztuki Chopina, ale busolę i ster w przeprowadzeniu trudnego zadania stanowiło to, co należy do zasadniczych czynników naukowego, historyczno-muzykologicznego sposobu poznania, badania i wyjaśniania dzieł muzyki.

Zdzisław Jachimecki

Kraków w styczniu 1949.

Ż Y C I E

W ŻELAZOWEJ WOLI

W dziejach kultury polskiej nazwisko Chopina oznacza najwyższe wzniesienie się rodzimej twórczości muzycznej. Historia muzyki powszechnej — ze swojej strony — zalicza Fryderyka Chopina do rzędu najgenialniejszych, najbardziej oryginalnych i najczystszym duchem poetyczności owianych kompozytorów. Cały cywilizowany świat uznaje go za twórcę nieporównanie doskonałych, wolnych od wszelkich skaz arcydzieł muzycznych, za jednego z najśmielszych nowatorów i odkrywców nowych — a wieczyście pięknych — czynników tworzywa muzycznego, nieznanych przed nim czynników techniki fortepianowej, nieprzeczuwanych przedtem barw dźwiękowych, nowych skojarzeń akordowych i modulacji. Im dłuższy czas dzieli nas od jego zgonu, tym jaśniej występuje już nie tylko epokowa, ale wręcz nieśmiertelna wartość stworzonych przez niego kompozycji. Pięć zgłosek jego imienia i nazwiska lśni cudownym blaskiem ducha, który w twórczych wysiłkach urzeczywistnił ideał piękna tęskniących ku niemu serc ludzkich. Nazwisko jego stało się najpełniejszym i najbardziej powszechnym wyrazem polskości w muzyce.

Fryderyk Franciszek Chopin przyszedł na świat dnia 22 lutego 1810 roku, we wsi Żelazowa

Wola nad rzeczką Utratą, w powiecie Sochaczewskim, w odległości około 35 kilometrów na zachód od Warszawy. Był synem Mikołaja Chopina i Justyny z Krzyżanowskich. Data jego urodzenia została wpisana do ksiąg metrykalnych parafii kościoła w Brochowie przez proboszcza tamtejszego, księdza Jana Duchnowskiego. Chrzest Fryderyka odbył się dnia 23 kwietnia tegoż roku. W biografiach Chopina, pisanych w ubiegłym stuleciu, podawano przeważnie rok 1809 jako rok jego urodzenia. On sam, być może na podstawie mylnej informacji ze strony matki, uważał dzień 1 marca za datę przyjścia na świat. Dopiero metryka odnaleziona w roku 1893 w Brochowie przez ówczesnego proboszcza ks. Bielawskiego ustaliła autentyczną, źródłowo w każdym razie ścisłą, datę urodzin Chopina.

MIKOŁAJ CHOPIN I JEGO POCHODZENIE

Ojciec Fryderyka, Mikołaj Chopin, miał w chwili narodzin jedynego swojego syna lat czterdzieści. Był to Francuz, który przybył do Polski w r. 1787 i na stałe się tu osiedlił. Mikołaj Chopin podawał zawsze, że pochodzi z Nancy w Lotaryngii. Wszyscy, pozostający z nim w jakichkolwiek stosunkach, prywatnych czy urzędowych, nie mieli powodu wątpić o prawdziwości słów sympatycznego lotaryńczyka, który był najpierw w Warszawie zajęty w jakiejś małej fabryczce modnej wówczas tabaki czy tytoniu, należącej do jego francuskich współrodaków, potem wstąpił do Gwardii Narodowej i dosłużył się w niej stopnia kapitana, biorąc udział w powstaniu Kościuszki, aż wreszcie został nauczycielem języka francuskiego i — okolicznościowo — niemieckiego. Być może, że dopiero wtedy zaczął się Mikołaj Chopin legitymować swoim pochodzeniem z Nancy, bądź co bądź stolicy udzielnego

państewka. Mikołaj Chopin nie mógł się poszczycić wobec ludzi, udających się do niego po naukę języka francuskiego, świadectwami ukończonych wyższych lub bodaj średnich szkół, bo do nich nie chodził. Miał jednak dar wzbudzania do siebie zaufania, posiadał wrodzoną inteligencję, poprawne maniery i robił wrażenie człowieka wykształconego. To wszystko, razem wzięte, rekomendowało go najlepiej jako nauczyciela języka, którym doskonale władał. Pochodząc — rzekomo — z miasta, był w oczach ludzi przeciętnych inteligentem. Nie miałby jednak równych szans na nauczyciela — i to języka, który był językiem ówczesnych salonów warszawskich, gdyby mu przyszło wyznać, że przyszedł do Polski ze wsi francuskiej, z chłopskiej chaty. Tak zaś właśnie było naprawdę. Więc do samej śmierci zatajał przed ludźmi, że był synem wieśniaków, uprawiaczy roli i winnic (ojciec był ponadto kołodziejem) w górskiej wsi lotaryńskiej, w departamencie Wogezów. Raz jeden tylko uczuł się Mikołaj Chopin zobowiązany do nazwania tej wsi, mianowicie na podaniu o przyznanie mu emerytury w r. 1836. W tym jedynym znanym nam wypadku nie odważył się powiedzieć, że pochodzi z Nancy, lecz, że „urodził się we wsi Marainville we Francji“ dnia 17 kwietnia 1770 roku. Czy najbliższe otoczenie znało tę jego tajemnicę tak ściśle ukrywaną przed światem? Być może, że przed rodziną nie grał tej wstydliwej komedii. Ale na nagrobku, którym naznaczono miejsce jego wiecznego spoczynku na Powązkach, rodzina poleciła umieścić napis, mówiący o pochodzeniu Mikołaja z Nancy.

Kwestia pochodzenia Mikołaja Chopina została wyjaśniona dopiero w r. 1926 dzięki rewindykowanym na podstawie pokoju w Rydze aktom dawnych urzędów centralnych w Warszawie, które zostały wcielone do Archi-

wum Akt Dawnych. Idąc po nitce do kłębka odszukano w parafii Diarville w Wogezach metrykę urodzenia Mikołaja Chopina i stwierdzono, że urodził się on nie — jak podawał sam — w r. 1770, lecz o rok później, dnia 16 kwietnia 1771 (przesunięcie daty o rok wcześniej analogiczne do pomyłek z datą urodzenia Fryderyka).

Skromna musiała być egzystencja Mikołaja Chopina w Warszawie jako prywatnego nauczyciela francuskiego w okresie, który nastąpił bezpośrednio po ostatnim rozbiorze Polski. Nie mając zabezpieczonego utrzymania w Warszawie, przyjął Mikołaj Chopin skwapliwie propozycję starościny Łączyńskiej objęcia posady „guwernera" w jej domu na wsi, w Czerniejewie. Miał tam być nauczycielem dwóch synów starościny i dwóch jej córek. Młodsza z nich, Maria, która wyszła za mąż za Walewskiego, w r. 1807 wywarła swoją wielką urodą silne wrażenie na Napoleonie, i — ulegając wpływom polskich koncepcyj politycznych — nawiązała stosunek z potężnym cesarzem Francuzów, którego owocem stał się znany w polityce XIX wieku syn Napoleona, Aleksander Colonna Walewski. W roku 1802 opuścił Mikołaj Chopin dom starościny Łączyńskiej i przeniósł się do Żelazowej Woli, gdzie w domu Skarbków został nauczycielem młodego Fryderyka Skarbka. Tu spędził osiem najszczęśliwszych lat życia, tu w r. 1806 ożenił się z Justyną Krzyżanowską, która — przytulona przez Skarbków jako sierota — zajmowała się w tej rodzinie sprawami gospodarstwa, tu został ojcem córki Ludwiki i syna Fryderyka. Uczeń Mikołaja, Fryderyk Skarbek, ceniony później autor *Dziejów Księstwa Warszawskiego*, wystawił swojemu nauczycielowi najchlubniejsze świadectwo, pisząc o nim w swoich *Pamiętnikach* z uczuciem niewygasłej przyjaźni, że „był moralnym i poczciwym człowiekiem,

który poświęciwszy się wychowaniu młodzieży polskiej nie zakładał sobie nigdy tego, aby ją przekształcać na Francuzów i wpajać w nią zasady we Francji górujące. Szanując Polaków i wdzięczny będąc ziemi i ludziom, między którymi gościnne znalazł przyjęcie i odpowiedni sposób utrzymania życia, wypłacał się im szczerze z obowiązku wdzięczności sumiennym kształceniem ich potomków na użytecznych obywateli. Przez długoletni pobyt w kraju naszym, przez stosunki przyjacielskie z domami polskimi, a głównie przez ożenienie się z Polką, stał się rzeczywiście Polakiem".

Wpływ otoczenia polskiego, które odnosiło się do Chopina zawsze w najżyczliwszy sposób, i własne poczucie konieczności asymilacji doprowadziły do tego, że emigrant francuski po kilkudziesięciu latach spędzonych w Polsce nosił w głębi serca obywatelstwo polskie, że wreszcie zaczął uważać dawną ojczyznę za obcy sobie kraj. Nie wiemy w jakich warunkach opuścił Francję. Może było to połączone z jakimś dotkliwym urazem psychicznym, którego ani oddalenie ani dziesiątki lat nie były w stanie całkowicie zatrzeć. Z rodziną, którą zostawił w Marainville, nie utrzymywał żadnych stosunków, dzieciom swoim nawet nie mówił, że mają we Francji dziadka i babkę, ciotki i wujów. Nie chciał pewnie wytwarzać w nich rozdwojenia poczucia narodowego, prowadzącego do zobojętnienia w odniesieniu do tej sfery zagadnień moralnych. Ale jakże dalekie było to wszystko od zatajania przed rodziną swojego francuskiego pochodzenia przez człowieka, który przecież na każdym kroku życia zdradzał swoją francuskość sposobem mówienia i swoim zawodem nauczyciela języka francuskiego, albo od rzekomego gardzenia wszystkim, co francuskie i nawet odrazy ku odległej swojej ojczyźnie! Bo — niestesty

— nieraz można się spotkać z podobnie naiwnymi zarzutami pod adresem Mikołaja Chopina, podawanymi w celu podkreślenia stopnia jego spolonizowania. Mikołaj Chopin nie potrzebował być aż takiego pokroju Polakiem, ani też Fryderyk Chopin nie musiał nie wiedzieć, że ojciec jego jest Francuzem czystej krwi, żeby i w jednym i w drugim wykrystalizowały się wartości tak czystego i tak szlachetnego patriotyzmu polskiego, jaki daje się w nich stwierdzić.

Z potrzeby widzenia we Fryderyku Chopinie rasowo czystego Polaka zrodziła się legenda o polskich — po mieczu — przodkach wielkiego kompozytora. Genealogię jego wyprowadzano od jakiegoś fikcyjnego polonusa Szopy, który ze Stanisławem Leszczyńskim wyemigrował jakoby do Królestwa Dwóch Mostów i tam nazwał się francusko brzmiącym nazwiskiem Chopin. Legenda ta znalazła posłuch u licznych autorów prac o wielkim muzyku i — pomimo wykrycia źródeł stwierdzających francuskie korzenie tej rodziny (stało się to w roku 1926) — utrzymuje się do dnia dzisiejszego. Zatoczyła ona szerokie kręgi, sprostowanie zaś jej nie dotarło jeszcze do autorów, którzy odważając się pisać o Chopinie nie uważają za swój obowiązek zaznajomić się z nowszymi publikacjami o życiu kompozytora, a bodaj sięgnąć do *Polskiego Słownika Biograficznego*, zawierającego artykuł o Chopinie.

W WARSZAWIE

W jesieni 1810 roku opuścił Mikołaj Chopin wraz z rodziną gościnną Żelazową Wolę i zamieszkał w Warszawie. Otrzymał tu posadę kolaboratora przy Liceum Warszawskim, gdzie miał uczyć w niższych klasach języka francuskiego. W r. 1812 otrzymał nominację na profesora języka francuskiego w szkole artylerii i inżynierów, później awans na profesora Liceum, wreszcie został członkiem komitetu do rewizji ksiąg „bibliotecznych i szkolnych". Stanowiska te, nie najlepiej wynagradzane, zajmował do roku 1836.

Pierwsze warszawskie mieszkanie Chopinów mieściło się w jednym z budynków należących do Liceum, które było rozlokowane w Pałacu Saskim. Musiało ono być wcale obszerne, skoro państwo Chopinowie zainstalowali u siebie niebawem po osiedleniu się w Warszawie pensjonat dla uczęszczających do Liceum kilku chłopców z zamożnych rodzin. Zarówno fakt objęcia przez Mikołaja Chopina stanowiska w tej pierwszej uczelni stołecznej, jak i wynikłe z niego stosunki koleżeństwa z członkami grona nauczycielskiego, które wpłynęły na wytworzenie się atmosfery kulturalnej w domu Chopinów, jak wreszcie zorganizowanie tego pensjonatu, miały mieć zasadnicze znaczenie dla struktury psychicznej Fryderyka. Do towarzyskiego grona Chopinów należał w pierwszej linii zasłużony językoznawca i twórca *Słownika języka polskiego* Samuel Bogumił Linde, później zaś weszli do niego: Juliusz Kolberg, Kazimierz Brodziński, Feliks Paweł Jarocki i niejeden jeszcze wybitny uczony czy artysta. A w pensjonacie miał mały Fryderyk stać się towarzyszem kilku moralnie wartościowych chłopców i nawiązać przyjaźń, która miała przetrwać długie lata, niejednokrotnie do śmierci jednego z przyjaciół.

PANI JUSTYNA CHOPIN

Pani Justyna z Krzyżanowskich Chopinowa posiadała wiele zalet godnych pielęgnowania i naśladowania przez kobiety, których światem jest dom i rodzina. Nie odzna-

czała się prawdopodobnie błyskotliwą inteligencją, nie posiadała również wyższego wykształcenia. Ci, którzy bliżej ją znali lub sąd swój o niej opierali na opinii bliskich jej osób, wyrażali się o niej jako o „kobiecie niezwykłej słodyczy charakteru", dla której „cisza domowego ogniska stanowiła najwyższe i najpożądańsze dobro". Była wzorem „rządnej, zabiegliwej a pracowitej polskiej gospodyni... nadzwyczaj łagodnego usposobienia, bardzo religijna, stworzona na matkę i żonę, dla której mąż i dzieci stanowiły główną oś wszystkich myśli i uczuć. W dzieci swoje umiała zaszczepić gorące wzajemne przywiązanie, wyrobić w nich poważny i silny podkład charakteru".

W takiej atmosferze, stworzonej przez zacnych, prawych, oddanych pracy ludzi, wzrastał Fryderyk Chopin od dzieciństwa. Z zewnątrz docierały do tego rodzinnego środowiska najcenniejsze wpływy intelektualne ze strony licznych, godnych a niejednokrotnie wybitnych osobistości, stanowiących grono przyjaciół domu Chopinów. Psychiczny rozwój Fryderyka Chopina miał swoje źródło w języku polskim, który był językiem ojczystym matki i starszej siostry, a przyswojonym językiem ojca. Francuskiego zaczął się Fryderyk uczyć dopiero wtedy, kiedy już doskonale władał językiem polskim, który stał się rodzajem jednego z jego zmysłów i odpowiadał instynktownym potrzebom wyrażania myśli w żywej mowie czy piśmie. Wszystko, co w formie słownej przekazał Chopin potomności, a więc zarówno jego listy, jak i spisane — wyłącznie dla siebie — najpoufniejsze zwierzenia serca, noszą cechy prawdziwej spontaniczności wysłowienia się. Korzenie mowy polskiej tkwiły głęboko w duszy Chopina. Słów, którymi się posługiwał w pośpiesznie pisanych listach, nie szukał z trudem w pamięci czy w słowniku, miał je zawsze gotowe w sobie samym. Tych

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA W WARSZAWIE BIBLIOTEKA

wszystkich kapitalnych, dosadnych zwrotów, dowcipów i kalamburów polskich, którymi inkrustował listy, nie kombinował w żmudny sposób, ale sypał nimi jak z rękawa i miał ich niewyczerpane zapasy, zawsze na zawołanie. W przeciwieństwie do tego nawet w późnych czasach paryskich zawsze sięgał po słownik francuski, kiedy, pisząc po francusku, starał się pisać bez błędów ortograficznych.

Niejako tylko na marginesie swojej instrumentalnej twórczości skomponował Chopin kilkanaście pieśni. Wszystkie — do polskich wierszy. Nie napisał ani jednej pieśni do obcojęzycznego tekstu — ani oryginalnego, ani tłumaczonego. Tworzył bowiem pieśni wyłącznie jakby odruchowo, improwizacyjnie, bez wypracowywania technicznego. Skoro jakieś słowa wywołały w nim muzyczną podnietę, skoro zasiały w duszy jego ziarenko inspiracji melodyjnej, umieszczał wiersz taki na pulpicie fortepianu i — czytając oczyma tekst — nucił od razu melodię, dobierając do niej — akordowy przeważnie — akompaniament. Oto i od strony twórczości muzycznej dowód organicznego związku mowy polskiej z psychiką Chopina.

RYS DZIEDZICZNOŚCI

Pewną dozę predyspozycji muzycznej miał Chopin w krwi, zarówno po ojcu, jak po matce. Mikołaj Chopin grał na skrzypcach i na flecie. Flet ten, dany kiedyś Fryderykowi jako małemu dziecku dla chwilowej zabawy, został przez niego zepsuty. Nie przedstawiał on widocznie większej siły pociągającej dla amatorskiego flecisty, skoro Mikołaj przestał się troszczyć o instrument i przez długie lata zapomniał jakoś, że na nim grywał. Przypomniał go sobie dopiero wówczas, kiedy doczekał się wnuków.

Pan Chopin grywał również na skrzypcach, zawsze przy akompaniamencie żony, która towarzyszyła mu na fortepianie. Ale oboje państwo Chopinowie nie przykładali do swoich muzycznych zamiłowań większego znaczenia i nie wysnuwali z nich żadnych horoskopów w odniesieniu do przyszłości syna. Nie czuli się powołani do założenia dynastii muzyków, jak rodzina Bachów, Mozartów itp.

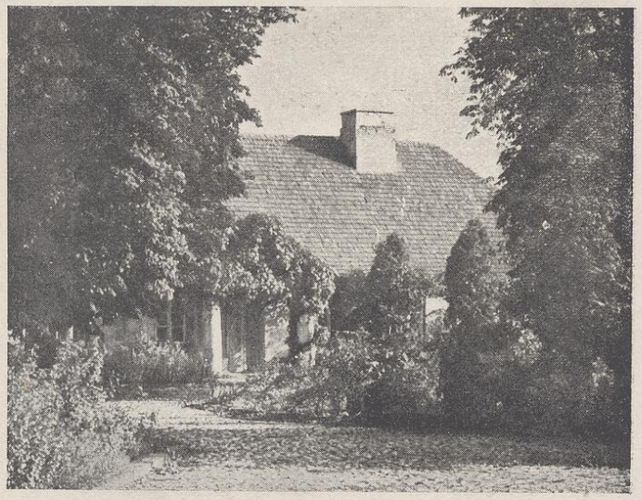
Nie brakowało jednak nigdy muzyki w domu Chopinów. Pensjonat ich cieszył się przez kilkanaście lat wielkim powodzeniem; w okresach szkolnych był zawsze pełny, był „w modzie", bo zapewniał młodzieży wprawę w konwersacji francuskiej, o co przede wszystkim chodziło rodzinom należącym do „lepszego towarzystwa". Pani Justyna Chopinowa udzielała swoim pensjonariuszom lekcji fortepianu. Nie stały one pewnie na wysokim poziomie, ale dla dopełnienia wymagań ogólnego wychowania przyszłych członków ziemiaństwa czy klasy urzędników — mogły wystarczać. Fryderyk zaczął bardzo wcześnie okazywać zainteresowanie dla dźwięków fortepianu, ale pani Justyna widocznie lekceważyła jego zapał do opanowania tajników uderzenia w klawisze, skoro zadanie to powierzyła starszej siostrzyczce Fryderyka, Ludwice. Ona to, dziewięcioletnia dziewczynka, stała się pierwszą mistrzynią młodszego o trzy lata braciszka.

WOJCIECH ŻYWNY — PIERWSZY NAUCZYCIEL MUZYKI

Obok pani Justyny udzielał w domu Chopinów lekcji muzyki pan Wojciech Żywny, renomowany w mieście nauczyciel fortepianu, z pochodzenia wprawdzie Czech, ale — jak ogromna większość jego rodaków w tych czasach — całkowicie zniemczały. Żywny zajmo-



Rodzice Chopina
Rysunek ołówkowy



Dom urodzenia Chopina w Żelazowej Woli

wał się bardziej w grze zaawansowanymi chłopcami. Była to postać wielce charakterystyczna. Wyróżniał się peruką cytrynowego koloru, ogromnym nosem i odpowiedniej wielkości tabakierą oraz rozsypanym na ubraniu pyłem tabaki, strzepywanym przy pomocy wielkiej jak prześcieradło czerwonej chustki do nosa. Żywny, urodzony w roku 1756, mawiał, że był spadkobiercą sztuki Jana Sebastiana Bacha, ponieważ był uczniem jednego ze śpiewaków kościoła św. Tomasza w Lipsku, muzykujących pod kierunkiem Bacha, który był kantorem i kierownikiem muzyki w tym kościele. Przez jakiś czas był Żywny nadwornym pianistą księcia Kazimierza Sapiehy. Różnie o nim — jako o nauczycielu fortepianu — mówiono w Warszawie. Jedni cenili go i wychwalali, inni twierdzili, że poza Chopinem nikogo nie potrafił nauczyć porządnie grać. Żywny więc, po Ludwice Chopin, objął kierownictwo nad nauką gry na fortepianie małego Frycka.

Stało się to prawdopodobnie w r. 1816. Dokładnej daty nie znamy. Postępy Fryderyka w grze na fortepianie dokonały się w fantastycznie szybkim tempie. Już jako siedmioletnie dziecko musiał się Frycek popisywać publicznie jako pianista, wywołując grą swoją entuzjazm słuchaczów, oraz porównania z Mozartem i żyjącym wtedy Beethovenem, jako cudownymi niegdyś dziećmi. Nadzwyczajny dar improwizacyjny małego Chopinka (jak go powszechnie nazywano) wprawiał w zdumienie wszystkich, którzy mieli sposobność słyszeć go, przelewającego na klawisze swoje „natchnienia", snute spontanicznie, bez poprzedniego wypracowania. W owych czasach takie improwizacje muzyczne były w modzie. Występujący przed publicznością pianista improwizował, już to w dowolny sposób, już to na zaproponowany mu przez publiczność temat, np. na temat jakiejś melodii popularnej w danym

czasie i miejscu opery. W epokach dawniejszych popisywali się pianiści i organiści improwizowaniem skomplikowanych utworów polifonicznych, np. kilkugłosowych fug, na postawione im tematy.

PIERWSZA KOMPOZYCJA

W niewiarygodnie krótkim czasie od rozpoczęcia nauki, w listopadzie roku 1817, ukazała się w sztychowanym wydaniu pierwsza kompozycja siedmioletniego Chopina. Był to polonez *g-moll*. Wydał go ksiądz J. J. Cybulski właściciel małej sztycharni nut, założonej przed kilkunastoma laty wespół z Józefem Elsnerem. Francuski tytuł utworu opiewał, że napisał go „muzyk liczący osiem lat" (podczas gdy Fryderyk liczył wówczas lat siedem i dziesięć miesięcy). Kompozycja została przypisana „jej ekscelencji hrabiance Wiktorii Skarbek". W ciągu przeszło 70 lat od śmierci Chopina ani jeden egzemplarz tego wydawnictwa nie dotarł do rąk autorów piszących rozprawy i książki o Chopinie.

Jedynym śladem ukazania się tej kompozycji była notatka o niej, zamieszczona w *Pamiętniku Warszawskim* w numerze styczniowym 1818 r. Głosiła ona, że „lubo kompozytorów muzyki nie liczymy do pisarzy literackich (niemniej jednak są i ci autorami) przemilczeć jednakże przed publicznością nie możemy kompozycji następującej, przez przyjacielskie ręce sztychem upowszechnionej *„Polonaise pour pianoforte... par Fr. Chopin"*. Kompozytor tego tańca polskiego, młodzieniec osiem lat skończonych mający, jest synem Mikołaja Chopin, profesora języka i literatury francuskiej w Liceum Warszawskim, prawdziwy geniusz muzyczny; nie tylko bowiem z łatwością największą i smakiem nadzwyczajnym wygrywa sztuki najtrudniejsze na fortepianie, ale nadto jest

już kompozytorem kilku tańców i wariacyj, nad którymi znawcy muzyki dziwić się nie przestają, a nade wszystko zważając na wiek dziecinny autora. Gdyby młodzieniec ten urodził się w Niemczech lub we Francji, ściągnąłby już zapewne uwagę na siebie wszystkich społeczeństw. Niechże wzmianka niniejsza służy za wskazówkę, że i na naszej ziemi powstają geniusze, tylko że brak głośnych wiadomości ukrywa je przed publicznością". Dopiero w r. 1926 zdołał autor niniejszej pracy wykryć istnienie egzemplarza tego wydawnictwa i od tego czasu pierwsza kompozycja Chopina, wydana drukiem, stała się ponownie własnością powszechną. Przytoczona notatka *Pamiętnika Warszawskiego* mówi jeszcze o kilku innych utworzonych do tego czasu przez małego Chopina kompozycjach. Znamy z nich (dzięki wydaniu w r. 1934 przez autora tej pracy) drugi polonez Frycka *B-dur*, spisany ręką jego ojca; powstał on zapewne w tym samym okresie, co pierwszy. Obie te kompozycje cudownego dziecka, które zaledwie zdołało sobie przyswoić najprostsze, najbardziej obiegowe czynniki tworzywa melodyjnego i harmonicznego, nie kryły w sobie jeszcze zapowiedzi przyszłych arcydzieł, ale już zawierały pewne rysy indywidualności Chopina, a wartością całej koncepcji i poprawnością formy dorównywały nawet popularnym wówczas polonezom Michała Kleofasa Ogińskiego czy Karola Kurpińskiego.

Smutno czytać dzisiaj notatkę *Pamiętnika Warszawskiego*, z której przeziera świadomość ogromnej mizerii stosunków panujących w Polsce w zakresie kultury muzycznej, braku jakiejkolwiek organizacji, zapewniającej kompozytorom możność dotarcia do szerokich kół społeczeństwa itp. Świeżo właśnie, bo w r. 1816, zobrazował te stosunki J. U. Niemcewicz w uwagach zamieszczonych

w przedmowie do swoich *Śpiewów historycznych*. Ukazał się również w tych czasach *Marsz wojskowy* Chopina, ale bez podania nazwiska autora. Z woli starszych został marsz ten poświęcony księciu-namiestnikowi W. Ks. Konstantemu, naczelnemu wodzowi armii polskiej, w którym społeczeństwo pokładało wielkie, ale złudne nadzieje. Chopinek sam zaprodukował ten utwór w Belwederze; książę — podobno — rozlubował się w kompozycji, kazał ją ułożyć dla użytku orkiestry wojskowej i grywać w pochodach wojska. Ale znowu ani jeden egzemplarz wydawnictwa tego nie dochował się do naszych czasów.

PIERWSZE WYSTĘPY ESTRADOWE

Niebawem znalazło się nazwisko Chopina na ustach całej Warszawy. Mały pianista stał się bohaterem nie tylko jednego dnia, ale trwalszą sensacją stolicy. Zaczęto nawet eksploatować Frycka dla celów filantropijnych, jako przynętę na imprezach urządzanych przez komitety dobroczynne, obok młodszego od niego o dwa lata Zygmunta Krasińskiego, którego talent rymotwórczy wzbudzał równe zaciekawienie jak gra Chopinka. J. U. Niemcewicz, który brał udział w jednym z takich komitetów i osobiście miał zaprosić Chopina do występu na rzecz Kasy Dobroczynności, napisał satyryczną „ekl ogę dramatyczną“ o posiedzeniu pań z arystokracji, radzących o sposobach przysporzenia funduszów Kasie i nazwał ten drobiazg *Nasze Verkehry*. Koncert na ten cel odbył się istotnie (luty 1818), brało w nim udział wielu wykonawców; Chopin grał koncert Gyrowetza. Sukces artystyczny cudownego chłopczyny przeszedł wszelkie oczekiwania. Wszystkie wielkie salony Warszawy stanęły nagle otworem przed Fryckiem. Sapiehowie i Czartoryscy, Radziwiłłowie i Zamoyscy cisnęli się z zaproszeniami, ściągając Chopina na przyjęcia, żeby go móc pokazać swoim gościom. Małżonka W. Księcia Konstantego, księżna Łowicka, często posyłała swój powóz po małego pianistę, pragnąc, żeby był towarzyszem zabaw jej syna... a raczej, żeby grą swoją, dochodzącą do pracowni Konstantego, rozpogadzał chmurne nastroje gniewliwego namiestnika.

BYWALEC SALONÓW — PIEWCĄ LUDU

Wcześnie więc zaczął Chopin nasiąkać atmosferą wielkiego świata, sycąc oczy widokiem jasno oświetlonych apartamentów, pięknych obrazów i wygodnych mebli, zachwycając się urodą i elegancją wykwintnych dam oraz manierami dystyngowanych panów z orderami na piersiach i wstęgami barwnie przecinającymi fraki. Życie w takich ramach wydawało się mu szczytem szczęścia na ziemi, olśniewało go i zasłaniało przed nim szary, mały światek mieszczański i jego banalną codzienność. Poruszając się w dzieciństwie pośród arystokratów, dążył Chopin do upodobnienia się do nich swoimi manierami, swoimi formami życia, ubraniem i nawet stylem swojej sztuki. Wytwarzał w sobie samym charakter arystokratyczny najlepszego rodzaju. Pospolitość, gminność, stawała się mu obcą, odrażającą. Ale pomimo wszystko natura dobyła z jego piersi głos krwi prostego, zdrowego ludu, krwi, która płynęła w jego żyłach, a kiedy zbliżył się do ludu polskiego i poznał jego muzyczną twórczość, kiedy ją głęboko pokochał i rozumnie ogarnął, kazała mu stać się jej genialnym tłumaczem i piewcą.

Wprawdzie lokalną tylko jeszcze wielkością był wtedy mały Chopin, nieznaną poza rogatkami Warszawy, ale w ocenie jego talentu nie miały udziału czynniki zaściankowego patriotyzmu, wyolbrzymiającego dla własnego za-

dowolenia posiadane w ciasnym kole swojej parafii wartości. Jeżeli Chopinek nie dał się do tej pory słyszeć za granicą i nie poddał się krytyce ludzi pamiętających Mozarta i Beethovena, znających grę Clementi'ego, Czerny'ego czy Cramera, to nierzadko zdarzało się, że ta „zagranica", reprezentowana przez sławnych swoich przedstawicieli, znajdowała się niekiedy na miejscu w Warszawie i mogła przekonać się o wyjątkowości uzdolnień Chopina. Pod koniec roku 1819 przyjechała do Warszawy na kilka koncertów stojąca wtedy u szczytu swojego europejskiego powodzenia i swojej sztuki, wielka śpiewaczka włoska Angelica Catalani. Mieszkając w Paryżu, miała artystka ta chyba już najwięcej sposobności zaznajomienia się z grą najgłośniejszych mistrzów gry na fortepianie. Nie posiadamy żadnej pisanej ręką Angeliki Catalani relacji o wrażeniu, jakie na niej wywarła gra niespełna dziesięcioletniego Chopina, ale miarą tego wrażenia stał się prezent, jaki ofiarowała mu na pamiątkę dnia, w którym usłyszała jego grę. Jest nim zachowany do dni dzisiejszych piękny złoty zegarek z wyrytymi na wewnętrznej kopercie słowami: Mme Catalani à Frédéric Chopin agé de 10 Ans à Varsovie le 3 Janvier 1820.

PSYCHIKA CHOPINA

Już jako dziecko odznaczał się Chopin tak zwaną otwartą inteligencją, bystrością umysłu, spostrzegawczością i wielostronnością uzdolnień. Z nadzwyczajną łatwością chłonął wszystko, co w formie drukowanego słowa docierało do jego umysłu, zaostrzonym słuchem chwytał w lot, co w obecności jego mówili starsi, wszystko umiał doskonale w sobie przetrawić i zużytkować dla swojego rozwoju. Miał wiele zmysłu humoru,

a ceniąc i szanując poważnych ludzi, którzy należeli do grona przyjaciół ojca, często bawił siebie i innych ich kosztem, naśladując ich nawyki i odruchy, przedrzeźniając sposób ich mówienia, robiąc karykatury ich sylwetek. Był zaiste niewyczerpany w pomysłach tego rodzaju. Miał również — niemałe nawet — zdolności rysunkowe i gdyby miał możność poświęcić trochę czasu na studia w tym kierunku, byłby niechybnie osiągnął pokaźne rezultaty.

Ale przede wszystkim i ponad wszystko czuł się już w ósmym roku życia muzykiem i to nie tylko wtedy, kiedy siedział przy fortepianie, czy kiedy komponował, lecz całą swoją młodziutką duszą. Czuł, że w muzyce może się wypowiadać całkowicie, bez reszty, że może dźwiękami wyrazić to, czego nie udałoby mu się wypowiedzieć słowami. Na imieniny ojca w r. 1816 (a później i w r. 1817) potrafił już napisać, pewnie i kaligraficznie, wyraźnymi literami rymowane powinszowanie, prawdopodobnie przepisane z jakiegoś formularza życzeń. Ale w roku 1818 sam już był z pewnością autorem tekstu swoich życzeń. Wypowiedział się w tym powinszowaniu bardzo prostymi, ale wymownymi słowami, prozą: „Lubo by mi łatwiej było wynurzyć uczucia moje, gdyby je muzycznymi tonami wyrazić można, gdy jednak i najlepszy koncert przywiązania mego ku tobie, kochany Papo, objąć nie potrafi, użyć muszę prostych wyrazów serca mego, aby ci najczulszej wdzięczności i przywiązania synowskiego hołd złożyć". Widać stąd, że już wtedy uważał się za powołanego do wyrażania muzyką swoich uczuć, chociaż rozumiał, że jest to środek niezdolny do tłumaczenia ich treści ze ścisłością konkretnych pojęć, zawartych w słowach. Nieświadomie, z dziecięcą szczerością i prostotą, złożył tu Chopin właściwe swoje credo estetyczne jako kompozytor: muzyka może wyrażać uczucia — bez możności definiowania

ich. Temu credo pozostał też wierny przez całe życie i w całej swojej twórczości kompozytorskiej. Wszystkie prawie jego kompozycje powstawały z podniet wzruszeniowych, na tle uczuciowym, nie były jednak pozbawione treści lirycznej, a nawet opisowej. W układaniu niezmiernie wyszukanych arabesek dźwiękowych w doskonałe formy kierował się Chopin nie tylko autonomicznymi prawami symetrii muzycznych figur, kontrastów dynamicznych, napięć i odprężeń dźwiękowych, lecz stale dążył do przeprowadzenia w utworach swoich jakiejś wyrazistej akcji emocjonalnej, czegoś, co będąc samym dźwiękiem, miało w sobie jeszcze jakieś pozamuzyczne wartości estetyczne.

KIERUNEK WYCHOWANIA I NAUKI

Jakkolwiek nie ukończył odpowiedniej szkoły pedagogicznej Mikołaj Chopin był jednak dobrym kierownikiem ogólnego wykształcenia swojego syna. Z kilkunastoletniej praktyki nauczycielskiej, w domu pani Łączyńskiej i u Skarbków, wyniósł stary Chopin sporo doświadczenia dydaktycznego, tak że zostawszy w Warszawie „kollaboratorem" w Liceum, a zwłaszcza zakładając w swoim domu pensjonat wychowawczy dla kilku czy kilkunastu chłopców, był w pełni świadomy zakresu i metod wychowawczych. Kilka dalszych lat pracy nauczycielskiej wydoskonaliło go jeszcze w tym zawodzie. Stąd też, na podstawie źródeł odnoszących się do poznania umysłowości Chopina w jego chłopięcych latach, można stwierdzić z łatwością, że młody nasz muzyk otrzymał staranne i gruntowne przygotowanie szkolne. Podstawą jego był program oficjalny liceum warszawskiego, jakiego trzymano się pilnie w pensjonacie pana Mikołaja w stosunku do chłopców, którzy uczyli się w domu pod opieką dochodzącego guwernera. Bardzo racjonalnie postąpił też Mikołaj Chopin wobec syna, pozostawiając go aż do trzynastego roku życia zdala od szkoły publicznej. W nauce indywidualnie prowadzonej zyskiwał Frycek znacznie więcej niż w przepełnionej klasie szkolnej. W swobodnych rozmowach ze swoim nauczycielem mógł łatwiej zdobywać wiadomości o interesujących go zagadnieniach, miał też więcej spokoju i czasu na ćwiczenia fortepianowe.

Systematycznie pracując nad przyswojeniem sobie zasobów techniki, robił Chopin w nieprawdopodobnie szybkim czasie olbrzymie postępy. Stary Żywny czuwał nad rozwojem sztuki przyszłego wirtuoza, ale jakimi drogami postępowała ta nauka nie wiadomo. Musiała ona być jednak dobra i właściwa dla tak odrębnej i lotnej organizacji muzyczno-technicznej, jaką był Chopin. A ten mały uczeń, który później, stanąwszy na szczycie doskonałości jako pianista, będzie skromnie mówił, że „u pana Żywnego i osioł nauczyłby się grać", składa w roku 1821 dowód wdzięczności dla swojego mistrza w postaci napisanego na dzień jego imienin (23 kwietnia) uroczego poloneza *As-dur*, którego całkowity tekst muzyczny zachował się do naszych czasów (z rękopisu Chopina wydał go w r. 1947 autor tej pracy). Nie było to już nieporadne dziecko, które napisało ten utwór. Z całej jego osnowy przebija pewność siebie w snuciu śmiało rysujących się tematów, wiotkich pasażów, a w niektórych motywach słyszy się zapowiedź przyszłych genialnych pomysłów. W ciągu trzech lat dzielących powstanie tego poloneza od dwóch pierwszych z roku 1817 dokonała się w technice kompozytorskiej Chopina wszechstronna ewolucja wszystkich czynników formotwórczych, a więc zarówno środków melodyjnych, jak i harmonii, figuracji, akompaniamentu i strony barwo-dźwiękowej, czyli tego wszystkiego, co bę-

dzie stanowiło cechy indywidualne stylu Chopina. Należy podkreślić, że do tego czasu nie pobierał Chopin żadnych wskazówek w zakresie teorii muzyki i techniki kompozycji i że sposoby składania całości utworów zdobywał na własną rękę. Dopiero w r. 1823 znalazł się w jego rękach mały podręcznik teoretyczny Antoniego Simona pt. *Krótka nauka harmonii*. W roku 1822 zaprzestał żywny uczyć dwunastoletniego Chopina. Sam uznał, że nie ma mu nic więcej do pokazania. Nie było wtedy w Warszawie pianisty, który by dorównywał Chopinkowi na punkcie wirtuozyjnej biegłości i barwności uderzenia. Nie dorównywała mu nawet przyjeżdżająca do Warszawy słynna w Europie pianistka Maria Szymanowska.

Zapisany wreszcie do czwartej klasy Liceum warszawskiego wyróżniał się Chopin w gronie swoich kolegów nie tylko jako sławny w Warszawie pianista, ale także jako bardzo uzdolniony uczeń. Częste obcowanie z gronem starszych, światłych ludzi przyczyniało się w wysokim stopniu do dopełnienia jego wiadomości, do wcześniejszego dojrzewania umysłu. W domu Chopinów bywało sporo poważnych uczonych warszawskich, tworzących tam jakby małą akademię nauk. Częstym gościem bywał, jak i dawniej, rektor Linde, rówieśnik Mikołaja Chopina, dalej ceniony malarz Józef Brodowski (twórca obrazu historycznego *Koronacja Mikołaja I na króla polskiego w r. 1829*), znany przyrodnik Jarocki i sporo innych znakomitości warszawskiego świata intelektualnego.

W czasie niedzielnych nabożeństw u Wizytek, na które uczęszczali uczniowie Liceum, grywał Chopin na organach. Bywał też na wszystkich ważniejszych koncertach i przedstawieniach operowych, chciwie poznając wszystko, co tylko było godne usłyszenia. Stale zachodził do księgarni Brzeziny i przeglądał przychodzące tam z za-

granicy muzyczne nowości. Każdy niemal dzień powiększał kapitał jego wiadomości, każdego dnia nieustannie pracował nad sobą, grał i komponował. Pamięciowe opanowanie cudzych utworów i włożenie ich — jak się to mówi — w palce, zabierało mu bardzo mało czasu i przychodziło z nieporównaną łatwością. O tym szczególe wiemy ze znacznie późniejszego listu starego Chopina do syna. Nie wiemy natomiast dokładnie co w tych czasach komponował i w jakim porządku powstawały zachowane utwory muzyczne.

KOMPOZYCJE LAT MŁODOCIANYCH

W okresie lat chłopięcych i wczesno-młodzieńczych tworzył Chopin z niepohamowanym impetem, bez trudu i nawet doprowadzony później do najwyższego napięcia samokrytycyzm nie przeszkadzał mu w rzucaniu na papier kotłujących się w jego umyśle inspiracyj. O jednej z jego młodzieńczych kompozycyj zachowała się tradycja, że napisał ją w ciągu kilku kwadransów w obcym domu (mianowicie u generałowej Sowińskiej). Na trzynasty lub czternasty rok życia Fryderyka przypadło powstanie koronkowo opracowanego poloneza *gis-moll*, w którym kilka efektów pianistycznych uderza nadzwyczajną śmiałością. Utwór, który przyniósłby zaszczyt niejednemu kompozytorowi o wyrobionej sławie, włożył Chopin między swoje szpargały i nie uznał go później za godny wydania. A o wartości tej kompozycji można wyrobić sobie zdanie porównaniem jej bodaj z polonezem op. 89 Beethovena, który ów wielki twórca symfonii napisał w r. 1815 i dedykował bawiącej w Wiedniu w czasie kongresu wiedeńskiego carowej rosyjskiej. W porównaniu z młodzieńczym utworem warszawskiego kompozytora przedstawia się ów polonez Beethovena, będącego wtedy pierwszą osobistością muzyki europejskiej, jako zupełnie blade dzieło.

MUZYKA LUDU

Faktem o wielkiej doniosłości dla rozwoju Chopina jako kompozytora stały się wyjazdy młodego muzyka na wieś, w czasie letnich wakacji. Zaznajamianie się na miejscu z pieśniami ludu wiejskiego oraz z jego muzyką taneczną stało się pasją młodego twórcy. Na razie nie zdawał sobie sprawy jakie znalazł tu skarby dla swojej twórczości. Pejzażowo monotonne Mazowsze wyposażyło go na całe życie w bezcenne wzory rytmów i melodii, z których powstała jedyna w swojej oryginalności epopeja muzyczna polskiego ludu: m a z u r k i Chopina. W polonezach i mazurkach wyraziła się cała polskość duszy Chopina. Dzięki nim również stał się on najbardziej narodowym kompozytorem ze wszystkich tych kompozytorów, którzy dążyli do spełnienia tej roli w swoich społeczeństwach. Komponowane przez muzyków warszawskich tych czasów mazurki były raczej falsyfikatami muzyki wiejskiej, wyrobami imitującymi ludowy autentyzm, kwiatami z papieru. Obdarzony wzrokiem malarza-impresjonisty chwytał Chopin i notował w pamięci przeróżne sceny życia wiejskiego i — jakby je ilustrując — dopełniał idealnie dostrojonymi do nich tematami, w których tyleż było wiernego folkloru, ile genialnego artyzmu. Z bliska poznał życie ludu w dniach radości, w godzinach smutków i beznadziejności, wyczuł dynamizm temperamentu polskiego chłopa i jego zapady psychiczne. Raz ze współczuciem, drugi raz z humorem patrzył na wszystko, co się na wsi dzieje, poznał drogi i ścieżki, jakimi chadza lud, od chaty przez pola i łąki, do pracy i do zabawy weselnej, za pługiem i za wozem pogrzebowym, do kościoła i do karczmy. Sukmany białe i pawie pióra, wyszywane gorsety i kraśne chustki, rosłe chłopy i zgrabne dziewuchy, mienią się całą tęczą barw w jego mazurkach. Nie zabrakło tu i czarnej

plamy żydowskiego chałatu i figlarnej jarmułki na mądrej głowie wyglądającej spoza szynkwasu... Pamiętnymi stały się nazwy tych wsi mazowieckich, w których młody Chopin bywał gościem w domach przyjaciół w letnich miesiącach, gdzie szukał rozrywek, zabawy ochoczej na chłopskich weseliskach i zdrowia dla wątłych płuc, owa Szafarnia, Obrowo, Sokołowo, Sanniki i Kowalewo i gdzie znalazł samego siebie, kompozytora — epokowego znaczenia mazurków.

Podobnie jak Mozart i Beethoven nie zawiódł Chopin pokładanych w nim — jako w cudownym dziecku — nadziei. Linia rozwojowa jego geniuszu nie uległa nigdy skrzywieniu czy załamaniu. Wznosiła się ona stale pod kątem szeroko rozpiętym. W roku 1825 uważano Chopina w Warszawie oficjalnie za najlepszego pianistę. Prawo do takiego tytułu zdobył Chopin występem wobec cara Aleksandra i koncertem publicznym w sali Konserwatorium, na którym wykonał koncert *(g-moll)* Moschelesa i improwizował na wynalezionym przez warszawskiego fabrykanta fortepianów Długosza instrumencie „a e o l o p a n t a l e o n i e". Z powodu tego koncertu pojawiło się po raz pierwszy nazwisko Chopina na szpaltach zagranicznego pisma muzycznego, mianowicie w lipskiej *Allgemeine Musikalische Zeitung* w korespondencji z Warszawy. Zwięzła notatka określała Chopina jako „utalentowanego młodzieńca" i stwierdzała, że „w wolnych fantazjach odznacza się on bogactwem muzycznych idej".

PIERWSZE „OPUS" CHOPINA

Ważniejszym wszakże w roku tym był fakt wydania trzech kompozycyj piętnastoletniego autora. W skromnej formie i bez podania cyfry opusowej ukazały się dwa mazurki: *G-dur* i *B-dur*. Trzeciej natomiast kompozycji przy-

pisywał Chopin o wiele wyższe znaczenie. Było to *Rondo c-moll*. Opatrzywszy je cyfrą pierwszego opusu, dawał Chopin do poznania, że dopiero począwszy od tego utworu zaczyna uważać swoje kompozycje za dojrzałe.

Kompozycja ronda nie była pewnie dziełem przypadku. Chopin musiał mieć jasno skrystalizowany plan wypróbowania się w formach klasycznych w następującym porządku: rondo, fuga, wariacje, sonata. Powziął go na dwa blisko lata przed rozpoczęciem nauki kompozycji u Elsnera, do której przystąpił w jesieni roku 1826. Plan taki był ze wszech miar racjonalny. Rondo stanowiło doskonałe ćwiczenie w kierunku jasnego, przejrzystego rozplanowania budowy kompozycji, jej kontrastujących ze sobą ustępów, symetrii, a niemniej pozostawiało szerokie pole do swobodnego wypowiedzenia się, do wirtuozyjnego popisu i do melodyjnych wyśpiewów. Jako pierwsza opusowa kompozycja Chopina i tak wcześnie wydana, zajmowało to rondo w dość szczegółowy sposób prawie wszystkich autorów większych i nawet mniejszych prac o Chopinie. Wszyscy zgodnie wyrażają się o utworze tym jako o zjawisku wyjątkowym w stosunku do młodocianego wieku jego twórcy. Pokrewny Chopinowi romantycznym duchem kompozytor Robert Schumann, pisał o tym *rondzie*, że „tkwi w nim obfitość ducha" i przypuszczał, że musi to być co najmniej dziesiąty utwór kompozytora. Drobiazgowa analiza *ronda* pozwala stwierdzić, że w uformowaniu utworu nie trzymał się Chopin żadnych utartych wzorów, lecz kierował się własnym zmysłem konstrukcyjnym, puszczając wodze fantazji, fantazji typowego romantyka.

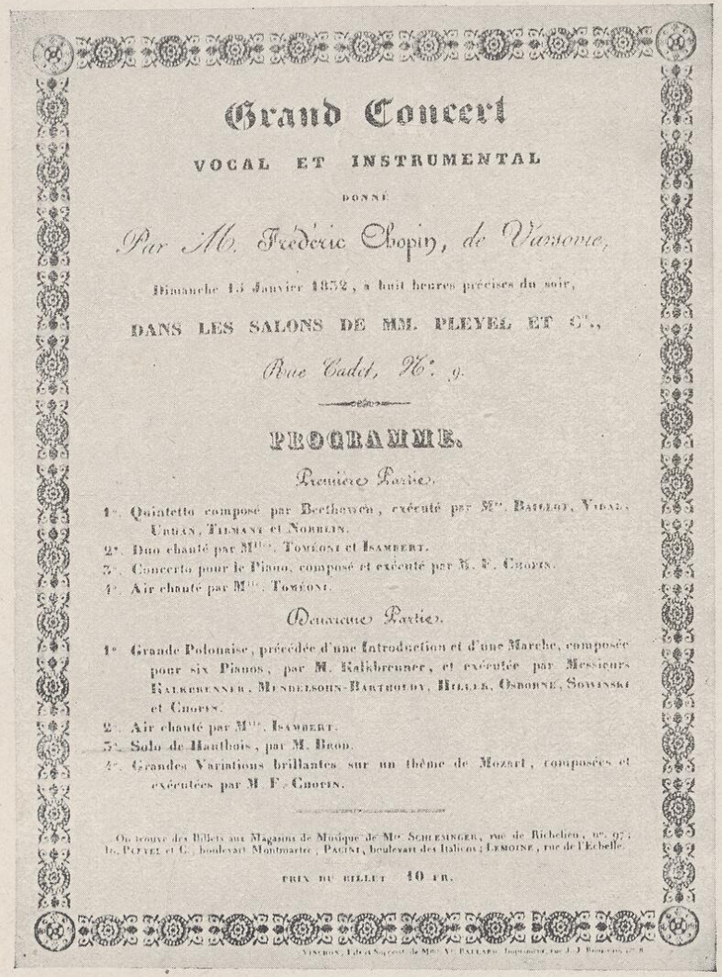
PRÓBY LITERACKIE I „KURYER SZAFARSKI"

Jakby dla równowagi z objawami zdolności rysunkowych wyżywała się bogata natura Chopina w młodocianych latach w próbkach rodzaju literacko-dramatycznego. Improwizował i pisywał wierszyki w ludowym charakterze, wierszyki przeplatane wyrazami francuskimi, wreszcie do spółki z młodszą niezmiernie utalentowaną siostrą Emilią napisał w grudniu 1824 roku figlarną komedyjkę pt. *Omyłka, czyli mniemany filut*. Napisaną wierszem w tajemnicy przed domownikami jednoaktówkę przygotował Chopinek razem ze swoją współautorką i wykonał ku uciesze rodziny i kolegów w pensjonacie rodziców na imieniny ojca. Streszczenie komedyjki i próby wierszy podał z rękopisu „autora" Kazimierz Władysław Wójcicki. Przelewało się więc w młodej głowie od pomysłów wszelkiego rodzaju. Podłożem ich była potrzeba zabawy, rozweselenia siebie i drugich z najbliższego otoczenia. Parodystyczna żyłka w usposobieniu Frycka przejawiła się w zorganizowaniu w domu Literackiego Towarzystwa Rozrywkowego, będącego odbiciem w krzywym zwierciedle warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, którego wybitni członkowie często odwiedzali dom Chopinów.

Ale najpełniej i najdowcipniej poczynał sobie Frycek jako literat w wydawanym przez siebie — w czasie wakacyj — *Kuryerze Szafarskim*. Na wesoło wzorując się na autentycznym *Kuryerze Warszawskim* zamieszczał Chopin w swoim *Kuryerze Szafarskim* „wiadomości krajowe i zagraniczne", a nawet oddawał numery swojego kaligraficznie wypracowanego pisma do aprobaty cenzora (prosząc go, żeby „nie krępował mu ozora") i dopiero wtedy puszczał je na świat. Szpalty tego *Kuryera*, którego zachowało się kilka numerów, iskrzą się humorem

w „reportowaniu" wiadomości, dotyczących samego redaktora, jego przygód z koniem, z insektami, z kotami, indykami itp. Numer z 3 września 1824 roku przynosi na pierwszym miejscu wiadomość, że „właśnie JPan Pichon (odwrócenie nazwiska Cho-pin na Pi-chon) grał *Żydka*... Odnosi się to do pierwotnego pomysłu genialnego mazurka *a-moll* w cyklu op. 17, nr. 4, powszechnie zwanego „*żydkiem*" i jest równocześnie dowodem, że koncepcje niektórych mazurków pochodziły z czasów znacznie wcześniejszych od daty ukazania się w druku pierwszych opusowanych utworów Chopina w tym rodzaju. Ale właściwe literackie uzdolnienie Chopina wyraziło się w jego listach do przyjaciół i do rodziny, w listach dalekich od wszelkiej literackości, nie przeznaczonych do druku, dla czytelników poza adresatami.

Najwcześniejsze zachowane listy Chopina pochodzą z lat 1823—1824. Do kogóż mógł pisywać trzynastoletni autor, jak nie do rodziny i kolegów-przyjaciół z pensjonatu. We wszystkich tych listach, w ich zachwycającej bezpośredniości, szczerości, prostocie, w rytmie ich narracyjnej łatwości odsłania się cała młoda, pełna chłopięcego wdzięku dusza Chopina. Są to jakby swobodne rozmowy, prowadzone od niechcenia, przypadkowo, spisane dorywczo, bez poprzedniego naszkicowania, pod wpływem świeżo doznanych wrażeń, z konieczności duchowego obcowania z tymi, do których były pisane, cudownie niefrasobliwe, tryskające humorem. Dla psychologa i językoznawcy przedstawiają te chłopięce listy Chopina bogaty materiał dla badania. Z łatwością stwierdza się już w tych pierwszych zabytkach korespondencji Chopina, mianowicie w listach do Eustachego Marylskiego, Jana Białobłockiego i Wilhelma Kolberga dojrzałość intelektu znacznie



Grand Concert

VOCAL ET INSTRUMENTAL

DONNÉ

Par Mr. Frédéric Chopin, de Varsovie,

Dimanche 15 Janvier 1832, à huit heures précises du soir,

DANS LES SALONS DE MM. PLEYEL ET C^ie,

Rue Cadet, N°. 9.

PROGRAMME.

Première Partie.

1°. Quintetto composé par Beethoven, exécuté par M^rs. Baillot, Vidal, Urhan, Tilmant et Norblin.
2°. Duo chanté par M^lles. Tomeoni et Isambert.
3°. Concerto pour le Piano, composé et exécuté par M. F. Chopin.
4°. Air chanté par M^lle. Tomeoni.

Deuxième Partie.

1°. Grande Polonaise, précédée d'une Introduction et d'une Marche, composée pour six Pianos, par M. Kalkbrenner, et exécutée par Messieurs Kalkbrenner, Mendelsohn-Bartholdy, Hiller, Osborne, Sowinski et Chopin.
2°. Air chanté par M^lle. Isambert.
3°. Solo de Hautbois, par M. Brod.
4°. Grandes Variations brillantes sur un thème de Mozart, composées et exécutées par M. F. Chopin.

On trouve des Billets aux Magasins de Musique de M^rs. Schlesinger, rue de Richelieu, n°. 97; Pleyel et C^ie, boulevart Montmartre; Paçini, boulevart des Italiens; Lemoine, rue de l'Echelle.

PRIX DU BILLET 10 FR.

Afisz pierwszego koncertu w Paryżu 15 stycznia 1832

wyższą od przeciętnej umysłowości chłopców w tym wieku.

Kiedy w roku 1882 znalazła się w rękach Henryka Sienkiewicza cenna monografia o Chopinie, napisana przez Maurycego Karasowskiego, (który jako pierwszy, począwszy od r. 1862 ogłaszał listy Chopina z różnych okresów jego życia), wielki powieściopisarz zamieścił w *Słowie* warszawskim pięć felietonów o dziele Karasowskiego, poświęcając szczególniejszą uwagę listom kompozytora. Pisał o nich, że „dowcip, wyborny prawdziwy humor i nadzwyczajna łatwość pisania okazują się lepiej jeszcze niż w *Kuryerze Szafarskim* z listów pisanych do kolegów... Tymi przymiotami odznaczają się wszystkie listy Chopina. Smutne następnie, czy wesołe, zawsze są szczere, lotne, bezpretensjonalne, co częstokroć czyni z nich prawdziwe perły literackie. Na tę wartość literacką listów Chopina nie zwrócono jeszcze (mianowicie do roku 1882) uwagi, a jednak świadczy ona o jednym więcej talencie tej nad miarę bogato uposażonej natury".

Po zwiedzeniu kilku miast polskich, położonych w granicach Królestwa i po wycieczce do Torunia i Gdańska w r. 1825, wyjechał Chopin w lecie w r. 1826 w towarzystwie matki i siostry Emilii do Dusznik na Śląsku opolskim na kurację. W organizmie Emilii robiła gruźlica wyraźne już postępy. Zdrowie zaś Fryderyka wymagało także pielęgnacji. W Dusznikach (niemiecka nazwa miejscowości tej brzmiała: *Reinertz)*, gdzie narzekał na brak dobrego fortepianu, dał Chopin w małej salce zakładu zdrojowego dwa koncerty na rzecz dwóch młodych dziewcząt, które po śmierci ojca znalazły się w opłakanych warunkach. Były to pierwsze pamiętne występy przyszłego wielkiego pianisty za granicami ówczesnej Polski. Piękny rys

charakteru Chopina: prawdziwa humanitarność, przejawiła się w jego inicjatywie artystycznej.

Normalną naukę teorii kompozycji rozpoczął Chopin w jesieni 1826 r. Został uczniem Szkoły Głównej Muzyki w klasie jej rektora Józefa Elsnera. Dział nauki, do której został zapisany, obejmował: „teorię muzyki, jenerał-basu i kompozycji we względzie gramatycznym, retorycznym i estetycznym", a wykłady odbywały się w jednej z sal uniwersyteckich. Nauka rozłożona miała być na trzy lata, z których dwa pierwsze miały być poświęcone wyłącznie teorii, ostatni zaś rok miał obejmować ćwiczenia praktyczne. Jaką pedagogiczną metodę stosował Elsner w przygotowaniu swoich uczniów do twórczości kompozytorskiej, nie wiemy. Wnosząc z jego bardzo konserwatywnych w stylu i słabych pod względem artystycznym utworów, biorąc również pod uwagę teoretyczne pisma Elsnera, kierunek tej nauki musiał być oparty na spetryfikowanych przykładach szkolnych, zapewne bardzo rygorystycznych i mało pobudzających wyobraźnię twórczą jego adeptów.

Szkoda, że nie zachowały się żadne wypracowania zadawanych Chopinowi przez Elsnera tematów w zakresie harmonii i kontrapunktu. Trudno wyobrazić sobie, żeby w normalnym toku studiów kompozycji mogło się bez nich obejść, żeby nauczyciel mógł się zgodzić na doskonalenie się swojego — nawet tak genialnego — ucznia wyłącznie na podstawie swobodnie tworzonych kompozycji. Elsner nie byłby na to pozwolił choćby ze względu na innych uczniów. Jeżeli nawet w stosunku do Chopina, jako ucznia klasy teorii, był Elsner bardzo liberalny, to jednak w nauce tej domagał się od niego pisania oklepanych ćwiczeń w formie ośmiotaktowych zdań w czterogłosowej harmonizacji, pisania dwu-, trzy i czterogłosowych ćwiczeń:

jedna przeciw jednej, dwie przeciw jednej, trzy i cztery przeciw jednej, oraz zadań imitacji w różnorakich sposobach, inwencji i fug.

Podobnie jak w latach szkoły powszechnej i klas licealnych, tak teraz w Szkole Głównej Muzyki, połączyły Chopina nici serdecznej przyjaźni z kilkoma spośród jego kolegów. Współcześnie uczyli się pod kierunkiem Elsnera w Szkole Głównej Muzyki znani później i zasłużeni muzycy polscy, jak: Ignacy Feliks Dobrzyński, Tomasz Nidecki, Antoni Orłowski, Józef Jarecki, Julian Fontana. W Fontanie znalazł Chopin na całe życie wiernego, najbardziej oddanego przyjaciela. Już w sprawozdaniu z pierwszego roku nauki Chopina zapisał Elsner przy nazwisku jego uwagę: szczególna zdolność. W latach następnych ocena talentu Chopina przez Elsnera przybierała wyższy jeszcze stopień uznania, doszła wreszcie do stwierdzenia, że jest to „geniusz muzyczny". Takiej charakterystyki nie uzyskał od Elsnera żaden z jego uczniów. Czy w trakcie tej nauki musiał Chopin ślęczeć nad pisaniem mszy z tekstem polskim i łacińskim, jak inni jego koledzy na drugim kursie, nie wiemy. Niewątpliwą zaś rzeczą musiały być ćwiczenia w zakresie instrumentacji, w kompozycji wielkich form fortepianowych z towarzyszeniem orkiestry, oraz utworów komnatowych.

Z mieszkania w bocznym skrzydle Pałacu Kazimierzowskiego przy Krakowskim Przedmieściu (później zajętego przez Uniwersytet Warszawski), gdzie rodzina Chopinów przemieszkała dziesięć lat od roku 1817 do 1827, przeprowadzili się państwo Chopinowie do jednego z budynków pałacu Krasińskich przy tej samej ulicy. W nowej siedzibie uzyskał Fryderyk osobny dla siebie pokoik nad mieszkaniem rodziny, gdzie mógł swobodnie i w sku-

pieniu pracować. Być może, że do pewnego stopnia ta korzystna zmiana warunków mieszkalnych młodego kompozytora, połączona z możnością odizolowania się od małych spraw codziennych reszty rodziny i oddania się marzeniu, wniknięciu w głąb własnej duszy, przyczyniła się do intensywniejszego nasilenia twórczości Chopina.

DOSKONAŁOŚĆ WCZESNYCH KOMPOZYCJI

Bezgraniczny podziw ogarnia nas przy rozpatrywaniu kompozycji, które powstały w okresie warszawskim, kiedy Chopin liczył lat 17, 18 i 19. Ilościowo produkcja Chopina ani w tej epoce jego życia ani później nie przedstawia tak oszałamiających cyfr jak twórczość Mozarta lub Schuberta. Jeżeli jednak weźmie się pod uwagę oryginalność, nowość czynników formotwórczych, którymi posługiwał się Chopin w budowie swoich kompozycji, to z całą oczywistością okaże się, że niemal każde z napisanych wtedy dzieł jego stanowiło pamiętną datę w historii nowoczesnej muzyki. Podobnego stopnia niezależności od stylu poprzedzającej czy współczesnej epoki, tak silnie skrystalizowanych rysów własnej indywidualności, jakie wykazują warszawskie utwory Chopina, nie zawierają — nawet w przybliżeniu — ani dzieła Jana Sebastiana Bacha, ani Mozarta i Beethovena, czy wreszcie Franciszka Schuberta, tworzone w latach, odpowiadających warszawskiemu okresowi życia Chopina. Wprawdzie porównania, robione między twórcami z różnych rodzajów sztuk, nie prowadzą do jakiegoś konkretnego celu estetycznego, niemniej młodego Chopina można postawić chyba obok młodego, genialnego rzeźbiarza i architekty rzymskiego Gian Lorenza Bernini'ego, który w podobnie wczesnym wieku stworzył nieporównane w doskonałości kompozycje w marmurze, jak Apollina i Dafnę, Dawida i Eneasza, niosącego

na barkach ojca, rzeźby które wywołują zachwyt zwiedzających muzeum willi Borghese w Rzymie.

Na rok 1827 przypadło powstanie — w pierwszym rzędzie — genialnych w całej pełni wariacji *opus* 2 na temat duettina *La ci darem la mamo z Don Juana* Mozarta na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. Dzieło to było niewątpliwie szkolną pracą Chopina napisaną pod okiem Elsnera. Kiedy się wariacje te w kilka lat później ukazały w druku i skoro poznał je znakomity, młody wówczas kompozytor Robert Schumann, wywołały one w nim entuzjastyczne zdumienie, zachwyt, który wyraził się w pamiętnej, dytyrambicznej pierwszej krytyce Schumanna, zaczynającej się od słów: „Uchylcie kapelusza, panowie, oto geniusz". Kilka innych kompozycji, które utworzył Chopin w tym samym roku, były również prawdziwymi rewelacjami, czy to wysokiego lotu inspiracji melodyjnej i poetyczności nastroju, jak pierwszy jego *nokturn e-moll* (wydany po śmierci Chopina w opus 72), w swojej wartości artystycznej o całe już niebo wyższy od wzorów Johna Fielda, czy też wyrazem nowego ducha, ekspresji i nowych czynników barwo-dźwiękowych, tchniętych w zadomowione już oddawna formy muzyczne, jak polonez *d-moll* (wydany dopiero w r. 1855 w cyklu trzech polonezów op. 71). Drugie *rondo* Chopina, *Rondeau à la Mazur* op. 5, całe nasączone motywami ludowej muzyki polskiej, prześwietne pod względem wirtuozyjnych efektów, dzisiaj tak samo zachwycające świeżością swojej koncepcji jak w czasie swojego powstania, ukazało się w Warszawie w roku 1828 w nakładzie księgarza Brzeziny.

Podobnie bogaty był plon twórczości kompozytorskiej Chopina w roku następnym. Lista napisanych w tym roku utworów obejmuje: sonatę *c-moll* op. 4, polonez *B-dur* op. 71 nr 2, *trio* na fortepian, skrzypce i wiolonczelę op. 8,

Wielką fantazję na tematach pieśni polskich op. 13 na fortepian z towarzyszeniem orkiestry, wreszcie *Krakowiaka Grand Rondo de concert* op. 14 z towarzyszeniem orkiestry, którego partyturę wykończył dnia 27 grudnia 1828 r. Mniej znaną pozostała jedna jeszcze kompozycja z tego roku, mianowicie *rondo C-dur* na dwa fortepiany, pierwotnie napisane na jeden instrument i później przerobione. Zostało ono wydane dopiero po śmierci kompozytora jako opus 73. Był to zaiste imponujący dorobek twórczy młodzieńca, który w naturze swojej nie miał źródeł energii kinetycznej, zmuszającej do nieustannego produkowania, do zapisywania olbrzymich ilości systemów nutowych znakami tonów różnej wartości, byle ich było jak najwięcej.

W prądzie przewalających się w jego mózgu fal muzycznych umiał Chopin trzeźwo i niezmiernie krytycznie odróżniać to, co było wspomnieniem zasłyszanych już kiedyś tematów, drzemiących głęboko pod progiem świadomości i wydostających się nagle na jej powierzchnię, od istotnie oryginalnych, własnych pomysłów, które w jego psychice kształtowały się powoli z istniejących elementów składowych. Twórcza praca Chopina polegała na szukaniu za nowymi formami, nowymi przemianami gotowych wartości dźwiękowych, na wynajdywaniu nowych postępów melodii i współbrzmień harmonicznych, nowych zwrotów modulacyjnych i zabarwień, wynikających z sumy tych wszystkich składników muzyki.

Wszystkie czynniki tworzywa muzycznego, jakimi posługiwali się wcześniejsi od Chopina kompozytorzy, przybierają w dziełach jego — wskutek zmienionych stosunków w układzie fraz — odmienny charakter, stają się czynnikami nowego, osobistego jego s t y l u. Styl ten zaś przedstawia pod każdym względem cechy najwyższej czystości i jednolitości. K o l o r y t utworów Chopina jest zupeł-

nie inny niż Bacha, Mozarta i Beethovena, którzy największą część swoich twórczych wysiłków w dziełach fortepianowych (tworzonych w zastosowaniu do bardzo jeszcze dalekich od doskonałości instrumentów), opierali na mechanizmie klawiatury niemal bez względu na efekt dźwięku, kiedy Chopin koncepcje swoje wyprowadzał ze sfery brzmienia s t r u n, ich bezpośrednich tonów poszczególnych, ich pobrzmień i aliażów, alikwotów i tonów kombinacyjnych. Żaden kompozytor przed Chopinem nie dotarł do tego stopnia wyczucia kolorystycznych możliwości fortepianu, żaden nie posiadł jego tajemnicy b a r w i e n i a każdej melodii, każdego akordu. Można powiedzieć, że wszystkie jego pomysły wypływały z danych regestrów barwo-dźwiękowych. Stąd też w literackich opisach kompozycji Chopina tak często uciekano się do malarskich określeń w celu oddania wrażeń, jakie one wywołują na słuchaczu. Osobny rozdział w analizie stylu muzyki Chopina zajmuje kwestia o r n a m e n t y k i, tych cudownych filigranów dźwiękowych, którymi kompozytor urozmaica tok swoich wyśpiewów melodyjnych, oraz zagadnienie f i g u r a c y j n y c h czynników w budowie melodii.

CHOPIN WOBEC MUZYKI WCZEŚNIEJSZYCH EPOK

Z całą pewnością zaznajomił się Chopin w chłopięcych i młodzieńczych latach życia z wielką ilością dzieł literatury muzycznej, zarówno czołowych kompozytorów jak i mniejszych talentów, będących w modzie. Bez ogarnięcia tego zapasu środków nie mógłby w ogóle być kompozytorem i to przed rozpoczęciem systematycznej nauki kompozycji. Ale chociaż żywił w sercu wielki kult dla Bacha, chociaż umiłował Mozarta, chociaż z czcią odnosił się do Beethovena, zachował zarówno w okresie młodości, jak w latach dojrzałych całkowitą niezależność w stosunku

do wszystkiego, co w jakiejkolwiek formie, więc zarówno w zakresie muzyki fortepianowej, jak symfonicznej i operowej, dotarło do niego. Zaledwie kilka drobnych, kilkonutowych reminiscencyj z dzieł Bacha, Schuberta, Webera, Beethovena i Rossini'ego udało się wykryć skrupulatnym badaczom twórczości Chopina (ostatnio Ludwikowi Bronarskiemu).

Można by jeszcze dodać do tych wykryć parę podobnych zestawień z kompozycjami Hummel'a, ale wszystko to nie zmienia faktu, że jak dawniej tak i teraz musi się uważać Chopina „za jednego z najbardziej oryginalnych i niezależnych twórców i że nie tylko w historii muzyki, lecz również w historii sztuki w ogóle mało było artystów, którzy od najwcześniejszych swoich dzieł wykazywali tak silnie zarysowaną indywidualność jak Chopin". Chopin nie czuł nigdy potrzeby pisania inwencyj, kanonów i fug w rodzaju Bacha, ani symfonii w duchu Mozarta czy Beethovena, ani tym mniej oper, do czego zachęcali go i nakłaniali wszyscy miłośnicy muzyki w Warszawie, gdzie opera stanowiła szczyt upodobań artystycznych.

„Szkoła" wkładała na Chopina wymagania pisania utworów, które wprawdzie stanowiły istotną część jego własnego planu wyszkolenia kompozytorskiego, ale może wtedy niezupełnie odpowiadały jego indywidualności i poczuciu możliwości twórczych. Tak powstała *sonata op. 4*, której schemat formalny podyktowały Chopinowi wzory Haydna i poniekąd Elsnera. Jedynie też na gruncie warszawskim komponował Chopin dzieła na fortepian z towarzyszeniem orkiestry.

W drugiej połowie życia, wyjechawszy z Polski, nie napisał już ani jednej kompozycji z udziałem orkiestry. Fortepian stanowił organiczną część jego natury, w gra-

nicach jego środków dźwiękowych czuł się wszechwładnym panem, wolnym i zdolnym do wyrażenia najsubtelniejszych swoich natchnień i drgnień serca. Powierzanie ich wielkiemu aparatowi orkiestry nie nęciło jego muzycznej wyobraźni, nie imponowały mu trudy zapisywania dużych stron partytury, co inni kompozytorowie uważali za wystarczające dowody mistrzostwa, za tytuł do nieśmiertelności.

POCZUCIE NATURY SWOJEGO GENIUSZU

Głęboko w duszy młodego Chopina tkwiła świadomość jego artystycznej misji. Nie w kompleksie niższości, ale w najbystrzejszym zrozumieniu istoty swojego geniuszu uważał Chopin, że musi zostać wyłącznie kompozytorem fortepianowym. Dał później wyraz tej przenikliwej introspekcji w ironicznych słowach: „suszą mi głowę, abym symfonie i opery pisał i wszystko, co tylko jest, chcą we mnie mieć polskiego Rossini'ego, Mozarta i Beethovena... a ja w łepetynie mam tylko klawisze... jestem fortepianistą tylko, jeżeli jestem coś wart, to i dobrze. Myślę, że lepiej robić mało, ale dobrze jak tylko mogę, jak się wszystkiego chwytać, a źle wykonać".

O napisanych w tych czasach kompozycjach swoich wyrażał się wprawdzie w listach do przyjaciół bez cienia zarozumiałości, niekiedy z zabawnym lekceważeniem, ale uważał je za godne wydania i byłby szczęśliwy, gdyby spełniła się od razu obietnica nakładcy wiedeńskiego, Haslingera, który parę lat zwlekał z wydaniem wariacyj *op. 2*, a *sonatę* wydał znacznie później i to już wbrew woli Chopina. Haslinger wywiązał się ze swego przyrzeczenia dopiero kiedy Chopin dał się osobiście poznać w Wiedniu. Uznanie i podziw, jakie otaczały Chopina w Warszawie, nie dawały właścicielowi głośnej wiedeńskiej firmy nakła-

dowej pewności, że wydanie utworów muzyka o nieznanym na terenie zagranicy nazwisku opłaci mu koszty, połączone z drukiem tych kompozycji.

Owocem roku 1829 był — oprócz trzech *walców*, *polonezu f-moll*, *marsza żałobnego* i *mazurka D-dur*, wydanych dopiero po śmierci Chopina — *polonez na fortepian i wiolonczelę op. 3* (skomponowany w czasie tygodniowego pobytu w ciągu października w Antoninie w gościnie u namiestnika księstwa poznańskiego, księcia Antoniego Radziwiłła, wielkiego miłośnika muzyki, dobrego wiolonczelisty i pierwszego kompozytora wybitnie wartościowej muzyki do pierwszej części dramatu Goethego *Faust*, przede wszystkim zaś *koncert fortepianowy* z towarzyszeniem orkiestry *f-moll*, który otrzymał cyfrę opusową 21 i nosi nazwę drugiego koncertu Chopina, chociaż w istocie powstał jako pierwszy.

PIERWSZY KONCERT FORTEPIANOWY

Po studwudziestu latach od kompozycji tego koncertu można dziś śmiało mówić o nieśmiertelnej wartości i historycznym znaczeniu dzieła Chopina, skoro należy ono niewzruszenie do żelaznego kapitału programu wielkich pianistów światowych. Zaprodukował go Chopin osobiście w Warszawie na koncercie w marcu 1830 roku. Karol Kurpiński dzierżył w koncercie tym batutę dyrygenta ku pełnemu zadowoleniu Chopina. Minęło jednak dobrych sześć lat zanim genialna kompozycja ukazała się drukiem (1836). Robert Schumann, który kilkakrotnie już z niekłamanym entuzjazmem zabierał głos o utworach Chopina, powitał wydanie koncertu *f-moll* okrzykiem uwielbienia, na znak kapitulacji wobec dzieła polskiego kompozytora łamał swoje redaktorskie pióro, przed *adagiem* koncertu składał dziesięć redaktorskich koron, negował potrzebę istnienia gazet muzycznych i wszelkich innych piśmideł, ażeby ludzie nie czytali o koncertach Chopina, lecz żeby je grali. W historii twórczości Chopina mają koncerty jego wyjątkowe stanowisko. W odniesieniu do żadnych innych jego kompozycji nie znajdujemy w korespondencji wielkiego twórcy takich komentarzy, jak właśnie w przedmiocie koncertów.

Przy iście romańskiej doskonałości form, jaką odznaczają się wszystkie kompozycje Chopina, zaklęta jest w nich romantycznym duchem owiana poetyczność. Piękno jego dzieł jest wprawdzie czysto muzycznym pięknem, pięknem całkowicie autonomicznym, nie potrzebującym żadnej pomocy z innej strony, w formie literackich komentarzy, żadnego tłumaczenia pojęciowego. Żadnemu ze swoich dzieł nie dodał Chopin na drogę w świat tytułu, który by miał określać jego znaczenie, który by miał podsuwać słuchaczowi jego treść. W zupełności wystarczały Chopinowi nazwy rodzajów muzycznych: mazurek, polonez, nokturn, etuda, preludium, sonata, scherzo, ballada, fantazja. Niemniej jednak nie znaczy to, żeby przy tej absolutnej czystości muzycznych koncepcji Chopina i samowystarczalności estetycznej jego dzieł nie miały przystępu do jego umysłu w czasie procesu twórczego podniety i wzruszenia poetyckiego rodzaju, żeby wrota jego duszy były szczelnie zamknięte przed wszelkiego rodzaju wpływami ze sfery uczuciowej, żeby się Chopin przed nimi bronił i nie dopuszczał ich do głosu w swojej muzyce. Wprost przeciwnie, wszystko, co przechodziło przez filtry jego wrażliwości uczuciowej, wzruszenia radosne i bolesne, wzloty i cierpienia, wszystko to zawsze wołało w nim o przyobleczenie w kształty dźwiękowe.

CHARAKTER SZTUKI CHOPINA

A skala tych wzruszeń była bardzo rozległa. Zwłaszcza czynnik erotyczny zajmuje w idealnych pokładach sztuki Chopina dominujące stanowisko. „Jest niezaprzeczonym faktem, że podstawą temperamentu artystycznego Chopina był erotyzm, w tym znaczeniu etymologicznym, którego szlachetny charakter zniekształca się w wytłumaczeniu purytańskim". Autor tego twierdzenia, Emile Vuillermoz, mówi dalej, że „Chopin, który miał serce dostępne dla najwyższych uniesień, nie był w stanie napisać ani jednej nuty bez tchnienia miłości. Jego geniusz muzyczny miał koloryt erotyczny, tak jak inni kompozytorzy odznaczają się zmysłem heroicznym, tragicznym, fantastycznym, mistycznym lub idyllicznym. Wszystkie dzieła Chopina mają rytm miłości, jej słodycze, jej delikatność, jej przelotną bojaźliwość, jej nieukojoną nostalgię i jej stałe, uskrzydlone wzloty. Muzyka jego jest boskim dreszczem Erosa. Nie należy jednak myśleć, że wszystko to było przywilejem, który Chopin dzielił z innymi romantykami; przykład jego jest jedynym w historii. Oto muzyka bohatera miłości. Dlatego śpiew jego ma uniwersalną wymowę".

W okresie lat młodzieńczych, spędzonych w Warszawie, rozkwitała dusza Chopina nie tylko w samej atmosferze wrażeń muzycznych. Dojrzewała ona nie tylko na glebie kompozytorskich aspiracji i emulacji. Umysł jego wzbogacał się w obcowaniu z kilkoma utalentowanymi młodymi literatami, publicystami i poetami. Często stykał się ze starszym od siebie, niezwykle muzykalnym, doskonałym zarazem pianistą, Maurycym Mochnackim, niedługo już później „najświetniejszym z pisarzów naszych aż po koniec okresu mickiewiczowskiego", którego „niesłychana żywość, rozum, fantazja w mowie" i ogromna erudycja wywierała na kompozytorze fascynujące wrażenie. W tym kole przebijających się do sławy młodych ludzi byli towarzyszami Chopina: Bohdan Zaleski, Seweryn Goszczyński, Stefan Witwicki, Antoni Edward Odyniec. Sam kwiat młodego, literackiego pokolenia polskiego.

PIERWSZA MIŁOŚĆ

Obudziły się także i najdelikatniejsze struny uczuciowe jego młodziutkiego serca. Po przelotnych typowo studenckich preludiach zaciekawienia w kierunku świata kobiecego, wstrząsnęło pełną życiowej radości duszą Chopina pierwsze, prawdziwie głębokie uczucie. Zobaczył, usłyszał i wkońcu poznał osobiście młodziutką i piękną początkującą śpiewaczkę warszawską pannę Konstancję Gładkowską. Artystka, siostrzana dusza w muzyce, stała się ucieleśnieniem marzeń i tęsknot za „ideałem" jego płomiennej duszy. Z ekstazy, w jaką przeniosło go uczucie ku pannie Gładkowskiej, zwierzał się Chopin w listach do najbliższego sobie w tych czasach przyjaciela, Tytusa Woyciechowskiego. Wskazywał w nich nie tylko utwór, ale nawet ściśle określone miejsca w kompozycji koncertu, mające pewne symboliczne znaczenie, którego tajemnicę posiadał tylko zaufany przyjaciel. Krzyżykiem zaznaczył to miejsce w koncercie. „Mam swój ideał, któremu wiernie, nie mówiąc z nim już pół roku, służę, który mi się śni, na którego pamiątkę stanęło *adagio* (właściwie *larghetto*) od mojego koncertu, który mi inspirował tego walczyka dziś rano, co Ci posyłam". Oto i najoczywistszy dowód, że Chopin nie ograniczał roli kompozycji muzycznej do reprezentowania beztreściowej arabeski dźwiękowej, lecz że uważał muzykę za sztukę, zdolną do przekazywania słuchaczowi pewnych zasadniczych nastrojów i uczuć.

Epizodem bez szczęśliwego zakończenia stała się w życiu Chopina ta pierwsza miłość. W rok później wyjechał Chopin z Polski na zawsze, otrzymawszy od ukochanej przyrzeczenie, że będzie na niego czekała. Długo nie wracał i już nigdy nie wrócił do Warszawy. A panna Konstancja Gładkowska, straciwszy nadzieję zobaczenia narzeczonego, wyszła za mąż i porzuciła karierę operową. W młodym jeszcze będąc wieku ociemniała. Kiedy pod koniec życia miłość Chopina ku niej stała się już publiczną tajemnicą, zdziwiona mawiała: „więc on mnie aż tak kochał..." I to był ostatni promyk szczęścia w jej smutnych godzinach rozpamiętywania minionych dawno dni.

PODRÓŻE DO BERLINA I WIEDNIA ORAZ PIERWSZE KONCERTY ZA GRANICĄ

Na szerszy świat wydostał się Chopin po raz pierwszy w r. 1828. Wyjeżdżający na kongres przyrodników do Berlina przyjaciel ojca profesor Jarocki, zabrał go ze sobą w tę podróż. W podróży tej miał Chopin możność zobaczenia w stolicy królestwa pruskiego kilka muzycznych znakomitości i usłyszenia kilka dobrze wykonanych oper i jednego oratorium Haendla. Do osobistego zaznajomienia się ze Spontinim, Mendelssohnem i Zelterem, czego żywo pragnął, niestety nie doszło. Daleko ważniejsza wszakże dla kariery Chopina stała się druga podróż za granicę. Odbył ją w roku następnym do Wiednia. Wypadła ona w lecie, już po końcowym egzaminie w Szkole Głównej Muzyki i po publicznym popisie, na którym Chopin składał dowody, że wpisana przez Elsnera do raportu o przebiegu nauki w tym roku przy jego nazwisku ocena „szczególna zdolność, geniusz muzyczny" była obiektywnym stwierdzeniem nie ulegającej wątpliwości prawdy. W podróż tę wybierał się Chopin zabrawszy na wszelki wypadek partytury i materiał orkiestrowy swoich wielkich kompozycji.

W Wiedniu zastał Chopin kolegę i przyjaciela z klasy Elsnera, Tomasza Nideckiego, który okazał mu daleko idącą pomoc. Jeszcze w Warszawie zachęcano Chopina, żeby wystąpił z koncertem w Wiedniu. On sam pragnął tego gorąco, wiedząc że dopiero po odbyciu takiej próby na obcym terenie będzie mógł stanąć na progu sławy. Pomimo sezonu ogórkowego udało się dzięki zabiegom kilku życzliwych osób urządzić w teatrze przy bramie Karynckiej dnia 11 sierpnia 1829 roku, czyli zaledwie w dziesięć dni po przyjeździe młodego artysty do Wiednia, pierwszy jego koncert w ramach „akademii muzycznej" ze współudziałem jednej śpiewaczki i wkładki baletowej. Grał tego wieczoru wariacje *op. 2* z towarzyszeniem orkiestry, a ponieważ w czasie próby okazało się, że nuty orkiestry do *Krakowiaka* zawierają wiele pomyłek, musiał odstąpić od wykonania tej kompozycji i w miejsce jej improwizował; najpierw na poddany mu ze strony publiczności temat z opery *Biała dama* Boieldieu'go. Wkońcu, ulegając żądaniu słuchaczy, zaimprowizował na temat pieśni ludowej *Oj chmielu, chmielu.*

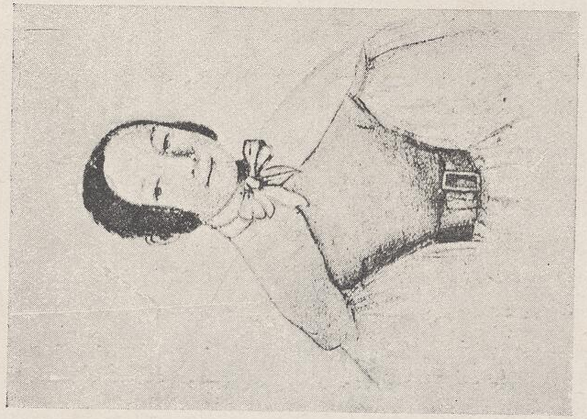
Ogólnie bardzo się podobał jako wirtuoz, chociaż nie brakło głosów, że grał za słabo. Wariacje na temat z *Don Juana* wywołały bardzo pochlebną opinię o talencie kompozytorskim Chopina. Cała elita muzyków wiedeńskich: Czerny, Lachner, Würfel, Schuppanzigh, Gyrowetz, gratulowali mu szczerze wielkiego sukcesu i skłonili do drugiego występu, który też istotnie odbył się w tydzień po pierwszym w tym samym teatrze. Gazety wiedeńskie zamieściły o koncertach Chopina pełne uznania, obszerne i rzeczowo ujęte sprawozdania.

Pojawienie się Chopina na europejskim gruncie, w Wiedniu, mieście wspaniałych tradycyj muzycznych, wywołało silne wrażenie. Krytycy wiedeńscy, którzy tak niedawno jeszcze pisali o występach kompozytorskich Beethovena, o nowych dziełach Schuberta, nie łatwo ulegali zachwytom, starali się nawet zachować wobec nieznanego przybysza z Polski pewien dystans, przyznawali jednak, że Chopin „wprawił wszystkich w zdumienie, że posiada istotnie bardzo wybitny talent, któremu należy przyznać pewną genialność", stwierdzali, że „młodzieniec ten idzie zupełnie swoją własną drogą", że „jest jednym z najdoskonalszych pianistów, pokonywujących największe trudności z dokładnością i precyzją", że jest „mistrzem, który swą biegłość okazał w stopniu doskonałym". Z tak ważkim balastem krytyk wiedeńskich wracał Chopin przez Pragę. Miał tu sposobność zetknąć się z wielce zasłużonym pionierem narodowego odrodzenia Czechów, Wacławem Hanką i do księgi pamiątkowej muzeum praskiego wpisał zgrabną melodię mazurka skomponowaną do strofkowego wiersza ułożonego na cześć Hanki przez Ignacego Maciejowskiego: *„Jakież kwiaty, jakie wianki splotę na cześć Hanki..."* Jechał dalej przez Drezno i Wrocław do Warszawy, z uczuciem pełnego zadowolenia z siebie po złożeniu tego zagranicznego egzaminu maxima cum laude.

Wracał do stolicy polskiej pociągany tęsknotą za rodziną, pragnąc co rychlej zobaczyć Konstancję, chcąc znaleźć się w swoim zacisznym pokoiku, by móc tworzyć. To bowiem wypełniało każdą tkankę jego mózgu. Czuł jednak zarazem, że po nabraniu w piersi oddechu szerszego świata wraca do warunków, które wydadzą się mu trochę ciasne, które go trochę przytłoczą, nie podniosą na duchu, lecz przeciwnie, przygaszą jego zapał. Przekonał się wkrótce,



Delfina z Komarów Potocka



Maria Wodzińska
Autoportret

że nie wszyscy podzielali jego radość z odniesionych w Wiedniu sukcesów, kiedy w gazetach warszawskich ukazały się wyjątki ze sprawozdań wiedeńskich, prawdopodobnie tendencyjnie błędnie tłumaczone, przedstawiające ustosunkowanie się krytyki wiedeńskiej do jego sztuki w fałszywym świetle.

Z dawną wytrwałością zabrał się do pracy. W ciągu tego ostatniego roku, jaki miał jeszcze spędzić w Warszawie, skomponował drugi *koncert fortepianowy e-moll* op. 11 (powszechnie uchodzący za pierwszy z kolei i wcześniej o trzy lata, bo w r. 1833, wydany przed koncertem *f-moll* op. 21). Obok tej wielkiej kompozycji napisał odznaczający się wszystkimi świetnościami stylu wirtuozyjnego polonez *Es-dur* op. 22 na fortepian z towarzyszeniem orkiestry, kilka mazurków, trzy tańce szkockie i znaczną liczbę epokowych *etud* z pierwszego cyklu w opus 10.

W obfitej literaturze systematycznie ułożonych ćwiczeń w celu opanowania mechanizmu klawiszowego, jaką stworzyli: Clementi, Czerny, Cramer, główni twórcy tego rodzaju przykładów, *etudy* Chopina, do pewnego stopnia odzwierciedlające podziw dla sztuki Paganini'ego, stały się zupełnie nieprzewidzianym i całkowicie oryginalnym zjawiskiem o znamionach odkrywczych w kierunku posuniętych do nieosiągalnych przedtem granic środków techniki fortepianowej i w połączeniu z walorami najdoskonalszych form artystycznych.

Już w okresie warszawskim zaczął Chopin — jakby od niechcenia, w sposób improwizacyjny, komponować również pieśni, które w odpisach zaczęły wkrótce obiegać Warszawę. Jedna z nich, *Życzenie*, zachwycała młodocianym wdziękiem melodii, druga, *Hulanka*, skrzyła się od werwy,

radowała urokiem wesołej młodości. Obie napisane zostały do wierszy Stefana Witwickiego.

W roku 1830 wystąpił Chopin kilkakrotnie w Warszawie na koncertach, urządzanych w teatrze z orkiestrą, wykonując na nich oba koncerty i szereg innych kompozycji. Pierwsze z tych koncertów odbyły się w marcu. Występami tymi, które miały Warszawie przedstawić już nie tylko obiecującego młodzieńca, lecz młodego, dojrzałego w pełni mistrza, zaczął Chopin żegnać się ze społeczeństwem polskim przed ostatecznym swoim wyjazdem z kraju. Wszyscy nakłaniali go do tej podróży, zarówno ojciec, jak Elsner i Kurpiński i młodsi przyjaciele. On sam zaś czuł najlepiej, że musi szukać szerszych terenów dla rozwinięcia wszystkich swoich możliwości kompozytorskich i odtwórczych. W artystycznym klimacie Warszawy, gdzie kultura muzyczna, nie mająca głębszej podbudowy, stanowiła bardzo cienką warstwę, nie było danych korzystnych dla rozwoju genialnego artysty. Wyobrażano sobie, że w Wiedniu czy Mediolanie, przede wszystkim zaś w Paryżu, geniusz Chopina, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, wypromieniuje ze siebie jakieś arcydzieła, których nie miał, lub nie miałby w Warszawie możności stworzyć. Chciano, żeby pisał opery i symfonie, opery we Włoszech, symfonie w Wiedniu!

Wyobrażenie o tych wielkich, upragnionych przez bliższych i dalszych wielbicieli Chopina, dziełach, jakich się po nim z całą pewnością spodziewano, pomniejszało wartość i proporcje tych utworów, które miały stanowić o jego historycznej wielkości. W istocie nikt w Warszawie nie zdawał sobie sprawy z tego, że jako kompozytor był Chopin w roku 1830 całkowicie skrystalizowaną indywidualnością, że był tak samo sobą samym i tylko sobą, jakim miał być w całej swojej dalszej twórczości. Ale zagranica, ale sze-

roka Europa mogła sztuce jego stworzyć szersze ramy. Mogła dostarczyć mu o tyle częstszych sposobności do wykorzystania jego naturalnych warunków jako wirtuoza i przysporzyć dochodów z wydawnictw jego kompozycji, czego — ani w przybliżeniu — nie mógłby osiągnąć w Warszawie. Z tego wszystkiego dobrze zdawał sobie sprawę sam Fryderyk jak i jego ojciec i wszyscy, którym rozwój jego kariery artystycznej leżał na sercu.

Już w r. 1829 zabiegał Mikołaj Chopin o uzyskanie subwencji na wyjazd syna za granicę i wniósł na ręce ministra prezydującego T. Mostowskiego podanie o przyznanie od rządu (mianowicie z funduszu dyspozycyjnego namiestnika) zasiłku na trzyletni pobyt w Niemczech, Włoszech i Francji. Odpowiedź ministra podawała przyczynę odmownego załatwienia podania w nieprawdopodobnie brzmiących słowach, że „Komisja rządowa spraw wewnętrznych i policji nie może dzielić zdania, ażeby fundusze publiczne były przeznaczone na zachęcanie tego rodzaju artystów". W pierwszej redakcji tej odpowiedzi użyto słowa „marnowane", zmienionego następnie na „przeznaczone".

Nadeszło ostatnie lato polskie Chopina. Miał prawo do wypoczynku po wypracowaniu partytury koncertu *e-moll*. Odwiedzał przyjaciół w ich wiejskich domach, jakiś czas spędził w miejscu swojego przyjścia na świat — w Żelazowej Woli. Wobec Tytusa Woyciechowskiego zaklinał się, że „nic go za granicę kraju nie ciągnie, że wprawdzie w przyszłym miesiącu wyjedzie, ale wyjedzie dla zadośćuczynienia swojemu powołaniu i rozsądkowi, który musi być bardzo mały, kiedy nie ma dosyć siły na zniszczenie wszystkiego innego w jego głowie..." Powoli więc rozsądek brał górę nad uczuciem miłości ku pannie Konstancji.

Doczekał się wreszcie upragnionego wydania u Haslingera w Wiedniu *Wariacyj na temat Mozarta*, op. 2. Razem z nimi otrzymał Chopin pierwszą ogłoszoną recenzję niemiecką. Po położeniu ostatniej kropki na koncercie *e-moll* udało się Chopinowi urządzić w domu próbne wykonanie dzieła z orkiestrą. Sprosił na nią wszystkich wybitniejszych muzyków Warszawy i w duszy bawił się widokiem zgromadzonych pod jednym dachem ludzi, tworzących różne koterie, wzajemnie się zwalczających i lekceważących, którzy nigdy się ze sobą nie stykali. Próba wypadła znakomicie. Koncert op. 11 spotkał się z powszechnym zachwytem. Nie trudno więc przyszło nakłonić Chopina do wykonania nowego dzieła na publicznym wieczorze w Teatrze Narodowym. Koncert ten wypadł dnia 11 października. Po raz ostatni w życiu wystąpił Chopin przed społeczeństwem warszawskim. Występ miał być wprawdzie pożegnalnym, ale tylko z racji wyjazdu Chopina za granicę, wyjazdu na jakiś czas, lecz nie na zawsze. Jedyna zaledwie wzmianka w *Kuryerze Warszawskim*, która pojawiła się po tym koncercie, na którym genialny kompozytor odtworzył po raz pierwszy jedno z najwspanialszych swoich dzieł, dawała Chopinowi do zrozumienia, że opinia publiczna, odzwierciedlająca się w prasie codziennej, przestała okazywać dla niego zainteresowanie. Wszystkie inne dzienniki warszawskie nie miały o tym koncercie ani słowa do powiedzenia.

WYJAZD Z POLSKI

Niebawem zaś, w dzień Zaduszek 2 listopada 1830 roku wyjechał Chopin w świat. Żegnano go uroczyście w wilię wyjazdu ucztą, na której zebrało się mnóstwo jego prawdziwych przyjaciół. Był wśród nich także bardzo stary wtedy W o j c i e c h Ż y w n y. Jakby w przeczuciu, że

Fryderyk na zawsze wyjeżdża z Polski, wręczono mu srebrny pucharek z grudkami ziemi rodzinnej. Drugi nauczyciel kompozytora, J ó z e f E l s n e r, oczekiwał na dyliżans wiozący Chopina w oberży przy rogatce na Woli. Czekał tam razem z gronem jego byłych kolegów i uczniów z klasy kompozycji Szkoły Głównej Muzyki, żeby wykonać na cześć odjeżdżającego własną *„kantatę na głosy męskie z towarzyszeniem gitary, napisaną na okoliczność wyjazdu Chopina“* jak sam później zapisał w swoim pamiętniku.

Całkowicie osamotniony, bez towarzysza podróży, jechał dwudziestoletni Chopin w świat bez jasno określonego celu, na razie do Wiednia, gdzie chciał się przypomnieć publiczności. Paszport, który miał w kieszeni surduta opiewał, że przez różne kraje jedzie do Londynu. Po drodze miał zamiar zostać dłużej w Paryżu, żeby uczyć się pod kierunkiem sławnego pianisty Fr. W. M. K a l k b r e n n e r a (1788—1849). Jechał zdobywać Europę jako wirtuoz i jako kompozytor, ale jechał w istocie „w nieznane“, nie wiedząc, co go czeka, kiedy skończy się otrzymany od ojca zapasik pieniędzy i kiedy z domu nie będą mu mogli więcej przesyłać gotówki. Czy podoła pracy, jaka na niego spadnie, czy będzie miał dość sił do walki o utrzymanie się na powierzchni? Bo z całą pewnością czekała go jakaś walka, czekały go przeszkody, które musiał przezwyciężyć. Był bardzo delikatny, wątły, nie zapadał wprawdzie często na zdrowiu, ale też pielęgnowano go w domu z nadzwyczajną starannością.

Jak wyglądał? Był tylko średniego, raczej dość niskiego wzrostu, drobny, anemiczny, astenicznej budowy. Z jedynego portretu naszego muzyka, jaki zachował się z warszawskich lat Chopina, pędzla Antoniego Miroszewskiego, wyczytał doświadczony lekarz, E d w a r d G a n c h e, złowróżbną przepowiednię przyszłego losu jego zdrowia.

Portret Miroszewskiego, który malował również rodziców i siostry Fryderyka, odznacza się bardzo realistycznym ujęciem. W ikonografii Chopina zajmuje portret ten, w porównaniu z rysunkiem Marii Wodzińskiej, portretem Ary Scheffera czy Delacroix'a, wyjątkowe miejsce. Miroszewski nie idealizował swojego modelu. Na płótno przeniósł niewątpliwie Chopina takim, jakim się on przedstawiał wszystkim, patrzącym na niego w normalnych warunkach codziennego życia. Młodzieniec szesnasto- lub może siedemnastoletni z obrazu Miroszewskiego jest, jak mówi Ganche, „wyraźnym typem Aretaiosa, zagrożonym przez tuberkuły. Karnacja jego twarzy jest biała, wystające jabłko Adama, policzki zapadnięte, oprócz tego mają uszy bardzo charakterystyczne uformowanie, jakie spotyka się u suchotników. „Oto oczywisty obraz człowieka chorowitego ze stałą predyspozycją do zapadania".

W najbliższym otoczeniu Chopina nie brakowało ofiar gruźlicy. Młodsza jego siostra Emilia umarła na suchoty galopujące, mając niespełna czternaście lat. Ojciec doczekał wprawdzie późnej starości, ale powodem jego śmierci w siedemdziesiątym czwartym roku życia była gruźlica. U Fryderyka wystąpiły pierwsze objawy tej choroby już w r. 1827 i, jeżeli na razie nie przybrała ona groźnej formy, to jednak nigdy na dłuższy czas nie pozwalała o sobie zapominać.

Całkowicie, normalnie zdrowym człowiekiem nie był Chopin nigdy w życiu, chociaż niekiedy w krótszych okresach czasu jemu samemu i innym mogło się wydawać, że nim jest. Miał silnie dominujący w twarzy nos, z którego wielkości sam bardzo często pokpiwał. Nadawał on profilowi jego ostro zarysowany kontur, przypominający poniekąd Dantego, z czego miał później skorzystać Delacroix

robiąc rysunkowy portrecik Chopina w wieńcu wawrzynowym na wzór imaginacyjnego wizerunku Dantego na fresku Rafaela wyobrażającego Parnas.

POBYT W WIEDNIU

Przez Wrocław, Drezno, gdzie poznał Delfinę Potocką, Pragę dotarł Chopin do Wiednia 22 listopada 1830 r. Razem z przyjacielem Tytusem Woyciechowskim, który przyłączył się do niego w drodze, zamieszkał w samym śródmieściu Wiednia, przy Kohlmarkt. Tam postanowił przygotowywać się do koncertów, które zamierzał dać. Pierścionek z włosów Konstancji, który nosił na palcu, nieustannie przypominał mu ukochaną. Ale nie przesłaniał mu widoku wielu pięknych wiedenek, na które chętnie patrzał...

Czy wyjeżdżając z Warszawy wiedział coś Chopin o robionych przygotowaniach do wybuchu powstania? Żadne ze znanych nam źródeł nie informuje o tym. Nie brał żadnego udziału w życiu politycznym. Ta sfera pozostawała dotychczas daleką od jego zainteresowań. Był Polakiem w każdej komórce swojego serca, w każdej kropli krwi. Czuł się w duszy najsilniej związany z narodem, ale pochłonięty w zupełności żywiołem muzyki, nie uważał się za przeznaczonego do zabierania głosu, czy czynnego udziału w sprawach całkiem odmiennej natury od swojego powołania artysty.

Zaledwie w kilkanaście dni po rozbiciu larów i penatów w stolicy Austrii wstrząsnęła Chopinem wiadomość o wybuchu powstania w pamiętny wieczór 29 listopada. Wiarogodni świadkowie przekazali pamięci potomności, że Chopin starał się uzyskać od ojca pozwolenie na powrót do kraju i wzięcie udziału w szeregach walczących o wolność narodu i że, dopiero perswazja ze strony ojca wstrzymała

go od tego kroku. Gdyby jednakże wrócił i zaciągnął się do wojska, jak długo i jak skutecznie byłby mógł walczyć? jak długo byłby w stanie utrzymać w słabych rękach ciężki karabin? Pierwsza mroźna zawierucha, pierwsza noc spędzona pod gołym niebem, byłaby się stała przyczyną katastrofy dla jego organizmu. Więc stokrotnie lepiej się stało, że nie wrócił do kraju, że dalej mógł służyć sprawie polskiej w sposób, w jakim go nikt inny w świecie nie potrafił zastąpić. Ale ciężko przychodziło mu znosić ciężar myśli, że kiedy on w spokoju i wygodzie mógł żyć i dalej pracować, nad Wisłą przelewali krew jego bliscy i kochani.

Pisywał pozornie niefrasobliwe listy do rodziny, okłamując samego siebie i swoich, jak gdyby wszystko w świecie było w największym porządku, ale nagle wyrywało się jedno słowo, odsłaniające całą prawdę jego psychicznego nastroju. Osamotnienie w rozgwarze wielkiego miasta i licznych obowiązków towarzyskich dawało się mu coraz silniej odczuwać. Przyjaciołom, do których pisał, dawał polecenie, żeby rodzicom jego mówili, że mu niczego nie brak, że „się bawi paradnie", tymczasem czuł się niezdrów, szukał porady u lekarzy, a przede wszystkim było mu „tak smutno, głucho, ponuro". Wróciwszy do domu z przyjęć, które go nudziły, „p i o r u n o w a ł n a f o r t e p i a n i e". Dojrzewał w duszy, olbrzymiał, z dnia na dzień coraz głębsze struny patriotyzmu drgały w jego sercu.

Pisał do Elsnera, że „od dnia, w którym dowiedział się o wypadkach w kraju, nie doczekał się niczego innego prócz niepokojącej obawy i tęsknoty". Starano się go przekonać (między innymi dr Malfatti, przyjaciel Beethovena), że każdy artysta jest kosmopolitą i nakłaniano do dania koncertu, ale było to ponad jego siły w tym czasie, kiedy tylko myślał o rozwoju akcji wojennej w Polsce i nasłuchiwał wieści z kraju i kiedy mu do uszu wpadały gryzące złośliwością słowa, że „Pan Bóg popełnił błąd jeden, stwarzając Polaków". Z najwyższym niepokojem patrzył w teraźniejszość Polski, to znów zatapiał się myślami w przeszłość i w poszumie wiatru, idącego od Kahlenbergu, „gdyby mógł, wszystkie by tony poruszył, aby choć w części odgadnąć te pieśni, których rozbite echa gdzieś jeszcze po brzegach Dunaju błądzą, a które wojsko Jana Sobieskiego śpiewało". Z oddalenia dopiero, po bezpowrotnej już utracie ojczyzny, zobaczył we właściwej perspektywie to wszystko, co składało się na całość wyobrażenia o Polsce, zrozumiał, co w tym było wielkiego, prawdziwie pięknego, pojął tragizm losów Polski, w tęczowych barwach widział godziny jej triumfów, kirem żałoby przyoblekał duszę, wmyślając się w dnie jej klęsk i upadków. Ból i rozpacz targały nim w chwili, kiedy w noc wigilijną błąkał się po mrocznych nawach katedry św. Szczepana i kiedy na rany serca kładła się balsamem ukojenia cudowna melodia polskiej kolędy, którą śpiewał na Boże Narodzenie w domu z rodzicami i siostrami. W godzinie tej powstał pomysł pierwszego *scherza h-moll* z wplecioną do środkowej jego części melodią kolędy *Lulajże Jezuniu.*

Obraz ukochanej Konstancji pojawia się ciągle przed oczyma duszy Chopina. Tęskni za nią i drży o jej zdrowie. Lęk przejmuje go na myśl, że on mógłby być przyczyną jej niepokoju. Zaklina więc przyjaciela-powiernika: „uspokój, powiedz, że póki sił starczy... że do śmierci... że po śmierci jeszcze mój popiół będzie się słał pod nogi. Ale to wszystko mało, co byś Ty mógł powiedzieć... ja napiszę. Już bym był dawno napisał, nie męczyłbym się tak długo; ale ludzie! — gdyby przypadkiem w cudze ręce wpadło, jej sławie szkodzić by mogło, — więc lepiej Ty bądź moim tłumaczem, mów za mnie"...

Mijały tygodnie i miesiące na bezowocnym staraniu się o wydanie różnych przywiezionych z Warszawy kompozycji. Nakładcy wiedeńscy zbywali Chopina komplementami i obiecankami. Poznawał kolejno wszystkich dobrych muzyków wiedeńskich, wszyscy zachwycali się jego grą i utworami, zapraszano go na przyjęcia w niezliczonych domach, ale skończyło się zaledwie na jednym występie w koncercie, nie własnym, lecz śpiewaczki Garcia-Vestris dnia 4 kwietnia 1831 r. w sali redutowej, na którym Chopin wykonał swój koncert *e-moll* op. 11.

Zdrowie młodego muzyka wahało się wtedy nieustannie. Roztoczył nad nim opiekę lekarską dr Malfatti, którego nazwisko związane zostało z ostatnimi latami życia Beethovena. W gościnnym jego domu w mieście i w pięknej posiadłości na stokach lasu Wiedeńskiego spędził Chopin niejedną miłą godzinę w towarzystwie Hummla i kilku innych muzyków.

Coraz dobitniej zaczęło się okazywać, że dalszy pobyt w Wiedniu nie przyniesie Chopinowi żadnego pożytku. Trzeba było pomyśleć o szukaniu szczęścia gdzieindziej. Przez pewien czas snuł projekty wyjazdu do Włoch, do Mediolanu i dalej. Ale wybuchające w różnych miastach półwyspu Apenińskiego ruchy rewolucyjne przekreśliły te plany. Wtedy wyłonił się jako cel w życiu Chopina P a r y ż.

Wybrał się wreszcie w drogę 20 lipca przez Linz i Salzburg do Monachium. Musiał się tam zatrzymać dwa miesiące, czekając na wysłane z Warszawy pieniądze. Coraz to większa depresja opanowywała jego duszę. Na dwa dni przed wyznaczonym na dzień 28 sierpnia koncertem pisał w swoim dzienniczku, że „nie słucha komplementów, które mu się coraz głupszymi wydają, że chce mu się ś m i e r c i i znów chciałby widzieć rodziców, a j e j obraz stoi mu

przed oczyma". Koncert wypadł bardzo pomyślnie, sprawozdania w pismach monachijskich wyrażały się niezmiernie pochlebnie o grze Chopina, główny zaś punkt programu, koncert *e-moll*, „wykazał — jak pisano — znakomite wirtuozostwo w traktowaniu instrumentu, kompozycją w całości efektowną i dobrze napisaną, jakkolwiek nie zdumiewającą ani wyjątkową nowością ani głębszym charakterem". Nie były to zdania w pełni sprawiedliwe i nie mogły wywołać w Chopinie bardziej zachęcającego wrażenia.

Niebawem po tym koncercie wyruszył w dalszą drogę do Paryża. W czasie pierwszego kilkudniowego postoju w Stuttgardzie dotarła do Chopina wiadomość o upadku Warszawy i powstania. Graniczącą z szaleństwem rozpacz złamała go. Niepowstrzymane żadnym hamulcem rozwagi i opamiętania wyrazy grozy, przekleństwa i bluźnierstwa wyrwały się z piersi Chopina. Zdruzgotany straszną wiadomością, rozpacz swoją zawierzył kartom dzienniczka, który do końca życia przechował w skrytce swojego sekretarzyka, nie pozwoliwszy nikomu rzucić okiem na ten wylew bólu i gniewu. Fortepianowi zaś kazał stać się tłumaczem tego stanu duszy i w tony jego zaklął burzę i pioruny, jakie przewaliły się przez nią, w kompozycjach, które tradycja nazwała r e w o l u c y j n y m i. Była to — z wielkim prawdopodobieństwem — sławna *etuda c-moll* (dwunasta z cyklu op. 10) i preludium *d-moll* z opus 28 (nr 22).

W PARYŻU

Pod koniec września znalazł się wreszcie w Paryżu, przejazdem do Londynu, jak opiewał jego paszport. Rychło znalazł dogodne mieszkanie i zadomowił się. List od

Malfatti'ego do ciągle jeszcze wysoko cenionego i wpływowego Ferdynanda Paera otworzył mu drzwi do pierwszych osobistości muzycznego świata. Nie wszyscy z nich wywołali w Chopinie równe uznanie. Sztuka Cherubini'ego czy Aubera wydawała się mu spuścizną po odległych czasach, ich samych uważały jego młode oczy, śmiało patrzące w przyszłość, za zasuszone kukły. Uznanie, większe od innych, żywił dla Meyerbeera, który też ze swojej strony odniósł się do niego ze szczerym zainteresowaniem. Przyjaźnią prawdziwą połączył się Chopin z równie młodym jak i on sam, utalentowanym pianistą i kompozytorem Ferdynandem Hillerem i Feliksem Mendelssohnem-Bartholdym, później z Hektorem Berliozem. Niebawem zawarł także znajomość i zażyłą przyjaźń z drugim wielkim pianistą tej epoki, prawdziwym tytanem klawiatury, Franciszkiem Lisztem.

Niebawem po przybyciu do Paryża był świadkiem ruchów społeczeństwa francuskiego, domagającego się sprawiedliwego wyrównania praw między klasami ludności. Pod wrażeniem scen, na które patrzał, pisał do przyjaciela w Polsce: „wiedz, że tu teraz wielka bieda, pieniędzy mało kursuje; nieraz słyszysz odrażającą rozmowę na durnia-Filipa (króla Ludwika Filipa), który tylko na swojem ministerium jeszcze wisi. Niższa klasa jest zupełnie rozjątrzona — i co moment radziby zmienić stan swojej nędzy — ale na nieszczęście zbyt wiele ostrożności rząd ma na takowe rzeczy i za najmniejsze zebranie na ulicy się pospólstwa żandarmerią konną rozpędza". Użycie tego jednego słowa: „na nieszczęście" pozwala nam stwierdzić, po której stronie barykady stał Chopin ze swoimi przekonaniami i poglądami na sprawy społeczne.

Pomimo pełnej świadomości wszystkich swoich zalet jako wirtuoza uważał Chopin, że należy mu jeszcze dalej studiować. Jechał do Paryża, żeby pobierać lekcje u Fryderyka Kalkbrennera, o którego znakomitości tyle się nasłuchał pochwał. Poznawszy go, uznał go za Paganini'ego fortepianu, za największego ze wszystkich współczesnych pianistów, wszystkich innych uważał za zera wobec niego. Rozejrzawszy się w stosunkach paryskich i przekonawszy się, że poświęcając się wyłącznie komponowaniu, nie zdobędzie — w jakimś dającym się przewidzieć czasie — doraźnych rezultatów, które potrafiłyby stworzyć podstawy jego finansowej niezależności, postanowił Chopin odłożyć na razie aspiracje kompozytorskie i oddać się wyłącznie karierze wirtuozowskiej. Ale Kalkbrenner, który odniósł się do Chopina z wielkim uznaniem i przyjaźnią, wyraził pogląd, że młody nasz muzyk powinien trzy lata pracować pod jego kierunkiem, żeby stać się bezwzględnym panem swojej sztuki. Należy dodać, że Kalkbrenner chciał naukę tę traktować zupełnie bezinteresownie. Grą Kalkbrennera był Chopin tak bardzo olśniony, że podziwiał go na równi z Paganinim.

Chopin wierzył w najlepsze intencje Kalkbrennera i uznawał jego racje. Innego natomiast zdania był Mikołaj Chopin, Elsner i Żywny, kiedy dowiedzieli się o tym projekcie, obliczonym na tak długi termin. Ostatecznie ta planowana u Kalkbrennera nauka nie doszła do skutku. Przez chwilę mógł mieć Chopin wątpliwości co do swoich kwalifikacji pianistycznych, bo przecież po okresie nauki u Żywnego nie uczył się już u nikogo więcej. Kalkbrenner powiedział mu, że gra doskonale, kiedy jest w natchnieniu, ale kiedy mu go brakuje, gra jego nie osiąga tego poziomu. A dobry pianista powinien być niezależny od takich warunków osobistych. Spieszyło się jednak młodemu emi-

grantowi z dalekiej Polski, by stanąć pewniejszą nogą na paryskim gruncie. Widział ilu tu kompozytorów biegało z partyturami swoich oper do wydawców, odmawiających im wydania, do dyrektorów teatrów, nie chcących nawet słuchać ich próśb o wystawienie tych dzieł. Paryż nie był eldoradem dla młodych muzyków. Znacznie trudniej przyjdzie tu wybić się Chopinowi niż w takiej Warszawie. Ale dobra gwiazda, pod którą się urodził, nie pozwoliła mu zagubić się w tłumie stolicy i długo czekać na pomyślną koniunkturę.

PIERWSZY KONCERT W PARYŻU

Bardzo rychło, bo już po trzech miesiącach pobytu w Paryżu, zaczął się Chopin energicznie krzątać koło urządzenia swojego koncertu. Nawiązał już stosunki z kołami licznej emigracji polskiej, mógł więc liczyć na zapełnienie sali. W połowie stycznia 1832 roku odbył się ten pierwszy koncert Chopina w Paryżu w sali Pleyela. Nie był to wyłącznie jego r e c i t a l, lecz koncert o bardzo urozmaiconym programie, w którego wykonaniu uczestniczył zastęp aż kilkunastu muzyków, zaproszonych przez Chopina i chętnie spełniających tę artystyczną przysługę. Kalkbrenner i Baillot, Sowiński i Osborne, Vidal i Tomeoni, Isambert i Hiller, oprócz innych jeszcze, wypełnili przebogaty program. A na sali był Franciszek Liszt i Mendelssohn, Heine i Fétis, najbardziej miarodajny wtedy i wpływowy krytyk muzyczny w Paryżu, redaktor pisma *Revue Musicale*. W sprawozdaniu Fétis'a z tego koncertu czytano następujące słowa: „oto młody człowiek, który poddając się swym wrodzonym popędom i nie biorąc sobie nikogo za wzór, znalazł — jeżeli nie całkowitą odnowę muzyki fortepianowej, to w każdym razie część tego, za czym od dłuższego czasu na darmo szukano, a mianowicie: obfitość oryginalnych myśli, których pochodzenia nigdzie

nie podobna wskazać. Nie pragnę twierdzić, że pan Chopin jest obdarzony potężną organizacją jakiegoś Beethovena, żeby w jego muzyce znajdowały się tak tytaniczne rzuty jak w dziełach tego mistrza. Skoro się przyłoży tę miarę, to w utworach pana Chopina widzę oznaki rzeczywistego postępu, który z biegiem czasu może w tej dziedzinie wywrzeć znaczny wpływ". W dwadzieścia blisko lat później pisał Liszt o tym koncercie: „dobrze pamiętam pierwszy jego koncert w sali Pleyela. Grzmiące oklaski, którymi go obdarzono, nie wydały mi się jeszcze dostatecznym uznaniem dla tego samorodnego talentu, który w dziedzinie uczucia poetycznego tak cudowne porobił odkrycia, a sztukę na tak nieznane dotąd pchnął tory".

Jak błyskawica nie zmienia nocy w dzień słoneczny, tak też rozgłos jedynego sukcesu Chopina nie zdołał ustabilizować jego materialnej pozycji w Paryżu. Dalej więc musiał Chopin mieszkać w malutkim, prawie studenckim mieszkaniu na czwartym piętrze i zadawalać się jedyną lekcyjką u Platerów. Ciągle był uzależniony od przesyłanych mu z Warszawy pieniędzy. Znowu zaczął przemyśliwać o wyjeździe, może do Londynu, może aż do Ameryki. Może wracać do Warszawy!? Ale wprowadzenie go do domu potężnych w Paryżu Rotschildów, wrażenie, jakie tam wywołał swoją grą, swoim towarzyskim wzięciem i urokiem swojej osoby, sprowadziły nagłą i zasadniczą zmianę w jego położeniu. Stał się nagle bardzo poszukiwanym nauczycielem fortepianu w tym mieście, gdzie nauczycieli takich liczono na setki. Wynajął komfortowe mieszkanie w centrum miasta, przyjął służącego, miał do stałej dyspozycji parokonny powóz. Udzielał przeważnie pięciu lekcyj dziennie, resztę czasu poświęcał na komponowanie i życie towarzyskie. Otrzymywał nieustannie zaproszenia na przyjęcia w licznych arystokratycznych domach, obracał się

często w kołach emigrantów polskich, przy stole „siadywał między ambasadorami, książętami, ministrami chociaż się nigdzie nie wpychał". Wiedząc, że wszystko to wpływa korzystnie na tok jego spraw artystycznych, przyjmował na swoje barki te obowiązki.

Chopin nie miał prawdziwego temperamentu wirtuoza, ani dość sił do pokonywania trudów występów w wielkich salach koncertowych. Pokazywanie się na estradzie wywoływało w nim objawy niemiłej tremy, nie lubił być przedmiotem obserwacji ze strony publiczności. Grą swoją nie pragnął oszałamiać słuchaczy. Częstokroć grał za słabo, co mu też nieraz w sprawozdaniach z występów wytykano. Dlatego też rzadko decydował się na urządzanie koncertów w Paryżu, nigdy zaś nie jeździł z koncertami do innych miast. O ile nie ulegał prośbom o współudział w jakimś zbiorowym koncercie na cele filantropijne, to przeważnie tylko raz do roku ogłaszał swój recital w niewielkiej sali, liczącej 300 miejsc i zadawalał się dochodem z rozsprzedaży biletów po 20 franków. Parę razy grał publicznie kompozycje na dwa fortepiany z Franciszkiem Lisztem. Grą swoją, której — z niczym nieporównaną — subtelność w słowach najwyższych zachwytów opisywało tyle ludzi, wolał oczarowywać małe, doborowe koła słuchaczów, nierzadko jednemu tylko przyjacielowi wolał poświęcić długie godziny przy fortepianie, niż robić to dla zarobku w atmosferze nieznajomego sobie zbiegowiska. A wreszcie musiał, z woli przeznaczenia, spełniać swoją misję w wyższej kategorii sztuki, zapisywać znaki swojego genialnego ducha w wieczyście trwałych, nieśmiertelnie pięknych dziełach. Gdyby oddał większą część swoich sił życiowych karierze wirtuozowskiej, byłby minął na horyzoncie jak meteor. Tworząc, pozostał gwiazdą stałą, gwiazdą pierwszej wielkości.



George Sand
Cynkografia Banka



Fryderyk Chopin
Rysował F. X. Winterhalter, Paryż 1847

PIERWSZE WYDAWNICTWA W PARYŻU. MAZURKI

W pierwszym roku pobytu w Paryżu (1832) zdołał Chopin wydać — i to dopiero pod koniec roku, bo w grudniu — zaledwie dwa *opusy*, mianowicie cykle: czterech mazurków op. 6 i pięciu mazurków op. 7. Były to prawdopodobnie utwory skomponowane jeszcze w Warszawie. Nie było pewnie rzeczą przypadku, że Chopin na pierwszy ogień wybrał do wydania w Paryżu mazurki. Miał w tece parę polonezów, kilka nokturnów, może jeszcze do sonaty op. 4 nie odnosił się z całkowitym niedowierzaniem i niechęcią. Pragnąc wszakże przedstawić się społeczeństwu francuskiemu z najbardziej oryginalnej strony i jako kompozytor o wybitnie narodowym charakterze, nie mógł wybrać lepiej. Polonezy, czy „a l l a P o l a c c a", był to rodzaj, z którym epoka ówczesna była dobrze obeznana nie tylko dzięki Michałowi Kleofasowi Ogińskiemu. W iluż bowiem operach uderzali — nagle — kompozytorzy francuscy, włoscy czy niemieccy w posuwisty rytm poloneza i w jego charakterystyczne cechy, w iluż brawurowych utworach instrumentalnych posługiwano się tymi czynnikami.

Ale mazurek polski był zjawiskiem zupełnie świeżym, nowym. Tu i ówdzie mogły się zabłąkać jakieś wydawnictwa warszawskich kompozytorów mazurkowych, ale nie było mowy o tym, żeby mazurek miał w świecie tak wyrobione prawo obywatelstwa jak polonez. Wrażenie, jakie w świecie wywołały pierwsze mazurki Chopina, odpowiedziało z całą pewnością jego oczekiwaniu. Okazywał w nich całą swoją indywidualność, całą oryginalność swoich pomysłów, nie narażał się na żadne porównania z utworami innych kompozytorów o ustalonej sławie, bo stanowiły dla siebie zamknięte koło „dzikiego piękna". Liszt, który doskonale pamiętał wrażenie po ukazaniu się pierwszych ma-

zurków, pisał później w rozpoetyzowanym swoim studium o Chopinie, że „wyzwolił on nieznaną poezję, która — zaledwie zaznaczona — tkwiła w oryginalnych tematach istotnie narodowych mazurków. Zatrzymując ich rytm uszlachetniał melodię, rozszerzał proporcje i wprowadzał harmoniczny światłocień, który był tak samo nowym zjawiskiem jak przedmioty, do których on go przystosował".

W jakiś czas po ukazaniu się tych mazurków czytano w paryskiej *Gazette Musicale* (czerwiec 1834) następujące zdania: „Pan Chopin zdobył opinię całkowicie wyjątkową dzięki pomysłowemu i głęboko artystycznemu sposobowi w jaki traktuje narodową muzykę polską, to jest rodzaj muzyki, który dotychczas był nam bardzo mało znany. Prawdziwy mazurek polski, taki jak go nam reprodukuje p. Chopin, ma zupełnie wyjątkowy charakter i przystosowuje się równocześnie do wyrażenia ponurej melancholii jak do wybujałej radości: nadaje się on tak samo do pieśni miłosnych jak do śpiewów wojennych. Rodzaj ten wydaje się nam wyższy od wielu innych form muzycznych i to tym bardziej, ponieważ przedstawia on ogromne możliwości... Ażeby dojść do dobrego wykonywania tych mazurków, musi się dokładnie zrozumieć charakter geniuszu autora, który także i tu wydaje się nam poetyczny, łagodny, fantastyczny, zawsze pełen wdzięku i uroku, nawet w chwilach, kiedy oddaje się inspiracji najbardziej namiętnej".

Chociaż w zasadniczych czynnikach formotwórczych polska muzyka ludowa wiąże się z ogólno-europejską muzyką, niemniej jednak mazurki polskie stanowią w tym wielkim kole osobny dla siebie odcinek. Chopin zaś jako twórca mazurkowych arcydzieł stał się nauczycielem wszystkich tych kompozytorów, którzy za jego przykładem zaczęli dążyć do tworzenia dzieł artystycznych

w oparciu o tematykę ludową. Czeski B e d r i c h S m e t a n a, norweski E d w a r d G r i e g zawsze głośno wyznawali, że nie kto inny, jak Chopin, wskazał im drogę, na której doszli do zrozumienia twórczości w duchu narodowym. — Bardzo liczni komentatorzy dzieł Chopina w XIX i XX wieku, w pełni podziwu dla genialnych wartości mazurków, starali się charakteryzować je opisami, napiętymi na wysokie struny poetyczności, dobierali najdelikatniejszych porównań, najbarwniejszych określeń w celu wniknięcia w ich wewnętrzną istotę. Nie zdawali sobie przy tym sprawy ze stosunku tematów Chopina i budowy mazurków do autentycznych źródeł ludowej muzyki Mazowsza, nie wiedzieli jak pilnie przestudiował Chopin wzory tańców ludowych, które wchłonął w siebie w młodości i jak wiernie, jednocześnie zaś z jak ogromnym artyzmem potrafił je wykorzystać dla swoich celów.

ROSNĄCE POWODZENIE KOMPOZYCJI
ETUDY I NOKTURNY

Następny rok (1833) był już rokiem wydania pięciu opusów Chopina. Szereg ten rozpoczął się od ukazania się wariacji na temat popularnej arii z opery H e r o l d a *Ludovic* (Sprzedaję szkaplerze) op. 12, potem wydano trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę op. 8, dalej trzy (pierwsze wydane) nokturny op. 9, dwanaście etud fortepianowych op. 10 i koncert *e-moll* op. 11. Etudy dedykował Chopin Franciszkowi Lisztowi, koncert Kalkbrennerowi. Odliczając wariacje i trio, w których geniusz Chopina nie wzniósł się do zwykłego poziomu swoich osiągnięć, stały się nokturny i etudy prawdziwymi rewelacjami jego indywidualności, epokowymi faktami w kalendarzu muzycznym przynajmniej całego dziesięciolecia. Dzięki tym i późniejszym nokturnom zdobył Chopin dla

sztuki swojej nieprzejrzane zastępy miłośników muzyki wzruszającej, tkliwej, kojącej, rozmarzającej, muzyki skąpanej w seledynowych blaskach księżyca, muzyki, będącej zwierzeniem sekretnym serc. Rodzaj, zapoczątkowany przez Johna Fielda, doszedł w nokturnach Chopina do swojego apogeum. Stanowiąc tylko małą część twórczości Chopina, stały się nokturny niemal synonimem całej jego sztuki w rozumieniu tych milionów, którym tego rodzaju utwory najwięcej odpowiadają i przynoszą najwięcej zadowolenia. Nie dzieje się przez to żadna niesprawiedliwość wobec całokształtu tej twórczości, skoro jedni nazywają Chopina kompozytorem polonezów, inni kompozytorem preludiów czy ballad, inni wreszcie kompozytorem etud.

Jeżeli nokturny musiały wywołać nader silne wrażenie w kołach muzycznych Paryża i w Niemczech, gdzie równocześnie się ukazały w osobnym wydaniu, to jeszcze bardziej donośny oddźwięk towarzyszył wydaniu *etud* op. 10. Znajdowali się wprawdzie i tacy, których przebojowa śmiałość koncepcyj Chopina, rewolucyjna nowość techniki fortepianowej, mogła razić i wywoływać głosy ujemnej krytyki i sprzeciwu, ale wystarczy przypomnieć wrażenie zachwytu, jakie wzbudził w sobie Liszt, który, poznawszy etudy Chopina, na kilka tygodni odciął się zupełnie od świata, żeby je zgłębić i przyswoić swoim palcom. Trafnie powiedział o nich Fr. Niecks w pomnikowej monografii o Chopinie, że „gdyby nie było niewłaściwą rzeczą określić coś za rzecz absolutnie najlepszą, to zalety etud Chopina mogłyby nas skłonić do nazwania ich niedoścignymi. Głównym ich rysem znamiennym, wyróżniającym je od innych dzieł Chopina, jest ich zdrowa świeżość i siła. Nawet etudy powolne, marzycielskie i elegijne, nie mają nic z tej wątłości i chorobliwości, jakie znajdują się w niejednych dziełach mistrza, szczególnie w niektórych jego nokturnach". Do dni dzisiejszych stoją etudy Chopina niewzruszenie na najwyższych szczytach sztuki nowoczesnej.

SPRAWY SERCA I ZMYSŁÓW

Jak układało się „prywatne" życie Chopina na odcinku uczuciowym w tym pierwszym okresie prób i sukcesów paryskich? Minęło zaledwie piętnaście miesięcy od wyjazdu z Polski, kiedy otrzymał wiadomość, że ideał jego młodzieńczych tęsknot, Konstancja Gładkowska, wyszła (pod koniec stycznia 1832 roku) za mąż. Kilkunastomiesięczne oddalenie, kilkakrotna zmiana miejsca pobytu, wypadki, jakie w tym czasie zaszły, ochłodziły pierwotny żar uczuć młodego artysty i nie pozwoliły rozpaczy po stracie ukochanej zapanować nad jego umysłem. Być może, że nawet w ogóle już nie rozpaczał, kiedy rozsądek mówił mu, że tak właśnie musiała się skończyć ta jego pierwsza historia miłosna. Od tej chwili czuł się wolny. Szukał nowych wzruszeń, nie mógł żyć bez świadomości, że kocha, że może liczyć na wzajemność swoich uczuć. Postać Konstancji przesłoniło mu już w grudniu 1831 roku na jakimś balu „bóstwo jedno z różą w czarnych włosach". Nie tylko przesłoniło, ale tak „zachwyciło, że wszystkie romanse wyszły mu z głowy". Czy bóstwem tym była właśnie starsza o jakie trzy lata od Chopina — Delfina z Komarów hrabina Potocka, żona Mieczysława (syna pamiętnego Szczęsnego), wielkiego magnata, pana na Tulczynie, jak utrzymują niektórzy? Wątpliwość nasuwa się tu z powodu rozbieżności między opisem Chopina a wyglądem Delfiny Potockiej na portrecie zrobionym przez słynnego malarza kobiecych piękności tych czasów, Winterhaltera, na którym pani Delfina jest dość jasną blondynką. Chopin znał ją od dwóch lat z Drezna. Że później nastąpiło zbliżenie,

doprowadzone do granic największej intymności między genialnym kompozytorem i piękną kobietą, wielką damą o równie wielkim temperamencie, to nie ulega wątpliwości. Kiedy się ten stosunek zaczął, nie wiadomo, ponieważ na jego temat zachował Chopin w swoich listach zupełną dyskrecję. Jak długo trwał i jakie były jego fazy bliżej nie wiemy.

Symbolicznym niejako wykładnikiem tego związku serc i myśli było przypisanie pani Delfinie koncertu *f-moll* op. 21. Nie była to jakaś pierwsza z brzegu kompozycja, którą wydawał w roku 1836, lecz dzieło najwyższego wzlotu jego ducha, dzieło najpierwsze jego młodości, jego v i t a n o v a, w którym opiewał swoją miłość do Konstancji. Teraz zrobił z niego dar publicznie widomy kobiecie, która była przyczyną nie tylko miłosnego pragnienia ale i miłosnego upojenia. Kiedy się drogi ich erotycznego stosunku rozeszły, pozostało uczucie prawdziwej, wzajemnej przyjaźni, które przetrwało do śmierci Chopina. Pani Delfina Potocka musiała niezawodnie wywierać duży i bardzo dodatni wpływ na Chopina, na jego twórczość. Była jego muzą, tak jak później miała być muzą Zygmunta Krasińskiego. Wywiązała się między nimi, zarówno w okresie największego zbliżenia jak i w latach następnych, podobno obfita korespondencja. Już jeden krótki liścik pani Delfiny do Chopina, pochodzący z nieznanego bliżej czasu, który — z ukrytych przed ludzkimi oczyma zbiorów rodzinnych Potockich — miał możność przytoczyć Ferdynand Hoesick, świadczył o wielkiej zażyłości ich dwojga, chociaż nie ma w nim mowy o sprawach poufnych. Dopiero w ostatnich czasach ogłoszono pewne fragmenty z listów Chopina do pani Delfiny, którą kompozytor nazywał — z wrodzoną sobie figlarnością — F i n d e l k ą; zawierają one wiele wysoce interesujących spo-

strzeżeń Chopina w odniesieniu do muzyki i wielkich kompozytorów, jak Bach i Beethoven, do własnej twórczości, do literatury i poetów, jak Mickiewicz, Słowacki i Norwid. Na wydanie tych listów w całości nie chcą dać zezwolenia prawni posiadacze rękopisów ze względu na częstokroć wcale drastyczny charakter motywów erotycznych. Ustępy te pisał Chopin jak gdyby pod wpływem lektury Brantôme'a. Nie zabrakło głosów, domagających się kompletnego wydania tych listów w imię zasady, że Chopina nie należy zabrązowywać .

Czy dla wyświetlenia psychiki Chopina wydanie tych listów mogłoby się przyczynić w jakimś wyższym stopniu do głębszego zrozumienia powstałych w danym okresie dzieł jego? O tym nie można mieć przesadnego wyobrażenia. Należy w każdym razie uznać powody, jakimi kierują się posiadacze listów, nie godzący się na ich publikację. Publikacja taka byłaby szczytem niedyskrecji, popełnionej wobec Chopina, który przecież pisał je nie dla kolportowania ich po ulicach wielkich miast, lecz dla uciesznej lektury w półmroku prywatnej alkowy. Ale już nawet z kilku krótkich fragmentów tej korespondencji, które zostały ogłoszone, występuje jasno zarysowana osobistość Chopina, jego niezmiernie bystra inteligencja, wolny od wszelkiego snobizmu krytycyzm w stosunku do muzyki i literatury, intuicyjna znajomość ludzi, uderza zobiektywizowanie wobec siebie samego. Z wypowiedzeń: o Mickiewiczu, którego niezmiernie wysoko cenił i poważał, o Słowackim, którego wprost lekceważył jako poetę, „cudze pegazy za ogon chwytającego", o Cyprianie Norwidzie, który go „lepiej od Mickiewicza rozumiał" — zawartych w tych listach dają się do pewnego stopnia ustalić daty, w których były pisane, mianowicie, począwszy od roku 1833 aż do 1848.

PLANY MAŁŻEŃSKIE

Widocznie jednak gdzieś w roku 1835 musiało między Chopinem a panią Delfiną nastąpić rozluźnienie łączących ich węzłów, ponieważ umysł kompozytora zajęły projekty matrymonialne. Doszło do tego przypadkowym zbiegiem okoliczności. Latem tego roku spotkał się Chopin z rodzicami w Karolowych Warach i zabawił tu razem z nimi parę tygodni. Widzieli się po raz ostatni w życiu. W drodze powrotnej do Paryża zatrzymał się w Dreźnie. Dawni jego znajomi z Warszawy, W o d z i ń s c y, wracali ze Szwajcarii do Polski i zadomowili się na jakiś czas we Florencji Północy. Córka ich Maria, z którą — chłopcem będąc — dzielił zabawy dziecięce, była już panną na wydaniu. W ciągu tygodnia, jaki spędził w Dreźnie, codzień bywał u państwa Wodzińskich, witany zawsze z wielką życzliwością. Czasami zdawało się mu, że go traktują jak syna. Panna Maria, chociaż nie odznaczała się wielką urodą, miała dużo wdzięku, była ponętna w tym wczesnym rozkwicie kobiecości. Odznaczała się różnymi talentami. Robiła udatne portreciki rysunkowe i akwarelą. Mamy jej do zawdzięczenia także jedną podobiznę Chopina, zrobioną wtedy w Dreźnie. Kochała muzykę, grała wcale dobrze na fortepianie. Była uczennicą samego Johna Fielda. Pomimo lat wiośnianych zdołała zainteresować sobą kilku i to bardzo niepoślednich mężczyzn, między którymi znalazł się przyszły cesarz Francji, Napoleon III. Rozbudziła uczucia rozpoetyzowanej miłości w Słowackim, który zobaczywszy ją

„tak jasną od promieni słońca!
tak pełną w sobie anielskiego świtu!
tak rozwidnioną źrenicą z błękitu!
Gdy oczy przeszły od stóp do warkoczy“...

zakochał się w niej „o c z y m a“ i doznane pod jej wpływem wrażenia wyśpiewał w pełnym uroku poemacie *W Szwajcarii.*

I Chopin uległ przyciągającej sile jej powabów. Co prawda to i on oczarował wszystkich w rodzinie Wodzińskich i to do najwyższego stopnia, jak należy wnosić z listu Marii, napisanego do Chopina tuż po jego wyjeździe z Drezna. Mieszkał tu w hotelu Z u r S t a d t B e r l i n, najbliższym kościoła N. Panny Marii. Znowu jak w chwilach, kiedy serce jego wezbrało miłością ku Konstancji, dźwiękom utworzonej w Dreźnie kompozycji przekazał świeżo zrodzone uczucie. W porannych godzinach dnia odjazdu wysnuł z serca cudowną, smutnie uśmiechniętą melodię w a l c a o harmonii wahającej się między m o l l i d u r *(f-moll* i *As-dur)*, melodię o tęczowej barwności, co „na mgłach srebrzystych cała się rozwiesza“. W środkowym głosie t r i a tego walca wybija zegar nieubłagane znaki czasu. Na pożegnanie wręczył Chopin Marii rękopis nowego swojego utworu. Nie miał go wydać za życia. Walc ukazał się po śmierci mistrza w r. 1855 jako *opus 69*, nr 1. Panna Maria zaś z pietyzmem, należącym się dziełu Chopina, zaniosła go zaraz do introligatora, polecając jedyną kartę rękopisu oprawić.

W dniach tego pierwszego — po latach — zetknięcia się Chopina z Marią nie doszło do żadnych zwierzeń ani postanowień. Miało to nastąpić w roku 1836, znowu we wrześniu i w Dreźnie, dokąd Wodzińscy razem z Chopinem przyjechali po kuracji w Marianskich Lazniach. I znowu, jak zeszłego roku, przesiadywał Chopin długie godziny w domu Wodzińskich. Nie od razu poczuł w sobie odwagę zrobienia definitywnego kroku. Aż jednego dnia „s z a r ą g o d z i n ą“ oświadczył się Marii i prosił matkę jej o zezwolenie na małżeństwo. Został przyjęty,

ale pod warunkiem, że ślub nastąpi po jakimś czasie próby i naturalnie za zgodą ojca Marii. Ten czas próby dyktował pani Wodzińskiej wzgląd na zdrowie Chopina, które trzeźwo patrzących na świat ludzi mogło trochę niepokoić. Stąd też w listach pani Wodzińskiej do kompozytora rada, żeby rano pijał g u m ę a r a b s k ą (uważaną w tych czasach za znakomity środek przeciwko kaszlowi), stąd wskazówki, żeby nosił wełniane pończochy, chroniące od przeziębienia i mowa o pantoflach, które Maria mu wysłała do Paryża. W pierwszych czasach, po ułożeniu sprawy małżeństwa, wszystko zdawało się dobrze zapowiadać. Z myślą o swojej panience z Drezna skomponował Chopin, jak głosi tradycja, koronkowo delikatną, powiewną etudę *f-moll* w cyklu op. 25, w której zawarł miniaturowy konterfekt pełnej wdzięku narzeczonej, oraz pieśń do słów Mickiewicza *Moja pieszczotka*. Ale pieśni tej, tchnącej w drugiej części zmysłowością, nie odważył się przesłać pannie Marii, żeby jej nie urazić i nie wywoływać zgorszenia w rodzinnym otoczeniu narzeczonej. Chopin przysłał Marii własnoręczne odpisy ośmiu utworzonych do tego czasu pieśni i jeden utwór fortepianowy, napisany wcześniej dla siostry Ludwiki. Ale wkrótce zaczął się ciepły, serdeczny ton listów pani Wodzińskiej i dopisków Marii do Chopina nieco ostudzać. Musiały dochodzić do nich z Paryża niekorzystne wiadomości o stanie zdrowia mistrza i projekt małżeństwa powoli się rozwiał. Drugi raz musiał Chopin pogodzić się z losem, drugi raz musiał przeboleć utratę wybranej za żonę istoty. Wszystko to, co miało związek z tym epizodem, listy i pamiątki, włożył do koperty, związał różową wstążeczką, a na kopercie napisał dwa smutne słowa: „M o j a b i e d a“. Obok dzienniczka ze stuttgarckimi notatkami przeleżała ta „moja bieda“ w skrytce sekretarzyka Chopina aż do śmierci kompozytora.

WALCE CHOPINA

Tymczasem wychodziły na świat coraz to nowe wydawnictwa kompozycyj Chopina. Ciągle dobywał z teki swojej utwory napisane jeszcze w Warszawie, więc *Wielką fantazję na temat pieśni polskich* na fortepian z towarzyszeniem orkiestry, op. 13 i *Krakowiaka*, wielkie rondo koncertowe z towarzyszeniem orkiestry, op. 14. Obok tych kompozycyj ogłoszonych w r. 1834, ukazało się również i kilka innych, pochodzących już z paryskiego okresu, jak trzy nokturny op. 15, rondo op. 16 i cztery mazurki op. 17 (z niezmiernie charakterystycznym mazurkiem, zwanym *Żydkiem*, o zwrotach płaczliwie orientalnych). Niezwykle silne wrażenie wywołał pierwszy poznany walc Chopina *Es-dur* op. 18. Po skromnych, jako formy muzyczne, walcach wiedeńskich Lannera i starszego Jana Straussa, walcach, służących bezpośrednio do celów tanecznych, po próbkach Beethovena w tym rodzaju (ale jakże mało beethovenowskich) i sympatycznych, biedermeyerowskich, słodziuchnych walczykach Schuberta, „oznaczają walce Chopina w rozwoju muzyki tanecznej punkt szczytowy. Można je jedynie w tym sensie uważać za muzykę taneczną, jak suity Couperin'a, Rameau'a, Bacha ze względu na tańce ich czasów. Walc Chopina to najwspanialszy wykwint kultywowanej muzyki salonowej, światowy i wytworny, rasowy i błyszczący od pierwszego do ostatniego tonu. Nie tyle Polak wypowiada się w tych już to czarująco miłych, już też porywająco płomiennych, czy melancholijnych fantazjach tanecznych, co Europejczyk, kosmopolita, dla którego atmosfera salonów, pełna esprit i wyszukanych form towarzyskich stała się życiową potrzebą“, jak zgrabnie powiedział Hugo Leichtentritt. Inna wydana także w tym roku kompozycja, mianowicie *Bolero* op. 19, odsłoniła talent Chopina od strony wielkich

jego możliwości wżycia się w obcy sobie idiom muzyczny. Żaden kompozytor hiszpański nie byłby w stanie napisać bardziej hiszpańskiej muzyki od tej, jaką tchnął Chopin w tę ludową, taneczną formę mieszkańców Iberii. Poza tym odznacza się to *Bolero* młodzieńczością inwencji i romantyczną skłonnością do silnych kontrastów. Krok jeden tylko od *Bolera* Chopina zrobił najbardziej hiszpański kompozytor nowszych czasów, Izaak Albeniz (1860-1909), ażeby dotrzeć do tej sfery narodowej muzyki hiszpańskiej, jaką wyznacza jego elektryzująca *Navarra*.

PIERWSZE SCHERZO

Dwa lata następne stały się nowymi etapami historycznego znaczenia Chopina w rozwoju muzyki europejskiej. W r. 1835 wydał pierwsze *Scherzo h-moll* op. 20, którego momentem genetycznym były przeżycia grudniowe w Wiedniu w r. 1830, ze wzruszeniami w noc wigilijną, jako osią krystalizacyjną całego dzieła, którego zakończenie jest żywą ilustracją słów genialnego kompozytora, zawartych w jednym z listów do Delfiny Potockiej. „W moich nudach (tak Chopin nazywał swoje utwory) pisanych, piękno często leży w akompaniamencie. Pamiętaj, Findelko, że u mnie akompaniament zawsze ma równe prawa z melodią, a często musi być na plan pierwszy wysunięty. Co do finałów, które dotąd były nawet u największych jak n.p. Beethovena, nic nie mówiącym hałasem, te są u mnie inne. Tak jak w romansie interesującym ostatni rozdział bywa najciekawszym i rozwiązuje losy bohaterów, tak i ja się staram, aby moje finały były logicznym rozwiązaniem dzieła. Nieraz tak jest u mnie, że waga największa leży w ostatnich kilkunastu taktach".

W tym *scherzu* właśnie końcowe takty stanowią przepotężne wyładowanie kinetycznej energii, jaka gro-

madzi się w dziele od samego początku. Burza, przerwana idyllą kolędy polskiej, powraca w groźnych pomrukach, z poświstem wichrów i w końcu spada na ziemię w potwornym huku piorunów. Tak grzmiał Chopin na fortepianie w Stuttgarcie, kiedy odebrał wiadomość o upadku Warszawy i wkroczeniu do miasta wojsk Paskiewicza. Ze składowej części symfonii czy sonaty klasycznej stało się scherzo Chopina formą, rodzajem dla siebie, bajecznie czułym wykładnikiem romantycznych napięć fantazji kompozytora. Cztery razy, za każdym razem w odmienny sposób, zarówno pod względem budowy, jak charakteru pomysłów, wypowiedział się Chopin w kompozycjach pod nazwą *scherza*. Tworzył je w znaczniejszych odstępach czasu i wydawał pod dość odległymi od siebie cyframi opusowymi. Drugie w r. 1837 jako opus 31, trzecie jako opus 39 w r. 1840, czwarte w r. 1843 jako opus 54.

BALLADY

Podobną nowością, jak *scherza*, były w zakresie form fortepianowych ballady Chopina. Utworzył ich również cztery. Pierwszą wydał w r. 1836 *(g-moll* op. 23), drugą w r. 1840 (op. 38 *F-dur)*, trzecią jako opus 47 *(As-dur)* i czwartą *f-moll* op. 52 w 1843. Z wielką rozwagą traktujący całą twórczość Chopina Fr. Niecks, dochodzi do poglądu, że „w żadnym gatunku kompozytorskim nie dokonał Chopin więcej na punkcie mistrzostwa formy, piękności i poezji treści, jak w swoich balladach, tu osiągnął on, jak myślę, szczyt swojej artystycznej siły. Żałować należy, że jest ich tylko cztery". Źródeł ich powstania wypada szukać w romantycznej kulturze literackiej tej epoki. Chopinograf amerykański James Huneker nazwał je łącznie „Odyseją duszy Chopina". A cytowany powyżej Leichtentritt stwierdza, że „Chopin stwo-

rzył sobie dla kombinacji lirycznych, epickich i dramatycznych elementów swój styl balladowy, dla którego zapożyczył sobie czynniki formalne z pieśni, ronda, formy sonatowej i wariacji".

Ażeby wyczerpać w tym miejscu kwestię wydawnictw kompozycyj Chopina w okresie po roku 1837, należy wymienić jeszcze ukazanie się w r. 1836 najpierw Wielkiego poloneza popisowego *(Grande Polonaise Brillante)* poprzedzonego wstępem *andante spianato* (Es-dur op. 22), który skomponowany został w Warszawie i dwóch polonezów mistrza. Do dzieł tych dołączyły się cztery mazurki op. 24, dwanaście etud w opus 25 i dwa nokturny op. 27. Przez dwa następne lata, do września 1838 roku nie została wydana żadna nowa kompozycja Chopina.

Z ważniejszych faktów w biografii Chopina w tych czasach na podkreślenie zasługuje wizyta, jaką Chopin złożył Robertowi Schumannowi w Lipsku dnia 12 września 1836, nazajutrz po wyjeździe z Drezna. W ten sposób pragnął kompozytor okazać Schumannowi dowód wdzięczności za jego wielkie zainteresowanie dla swojej twórczości, za prawdziwie koleżeńską życzliwość i niezmiernie pochlebne krytyki, które ogłaszał w *Neue Zeitschrift für Musik*. Uradowany tą niespodziewaną wizytą pisał Schumann w dwa dni później do Henryka Dorna: „właśnie, kiedym onegdaj, otrzymawszy pański list, zabierał się do odpowiedzi, wszedł do mego pokoju... Kto? Chopin! Była to wielka radość dla mnie, przepędziliśmy z sobą piękny dzień, po którym wczoraj jeszcze świętowałem. Ofiarował mi swoją balladę (drugą, *F-dur* op. 38). Jest ona, zdaje mi się, ze wszystkich jego dzieł najbardziej nacechowana genialnością. Powiedziałem mu to nawet. Po długim zastanowieniu się odrzekł z naciskiem: bardzo mi jest przyjemnie to słyszeć, gdyż i mnie jest ona najmilsza. Prócz

niej grał mi mnóstwo nowych etud, nokturnów i mazurków, wszystko w sposób nieporównany. Patrząc na niego, jak siedzi przy fortepianie, już się doznaje pewnego wzruszenia".

Do tych prywatnie wypowiedzianych zdań dołączył jeszcze Schumann notatkę, zamieszczoną w *Neue Zeitschrift für Musik*, w której pisał, że Chopin „grał swoje niebiańskie utwory w sposób całkiem nieporównany". Wrażenia, jakie Schumann odniósł z wizyty Chopina, utkwiły głęboko w jego pamięci. Kiedy niedługo później przyszło mu pisać sprawozdanie o wydaniu dwunastu etud op. 25 Chopina, ujął je w następujących słowach: „etudy te słyszałem po większej części grane przez niego samego. Wyobraźcie sobie harfę eolską o wszystkich skalach, które ręka artysty przerzuca wśród najrozmaitszych ozdób fantastycznych w ten sposób, że bezustannie słychać tony głębokie w postaci tła, przy czym rozlega się wciąż miękki ton wyższego głosu, a będziecie mieli o grze jego przybliżone choć niedokładne pojęcie".

W pisanej w r. 1840 recenzji o kilku kompozycjach Chopina, między nimi o balladzie *F-dur* op. 38, nawiązał Schumann do tych odwiedzin, mówiąc: „pamiętam bardzo dobrze, jak Chopin grał tu tę balladę i skończył w *F-dur*. Teraz kończy się ona w *a-moll*. Mówił wtedy także o tym, że go do ballad pobudziły niektóre poematy Mickiewicza. Z drugiej strony mógłby poeta bardzo łatwo znaleźć słowa do jego muzyki: porusza ona do głębi".

GEORGE SAND

Uczuciowe osamotnienie Chopina po rozwianiu się projektów małżeńskich z Marią Wodzińską nie miało trwać zbyt długo. Nie przeczuwał, że panią jego serca stanie się kobieta, która początkowo wywarła na nim bardzo

ujemne wrażenie. Kobietą tą była głośna już wtedy powieściopisarka francuska, pani Aurora Dudevant, wydająca swoje romanse pod męskim pseudonimem George Sand. Pisząc o niej do rodziny wyraził się w następujący sposób: „poznałem wielką znakomitość, panią Sand; ale twarz jej niesympatyczna, nie podoba mi się. Jest w niej coś odpychającego".

Poznali się w grudniu 1837 roku. Po Konstancji Gładkowskiej, po Delfinie Potockiej i wreszcie po platonicznym stosunku do Marii Wodzińskiej, pani Sand nie mogła w pierwszej chwili pociągnąć ku sobie Chopina, który aż się wzdrygał na widok jej męskiego ubrania, w jakim często publicznie się pokazywała, na widok palonych przez nią mocnych cygar. Raziła go jej teatralnie demoniczna poza, jej hołdowanie, ale tylko teoretyczne, jansenizmowi. Ale za to Chopin bardzo się spodobał pani Sand. Była od niego o sześć lat starsza, w sprawach erotycznych bardzo przedsiębiorcza i odznaczająca się zaborczością. Ojciec jej był po matce wnukiem Maurycego Saskiego (nielegalnego syna Augusta II Mocnego) a synem hrabiego de Horne, bastarda Ludwika XV. Miała bardzo bujną naturę. Względami jej cieszył się przed Chopinem znakomity poeta francuski Alfred de Musset. Już na wiosnę 1837 roku zaczęła zapraszać Chopina, żeby przyjechał do jej zameczku w Nohant niedaleko od Paryża. Powtarzała to zaproszenie kilka razy. Chopin obiecywał, ale na razie wolał w lecie wyjechać do Londynu, gdzie go usłyszano tylko w prywatnym salonie fabrykanta fortepianów Broadwooda. Wreszcie jeszcze się wtedy ciągnęła sprawa z Wodzińskimi, jeszcze nie doszło do formalnego zerwania projektów. Ale Maria już zaprzestała dopisywać się, (w bardzo dyskretnym, powściągliwym stylu zawsze to robiła), do coraz to chłodniejszych listów matki.



Fryderyk Chopin
Dagerotyp Bissona

Pani Sand nie ukrywała swoich uczuć dla Chopina. W listach do wspólnych znajomych, np. do przyjaciółki Liszta, hrabiny d'Agoult, pisała wprost, że go ubóstwia, a pisała celowo, żeby się o tym dowiedział. Pierwsze „odpychające" wrażenie, jakie na nim wywarła, musiało powoli ustępować korzystniejszym, bo przecież pani Sand była bardzo ładna, jak należy wnosić z portretów Delacroix'a czy Charpentier'a, o postaci bardzo foremnej. Miała wspaniałe czarne pełne żaru oczy, Balzac, który przez trzy dni w lutym 1838 był gościem jej w Nohant, opisał w liście do pani Hańskiej bardzo szczegółowo głośną pisarkę, jej urodę i ubranie, dwa razy wracając do jej oczu, które „zawsze są równie błyszczące i piękne" i że „cała jej fizjonomia jest w oczach". „W ciągu trzech długich gawęd — pisał dalej Balzac do swojej przyszłej żony — poznałem ją i wzajemnie dałem się jej poznać... Teraz pogrążyła się w głębokim odosobnieniu, złorzecząc i małżeństwu i miłości. Cała rzecz, że taki mężczyzna, jaki jej odpowiada najbardziej, trafia się nader rzadko. A musi być tym rzadszy, ponieważ ona nie jest miła, a co za tym idzie, bardzo trudno da się kochać... Ma wszystkie charakterystyczne cechy mężczyzny, ergo nie jest kobietą. Jest ona wzorową matką, uwielbianą przez swoje dzieci... jest cnotliwa i skromna. Koniec końców, jest to mężczyzna, mężczyzna o tyle bardziej, że sama chce nim być, że całkiem wyszła z roli kobiety, czyli że nie jest kobietą. Kobieta pociąga, ona raczej odpycha, a ponieważ ja bardzo jestem mężczyzną, więc, jeżeli na mnie robi ona takie wrażenie, to musi je robić także na innych, którzy są do mnie podobni. Dlatego zawsze będzie nieszczęśliwa. Tym sposobem i teraz kocha ona mężczyznę, który pod każdym względem jest niższy od niej; stąd w całym tym stosunku same są tylko rozczarowania i zawody, jako dla

kobiety o pięknej duszy. Bo kobieta powinna zawsze kochać mężczyznę, który góruje nad nią jako indywidualność..."

W bardzo wypracowanym opisie pani Sand, nie pozbawionym kilku ironicznych docinków, jaki spreparował Henryk Heine, prawie na plan pierwszy wysuwają się następujące jej cechy: „nie ma ona absolutnie nic z tryskającego *esprit* swoich współrodaczek, ani też nic z ich gadatliwości. Na dnie tej skłonności do milczenia nie leży ani przesadna skromność, ani zbytnie wsłuchiwanie się w to, co się do niej mówi. Jest ona jednosylabową raczej na skutek pewnej wyniosłości... Stara się ona przyswoić sobie wszystko, co jest w rozmowie z tobą najlepszego, ażeby to później odpowiednio zużytkować w swych książkach". Jaką była pani Sand w roku, kiedy nastąpiło zbliżenie z Chopinem, możemy mieć wyobrażenie z innego jeszcze skreślenia jej sylwetki, wedle którego w wieku 34 lat robiła wrażenie czternastoletniej dziewczynki, małej Hiszpanki o ciemnej cerze. Jeden z jej dawniejszych wielbicieli powiedział, że „kto nie zaznał miłości ze strony tej kobiety, ten nie wie, co to jest nieszczęście".

Ostatecznie uległ Chopin uwodzicielskiemu urokowi pani Sand, tak jak dawniej uległ Juliusz Sandeau, jak uległ Prosper Merimée, czy Alfred de Musset, ludzie wybitni, sławni, jak wreszcie uległ przeciętny człowiek, lekarz Pagello w Wenecji.

W r. 1838 stał się stosunek pani Sand i Chopina tajemnicą poliszynela w Paryżu. Wiadomość o nim dotarła też rychło do Warszawy. Prawie dziewięć lat miał on przetrwać. Czy Chopin jako kompozytor wyniósł z niego jakąś korzyść dla swojej sztuki? Trudno nam na to pytanie dać odpowiedź. Pomimo licznych współczesnych komentarzy na temat tej historycznej przyjaźni — wyrobienie o niej

nieulegającej wątpliwości opinii wydaje się rzeczą niemożliwą. Było by naturalnie naiwnością przypuszczać, że na początku była to sama tylko platoniczna przyjaźń. Ale z czasem, chociaż niewiadomo od kiedy, pierwotne namiętne uczucia zostały ze związku pani Sand z Chopinem wyłączone. Wątłe jak pajęczyna zdrowie, a raczej ciągłe niedrowie Chopina, wymagało coraz więcej opieki i poświęcenia. Z namiętnej kochanki (chociaż Merimée zarzucał jej brak temperamentu) zmieniła się pani Sand w pełną pieczołowitości przyjaciółkę-pielęgniarkę. Jedni z ich wspólnych przyjaciół obwiniali panią Sand, że stała się przyczyną fizycznej ruiny Chopina. Drudzy uważali ją raczej za jego ofiarę.

PODRÓŻ NA MAJORKĘ

W październiku r. 1838 wybrała się pani Sand w podróż na Majorkę. Jako powód podróży podawano wzgląd na zdrowie syna. Chopin podążył za swoją przyjaciółką w parę dni później, żeby nie zwracać niczyjej uwagi na wspólny wyjazd. Spotkali się w Perpignan i dalszą drogę do Barcelony i morzem na Baleary odbyli razem. Pobyt najpierw w Palmie, potem w Valdemosie, w opuszczonych murach klasztoru Kartuzów, trwał przez resztę jesieni i zimę. Z początku ogarniał Chopina zachwyt na widok palm i kaktusów, błękitu nieba i morza. Ale wkrótce poważnie zapadł na zdrowiu. Przeziębienie na wycieczce w okolice Palmy wywołało najpierw silny bronchit, po którym nurtująca organizm Chopina gruźlica, wystąpiła w całej grozie. Jeżeli w latach poprzednich choroba dawała się często we znaki Chopinowi, tak że niejeden tydzień musiał „przemarudzić" — jak mawiał — w stanie podgorączkowym, to teraz objawy jej stały się tak oczywiste, że wszelkie wątpliwości co do istoty choroby musiały ustąpić.

W tym stanie nie mógł Chopin wykończyć rękopisu swoich preludiów, które miał odesłać do Paryża do wydania i na które otrzymał 500 franków zaliczki od Pleyela. Warto w tym miejscu nadmienić, że finanse Chopina, stojącego w tym czasie u szczytu swojego powodzenia jako pianisty, nauczyciela i kompozytora nie przedstawiały się różowo. Nie miał ani grosza odłożonego na tzw. czarną godzinę. Żeby móc wyjechać na Majorkę musiał pożyczyć 1.000 franków od zaprzyjaźnionego bankiera Lea i wziąć wspomnianą zaliczkę. I tak było przeważnie w całym jego życiu. Arcydzieła swoje sprzedawał wydawcom za bezcen. Kiedy oni zarabiali na nich grube pieniądze, dorabiali się majątków, Chopinowi zarzucali niektórzy biografowie, że w zawieraniu umów w sprawie wydawania swoich utworów był niezmiernie wyrachowany, że targował się o każde sto franków.

W klasztorze Valdemosa spędził Chopin w towarzystwie pani Sand i jej dzieci blisko trzy miesiące. Pobyt połączony był z wieloma niewygodami i trudnościami na punkcie codziennych spraw. Najbardziej dokuczył Chopinowi kilkutygodniowy okres deszczów, w czasie którego cała gromadka była prawie zupełnie odcięta od świata i błąkała się po smutnych krużgankach klasztornych. Pani Sand pracowała tu nieustannie, to ucząc dzieci, to zarządzając gospodarstwem, to pisząc książkę, którą tu ukończyła. „Pobyt nasz w tej romantycznej pustelni stałby się dość przyjemny... — pisała później w swoim pamiętniku — gdyby nie smutny widok cierpień naszego towarzysza, a niekiedy obawa o jego życie, która gwałtem pozbawiając mnie wszelkiej przyjemności podróży niweczyła jej korzyści. Biedny artysta był w chorobie nieznośny. Zniechęcił się najzupełniej. Znosząc cierpienia dość mężnie, nie zdołał pohamować niespokojnej swej wyobraźni. Klasztor

wydawał się mu miejscem pełnym widm i duchów, nawet wtenczas, kiedy mu ból w płucach mniej dokuczał. Taił on się z tym przed nami, lecz łatwo było to odgadnąć. Po powrocie z naszych wycieczek po ruinach klasztoru zastawałam Chopina o godzinie dziesiątej przy fortepianie. Wzrok miewał obłąkany, włosy najeżone i kilka chwil upływało, zanim nas poznawał. Następnie przymuszał się do uśmiechu i grał nam wspaniałe utwory, raczej pomysły rozdzierające i straszne, które, jakby mimo jego wiedzy, władały nim podczas tych krótkich godzin samotności, smutku i przerażenia". Były to chwile inspiracyj wielu przyszłych dzieł. Romantyczny duch Chopina przejawił się w czasie pobytu na Majorce w najbardziej wyrazisty sposób.

Przeczulony i bardzo pobudliwy, niezmiernie nerwowy, często zaś znajdujący się w stanie podgorączkowym, musiał być Chopin w codziennym pożyciu dość trudny dla najbliższego otoczenia. Jeżeli w chopinografii polskiej, a nawet i obcej, zaznaczał się pogląd, że Chopin stał się niemal bezwolną ofiarą pani Sand, to wynikał on przeważnie z podświadomej potrzeby jakiejś męczeńskiej gloryfikacji kompozytora. Bardziej wyczerpujące poznanie źródeł pozwoliło sprawiedliwiej ocenić stosunek wzajemnej zależności Chopina i pani Sand. Tak na przykład niejaka pani Olivier pisała dnia 5 marca 1842 roku do Sainte-Beuve'a: „Mickiewicz przyniósł mi bardzo uprzejmy list George Sand. Twierdzi on, że Chopin jest jej złym duchem, jej moralnym wampirem, jej krzyżem, że ją zamęcza i skończy pewnie zabiciem jej". Jeżeli w zapatrywaniu Mickiewicza należy się dopatrywać znacznej przesady, to mimo wszystko można także wnosić, że w późniejszym pogarszaniu się stosunków między panią Sand a Chopinem, jakaś część winy, może nieświadomie popełnianej, była po stronie Chopina.

PANI SAND O CHOPINIE

Pani Sand zamieściła w *Historii mojego życia* dłuższe ustępy odnoszące się do Chopina. Pisała tam: „Znałam niegdyś duszę piękną i czystą w swej istocie, lubo chorą i zakłóconą na ziemi, którą ustawicznie odnajduję w mych rozmowach z umarłymi i w mych rojeniach o lepszym świecie, gdzie się wszyscy zobaczymy w blasku światłości promienniejszej i żywszej, niż ta nasza ziemska. Mówię tu o Fryderyku Chopinie, który był mym gościem przez lat osiem w mym ustroniu w Nohant za ostatnich czasów monarchii. Geniusz Chopina był pełen tajemnic harmonii przyrody, wyrażających się przez szczytne, równej wartości tony w jego muzykalnej myśli, a nie przez niewolnicze powtarzanie dźwięków. Jeszcze się nie pojawił geniusz tak pełen tkliwych uczuć, a zarazem tak głęboki jak geniusz Chopina. Pod jego ręką przemawia fortepian językiem nieskończoności. W krótkim częstokroć utworze umiał on streścić poematy niesłychanej wzniosłości, dramaty niesłychanej energii. Chopin nigdy nie potrzebował owych nadzwyczajnych środków materialnych do wydania na jaw wszystkich zasobów swojego geniuszu. Przyjdzie pora, kiedy wszyscy poznają, że ten geniusz rozległością, wszechstronnością i uczonością równają się największym mistrzom, zachował jednak wytworniejsze, silniejsze, a nawet dramatyczniejsze piętno własnej indywidualności niż Sebastian Bach, Beethoven i Weber. Chopin łączy w swej osobie zalety tych trzech mistrzów, nie przestając być samym sobą, tj. więcej giętkim w smaku, poważniejszym w wielkości i tragiczniejszym w boleści. — W kompozycjach jego spotykamy mnóstwo odcieni i rzeczy niespodzianych. Chociaż wstręt mu sprawiało to, czego rozumieć nie można, częstokroć zbyteczne wzruszenie mimo jego wiedzy unosiło go w krainy jemu tylko dostępne.

Obawiam się, czy nie byłam złym sędzią dla niego, (miał bowiem zwyczaj zasięgania mej rady, jak Molier swej kucharki), gdyż poznawszy go z gruntu zjednoczyłam się prawie zupełnie z całą jego organizacją. Przez osiem lat, wnikając coraz głębiej w tajniki jego natchnień lub muzycznych dumań, dostrzegałam w jego utworach już to polot, już też trudy, zwycięstwa i katusze władającej w nim myśli. — Prawdziwa boleść nie tyle go dręczyła, ile błaha i małoznaczna. Głębokość jego wzruszeń nie stała w stosunku do ich przyczyn. Co się tyczy opłakanego stanu jego zdrowia, przyjmował go heroicznie i z rezygnacją w tym, co stanowiło istotne niebezpieczeństwo, trapiąc się niepotrzebnie nic nie znaczącymi słabościami. — Słodki, wesoły, w towarzystwie miły Chopin przywodził osoby żyjące z nim w ścisłej zażyłości do rozpaczy. Nie znałam duszy szlachetniejszej, delikatniejszej i bardziej bezinteresownej. Przyjaciel wierny i pełen prawości, świetnością dowcipu w chwilach swobodnych przewyższał umysły najszczodrzej przez naturę wyposażone. W materiach, leżących w zakresie jego wiedzy, tyle okazywał w zdaniu powagi, tyle rozległości rozumu, iż nikt nie byłby się ważył w tym względzie z nim mierzyć. Ale za to, niestety, niczyj humor nie był do tego stopnia zmienny, niczyja imaginacja bardziej szalona i drażliwa. — Gdybym była uskuteczniła zamiar odosobnienia się w Nohant przez cały rok wyrzeczenia się sztuki i poświęcenia się nauczaniu moich dzieci, Chopin byłby uniknął niebezpieczeństwa, jakie mu groziło mimo mej wiedzy, to jest nie byłby się do mnie przywiązał bezgranicznie. Jeszcze bowiem nie był mnie pokochał, aż do niemożności stłumienia w sobie tego uczucia. Mówił mi o romansie, zawiązanym w Polsce, o słodkich węzłach, w które się zaplątał w Paryżu i które odnowić zamyślał. Zmuszony mnie opuścić dla swojego zawodu,

który był jego chlubą i zaszczytem i zarazem stanowił jego utrzymanie, po sześciu miesiącach pobytu w Paryżu byłby o mnie zapomniał.

Lecz przeznaczenie uwikłało nas w pęta dłuższego skojarzenia i ujrzeliśmy się w nie zaplątani, nie wiedząc, jak i kiedy do tego przyszło. Osiadłam na rok w Paryżu. Najęłam mieszkanie przy ulicy Pigalle, składające się z dwóch pawilonów w ogrodzie. Chopin sprowadził się na ulicę Tronchet. Począł znowu silnie kaszleć... przychodził do mnie codzień z twarzą zbiedzoną i oświadczał głosem przygasłym, że się ma wybornie. Widząc, jaki nieład w naszym pożyciu rodzinnym sprawia potrzeba opiekowania się nim, zaproponowałam mu odnajęcie jednego z pawilonów. Z radością na to przystał. Ulokował się w nowym mieszkaniu. Tak przepędzałam kolejno lato w Nohant, zimę w Paryżu. Chopin co rok na trzy lub cztery miesiące przybywał do Nohant. Po niejakim czasie wyprowadziliśmy się na Square d'Orléans. Potrzebowaliśmy tylko przebyć dziedziniec, aby zejść się to u pani Marliani, która zajmowała mieszkanie między naszymi dwoma, to u mnie, to u Chopina. Obiadowaliśmy u pani Marliani kosztem wspólnym. Chopin był rad z posiadania osobnego salonu. Jedynie w Nohant tworzył i pisał... Dusza jego czuła i wrażliwa na każde piękno, każdy powab, każdy uśmiech, ulegała wrażeniom z niesłychaną łatwością i powolnością. Niezręczne wyrażenie, dwuznaczny uśmiech zrażał go natychmiast. Takim był w przyjaźni. To unosił się dla kogoś z entuzjazmem zaraz z pierwszego wejrzenia, to się później zrażał i z niechęcią odwracał. Nie był zaiste stworzony na to, by długo gościć na tej ziemi, ten nadzwyczajny typ artysty. Trawiło go na tym padole marzenie o ideale. Nie chciał nigdy wchodzić w kompromisy z naturą ludzką. Nie

godził się z rzeczywistością. To stanowiło jego ułomność i zaletę, jego wielkość i wadę.

Było przeto i miło zarazem i przykro być przedmiotem względów jego, bo wypłacał się z lichwą za najmniejszy promyczek światła, ale ukazanie się najlżejszego cienia w okamgnieniu go rozczarowywało. — Mówiono, że w jednym z mych romansów skopiowałam jego charakter z jak najściślejszą dokładnością, lecz omylono się, poznając Chopina w mym księciu Karolu (w powieści pt. *Lucrezia Floriani*). Nawet Liszt w swym *Życiu Chopina* w dobrej wierze się pomylił. Chopin był zespoleniem wzniosłych sprzeczności z sobą na pozór niezgodnych, które jeden tylko Bóg skojarzyć zdoła i które mają swoją, sobie tylko właściwą logikę. Chopin, który codziennie odczytywał rękopis, leżący na moim biurku, nie pragnął umyślnie się łudzić, on, który tak był podejrzliwy. A jednak później wskutek podszeptów uroił to sobie, jak mi zaręczano. Nieprzyjaciele moi wmawiali w niego, że ten romans jest obrazem jego charakteru. Jakże mało ta powieść jest obrazem naszego życia! Dzieje naszego życia nie miały w sobie nic romansowego, tło ich było zbyt proste i poważne, niż żebyśmy mieli kiedykolwiek sposobność do jakiego sporu między sobą. Nigdyśmy sobie nie czynili nawzajem wyrzutów, prócz razu jednego. Było to — niestety — po raz pierwszy i ostatni. Czemuż zbieg wypadków leżący poza obrębem naszej woli nie rozłączył nas przed tym rokiem".

Pomimo tak szeroko zakreślonego zobrazowania charakteru Chopina i naświetlenia ich wzajemnego stosunku (w oryginale pani Sand ustęp odnośny jest daleko obszerniejszy), pani Aurora nie podała istotnej przyczyny, dla której ośmioletnia ich przyjaźń została ostatecznie zerwana. Chopin również jej nie przekazał. Pozostała więc

wolna droga dla domysłów różnego rodzaju, których też nigdy nie brakowało. Najbliższym pewnie prawdy powodem zerwania były rozdźwięki między synem pani Sand, Maurycym a Chopinem i sprawa małżeństwa córki, Solange, którą pani Sand wydała za mąż za rzeźbiarza Clesingera, czemu Chopin się sprzeciwiał. Niemniej stosunki jego z Clesingerami po zerwaniu z panią Sand były jak najlepsze. Kilka razy wracał później Chopin w listach do tych ośmiu wspólnych lat życia, raz z rezygnacją i wyrozumiałością, (w liście do siostry Ludwiki), drugi raz z pasją („nie przeklinałem nigdy nikogo, ale tak mi jest już nieznośnie teraz, że zdaje się, żeby mi lżej było, żebym mógł przekląć Lukrecję").

JAK CHOPIN TWORZYŁ

Niezmiernie cenne dla poznania psychologii twórczości Chopina są ustępy w pamiętnikach pani Sand, odnoszące się do — dającego się z zewnątrz obserwować — procesu komponowania Chopina. Oto co na ten temat pisze pani Sand:„ twórczość i płodność jego była, że tak powiem, cudowna i doraźna. Tematy swoje wynajdywał nie szukając ich, bez trudu i mozołu. Natchnienie zstępowało nań przy fortepianie, nagle, wzniosłe i zupełne, albo też wyśpiewywało się w umyśle jego podczas przechadzki i wtedy spiesznie wracał do domu, żeby myśli swe wygrać na fortepianie i rzucić na papier. Ale wtedy zaczynała się praca najmozolniejsza, jaką kiedykolwiek zdarzało mi się widzieć. Był to szereg wysiłków, wątpliwości i zmagań, by pochwycić na nowo, przypomnieć sobie jakiś szczegół pomyślanego motywu. To, co od razu ułożył, potem przy pisaniu zbyt drobiazgowo rozbierał, a niemożność przypomnienia sobie pomysłu w kształcie pierwotnym przyprawiała go niejednokrotnie o rozpacz. Wtedy zamykał się

w swoim pokoju na cały dzień, chodził, płakał, giął pióro, powtarzał i zmieniał jeden takt po sto razy, przepisywał i kreślił, by nazajutrz to samo robić z wytrwałością rozpaczliwie drobiazgową. Czasem sześć tygodni mozolił się nad jedną stronicą po to tylko, żeby wrócić do pierwotnego pomysłu. Długo udawało mi się tyle na nim wymóc swym wpływem, iż zaufał pierwszemu prądowi natchnienia. Lecz kiedy począł tracić do mnie zaufanie, czynił mi łagodne wyrzuty, że go psuję, że nie jestem dla niego dość surowa. Wtedy starałam się go rozerwać, namawiałam do przechadzki. Niekiedy kazałam zaprząc i wbrew jego woli wyrywałam go ze stanu odrętwienia... Odmłodzony wracał do Nohant, a praca szła mu jak z płatka. Ale nie zawsze można było wymóc na nim, by wstał od fortepianu, który częstokroć był dlań raczej źródłem utrapień, aniżeli rozkoszy"...

W roku 1847 nie pojechał Chopin jak w poprzednich latach do Nohant na kilkumiesięczny pobyt. Został cały czas w Paryżu. W maju znów silnie zapadł na zdrowiu, Przez kilka tygodni nie wychodził z domu, trawiony gorączką, męczony astmą. Zerwanie z panią Sand było definitywne. Raz jeszcze tylko mieli się zobaczyć.

O tym ostatnim spotkaniu pisała pani Sand w *Historii mojego życia* w słowach: „zobaczyłam go na chwilkę w marcu 1848 r. Uścisnęłam jego rękę drżącą i jak lód zimną. Chciałam do niego przemówić — ale usunął się. Teraz na mnie przyszła kolej użalić się, że mnie przestał kochać. Nie wyrządziłam mu tej przykrości, zdając wszystko na Opatrzność i przyszłość. Już go nie miałam więcej zobaczyć. Złe serca przegrodziły nas od siebie. Były i dobre, ale do dzieła niezręcznie się zabierały, płoche zaś wolały nie mieszać się w sprawę drażliwą. Powiadano mi później, że mnie przyzywał, że żałował i kochał do

ostatniej chwili. Starannie to przede mną tajono. Tajono i przed nim, że byłam gotowa przybiec do niego. Dobrze się tak stało i nie żałuję tego, jeżeli wzruszenie połączone z widokiem mej osoby miałoby ukrócić pasmo jego życia choćby o godzinę. Nie należę do tych, co sądzą, że sprawy ludzkie ostatecznie rozwiązują się już na tym świecie. Niezawodnie rozpoczynają się one tylko, ale nie kończą..."

ORGANIZACJA FIZYCZNA I PSYCHICZNA CHOPINA

Na podstawie rozlicznych źródeł i metodycznego ich zbadania zajął się sprawą naukowego postawienia diagnozy fizycznej i psychicznej organizacji Chopina autor kilku cennych prac o kompozytorze (w pierwszym rzędzie rozpowszechnionej monografii o życiu i dziełach Chopina) Edward Ganche w książce, poświęconej wyłącznie *Cierpieniom Chopina (Souffrances de Frédéric Chopin*, Paryż 1935). Wedle opinii Ganche'a, zawodowego lekarza, przedstawiał Chopin szczególne skłonności nie wpływające na jego zdrowie, lecz mające w nim swoje źródło. Był on klasycznym typem schizoidalnym i psychoastenicznym. Bardzo wiele osób, które bywały w częstym kontakcie z Chopinem, łatwo zauważały jego stany izolacji od otoczenia, w którym się znajdował i przerywania kontaktu z tym otoczeniem. Równie łatwo stwierdzano w nim brak decyzji duchowej, skłonność do wątpienia, do obaw instynktownych i niedorzecznych. W potocznym języku usposobienie takie nazywa się neurastenią. Sam Chopin zdawał sobie sprawę z tego usposobienia i narzekał na nie w listach nawet już w bardzo młodym wieku. W odniesieniu zaś do choroby, która go tak strasznie trapiła, zachował Chopin częstokroć typowo wisielczy humor, pokrywając w ten sposób całą świadomość grozy swojego położenia.

Psychika Chopina była niewątpliwie bardzo skomplikowana. Na pierwszym planie jego duchowego życia znajdowała się muzyka, która była „jedyną szczerą i bezwzględną manifestacją jego ducha". Wszystko inne w jego życiu było podporządkowane temu — jakby to można określić — dajmonowi jego natury. Czy Chopin zdawał sobie sprawę z całej wyjątkowości swojego geniuszu, czy przypadkiem twórczość jego nie dokonywała się poza jego świadomością i kontrolą? Są tacy, którzy w listach Chopina, pisanych tak często z poczuciem humoru, chcą widzieć świadectwo jakiejś naiwnej bezkrytyczności wobec siebie samego i to w tym znaczeniu, że jakoby nie wiedział, co potrafi stworzyć i jaką wartość przedstawiają jego dzieła, jaką rolę spełnia w muzyce współczesnej. Poglądy takie, oparte na autentycznych wprawdzie listach Chopina, świadczą niemniej o rozbrajającej naiwności autorów, którzy nie posiadają zmysłu rozpoznawania rzeczy, mających wagę prawdy, od żartu, od ironii, od podyktowanej chęcią zrobienia komuś przyjemności, zdawkowego komplimentu. Chopin na pewno miał poczucie nowatorstwa swoich dzieł, miał nieporównanie wyrobiony samokrytycyzm, z powodu którego tak długo i uciążliwie wypracowywał swoje kompozycje, żeby je doprowadzać do nieskazitelnej formy. Twierdzenia więc w rodzaju takich, że kompozycje jego powstawały „w nieświadomym charakterze procesu twórczego" należy zaliczyć do pomysłów infantylnych. Ze wszystkich niemal wypowiedzeń Chopina na temat swojej twórczości występuje zadziwiająca skromność, która nie pozwala mu przybierać pozy emfatycznej, która tym większym robi go w naszych oczach wobec majestatu boskiego ducha, przejawiającego się w wielkich dziełach ludzkich. Natura kpiarza, który „przez pół drwiąco przez pół serio" trak-

tuje siebie, przebija się zarówno kiedy pisze, że „u pana Żywnego i osioł nauczyłby się grać", lub kiedy mówi, że „ja już drugi koncert skończyłem, a jeszcze taki jestem hebes jak przed rozpoczęciem poznawania klawiszy". Jeżeli zaś o różnych współczesnych sobie kompozytorach wyrażał się bez zachwytu, a często ujemnie, to chyba jako twórca genialnych dzieł miał do tego pełne prawo. W perspektywie jego — prawdziwego olbrzyma duchowego — rozumienia istotnych wartości dzieł muzycznych inaczej przedstawiały się kompozycje Schumanna, Berlioza czy Mendelssohna niż w oczach erudytów, którzy i tak powinni wiedzieć, że historia dawno już przyznała rację jego, Chopina, osądom.

PODRÓŻ DO ANGLII

Dwa lata życia pozostały jeszcze Chopinowi po zerwaniu przyjaźni z panią Sand. Już nie tylko niewesołe, ale wręcz smutne i coraz smutniejsze stawało się ono w ostatnich czasach jego ziemskiej wędrówki. Dawno przestał mieć wszelką nadzieję wyzdrowienia. Już w r. 1844 przedstawiał jego stan fizyczny obraz nędzy i rozpaczy. Na wiosnę tego roku nie spodziewał się dociągnąć do jesieni. Ale jeszcze nie dawał za wygrane i wysilając się do ostatka raz do roku występował na koncercie w sali Pleyela. Potęgująca się choroba uniemożliwiała mu udzielanie lekcyj w tej ilości co dawniej. W lutym 1848 roku dał w Paryżu ostatni swój koncert publiczny. Mało też mógł komponować. Coraz bardziej dawał się mu odczuwać brak sił do walki z wrogiem, który nieustępliwie wyniszczał jego organizm. „Całą wielkość geniuszu Chopina możemy zmierzyć miarą dramatu, jaki rozgrywał się w nim między duchem, który osiągnął najbardziej niezwykłą w świecie przewagę nad ciałem i tym biednym

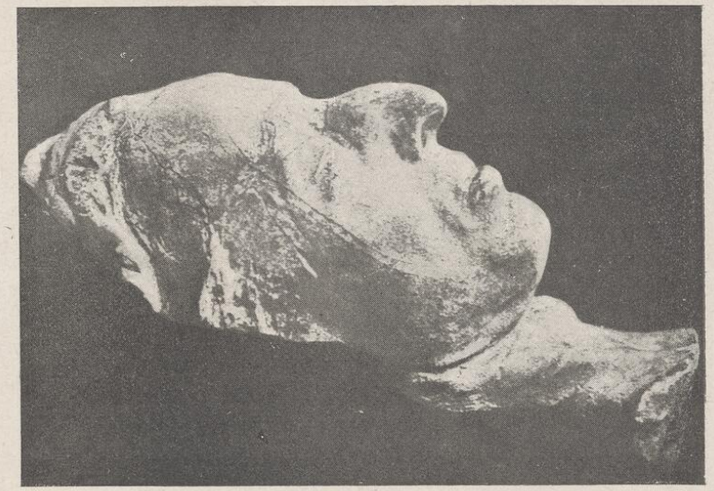
organizmem, wymęczonym w potworny sposób, aż do samego praźródła życia" — powiedział Edward Ganche w wymienionej monografii lekarsko-analitycznej.

Wśród tego wszystkiego zjadała go w dodatku tęsknota za krajem. Nie wstydzi się łez, które płyną mu z oczu z tego powodu. Pełno ich w listach, pisanych do najbliższych. Za każdym widzeniem się z Mickiewiczem kończy się na płaczu, kiedy mówią ze sobą o dalekiej Ojczyźnie, kiedy ją Chopin wyczarowuje na fortepianie wiązanką pieśni ludowych. Wygląda przyjścia Polski każdego dnia, ale rozsądek, ale rozważna ocena wypadków politycznych nie pozwala cieszyć się z byle jakiego pozoru, zawierzyć byle plotce, że to tuż tuż ma nastąpić. W liście do oddanego przyjaciela Juliana Fontany z dnia 4 kwietnia 1848 r. (rocznica Racławic) pisał: „jeżeli chcesz dobrze zrobić, to siedź cicho i wracaj dopiero kiedy się coś napewno u nas zacznie. Zbierają się nasi w Poznaniu. Czartoryski pierwszy tam pojechał, ale Bóg wie, jaką to drogą wszystko pójdzie, żeby znów Polska była. Co dzienniki tutejsze piszą, łgarstwo. Ani rzeczypospolitej w Krakowie, ani cesarz austriacki królem się polskim nazwał... To wszystko, widzisz, że wojną pachnie, a gdzie się zacznie, to nie wiedzieć... Włochy już zaczęły, Mediolan wypędził Austriaków... Chłopy galicyjskie dały przykład wołyńskim i podolskim, nie obejdzie się to bez strasznych rzeczy, ale na końcu tego wszystkiego jest Polska, świetna, duża, słowem Polska. Więc mimo niecierpliwości naszej czekajmy, aże się dobrze karty pomięszają, żeby na próżno nie tracić siły, tak potrzebnej we właściwej chwili. Ta chwila blisko, ale nie dziś. Może za miesiąc, może za rok"...

W kwietniu 1848 r. wyjechał do Londynu. Spodziewał się zdobyć tam powodzenie koncertami i poprawić stan

swoich finansów. Istotnie też kilka razy wystąpił publicznie i grywał na przyjęciach prywatnych. Ale nie zarabiał tu tyle, żeby móc coś odłożyć, a to co mu przynosiły lekcje i występy, musiał wydawać na kosztowne utrzymanie. Pod koniec lata wybrał się do Szkocji do zamku wielkiej swojej wielbicielki i uczennicy z Paryża, panny Jane Stirling i jej siostry, pani Erskine. Miss Stirling proponowała mu małżeństwo. Był to z jej strony niewątpliwie bardzo szlachetny wyraz przyjaźni dla podziwianego kompozytora, co do którego zdrowia nie mogła mieć żadnego złudzenia i po którego śmierci mogła się stać tylko dziedziczką jego nazwiska. Ale Chopin nie przyjął tej — może wielkodusznej — propozycji. Wolał „zdechnąć gdzieś w szpitalu" — jak się wyraził — niż przyjmować tę wspaniałomyślną pomoc w formie małżeństwa bez uczucia miłości, nawet w tych okolicznościach. Z końcem października tego roku był w Edynburgu. Zamieszkał u doktora Łyszczyńskiego. W przeczuciu, że niedługo już pociągnie, napisał tu „rodzaj porządku z moimi gratami do zrobienia w przypadku, gdybym gdzieś zdechł". Tak nazwał swój testament. Z mroźnej Szkocji wrócił w listopadzie do Londynu. Bardzo chory, prawie ściągnięty z łóżka, grał 16 listopada publicznie na dochód emigrantów polskich, przebywających w Londynie. Był to ostatni występ publiczny Chopina. Odbył się on w czasie balu, w jednej z bocznych sal, do której przychodzili w przerwach zabawy słuchacze. W dalekim od wszelkiego skupienia nastroju grał Chopin ostatkiem uciekających z ciała sił.

Pod koniec listopada 1848 r. był z powrotem w Paryżu. Ostatnia zima przeszła pod znakiem wzrastającej niemocy. Widywał się z Mickiewiczem i kiedy poeta czuł się niedobrze, wyczarowywał mu swoją muzyką wizję ojczyzny. Częstym gościem bywał u niego sławny malarz Delacroix,



Maska pośmiertna Chopina



Odlew ręki Chopina

który stworzył uduchowiony portret mistrza i w pamiętniku swoim spisał prowadzone z nim rozmowy na temat muzyki. Jeszcze zmuszał się Chopin czasami do komponowania, ażeby napisanymi utworami zdobyć trochę pieniędzy, których nie mógł zarobić lekcjami.

OSTATNIE MIESIĄCE

Bieda zaczęła już zaglądać do mieszkania Chopina. Musiał sprzedawać cenniejsze przedmioty, które niegdyś otrzymywał w podarunku od wielbicieli. Wśród rosnących kłopotów nie miał mu nawet przynieść pomocy hojny dar panny Stirling, która anonimowo przesłała Chopinowi 25.000 franków. Przesyłkę przejęła dozorczyni domu, w którym Chopin mieszkał i nie doręczyła jej kompozytorowi. Dopiero sprowadzony jakiś jasnowidz doszedł do jądra tej niemiłej sprawy, pieniądze znalazły się, ale Chopin, dowiedziawszy się o ich pochodzeniu, nie przyjął daru. Niestety, ze strony polskich swoich dawniejszych wielbicieli, rozporządzających znacznie większymi środkami od panny Stirling, nie pospieszono Chopinowi z żadną pomocą. Ulgę w rozpaczliwym stanie ostatnich miesięcy życia przyniósł kompozytorowi przyjazd siostry, Ludwiki Jędrzejewiczowej, która zjawiła się w Paryżu w ciągu sierpnia. Iskierka nadziei zabłysła jeszcze w sercu Chopina. Zapragnął zamieszkać w jakimś słonecznym mieszkaniu i na kilka tygodni przed śmiercią przeniósł się do pięknego apartamentu przy placu Vendôme. W pierwszych dniach października stało się jasne, że niedługo nastąpi koniec. Po kilkunastu dniach strasznej walki organizmu z chorobą nad ranem dnia 17 października 1849 roku wydał Chopin ostatnie tchnienie. W dwa tygodnie później odbył się uroczysty pogrzeb z kościoła Magdaleny na cmentarz Père Lachaise. W czasie mszy żałobnej wykonali najzna-

mienitsi śpiewacy i muzycy stolicy *Requiem* Mozarta. Kilka tysięcy osób uczestniczyło w nabożeństwie. Trumnę z zabalsamowanymi zwłokami mistrza odprowadziły tłumy ludzi, na których czele znaleźli się wszyscy sławni artyści paryscy. Królewski zaiste był ten paryski pogrzeb największego polskiego muzyka-kompozytora.

W bliskim sąsiedztwie grobów Bellini'ego, Cherubini'ego i Boildieu'go znalazł Chopin miejsce swojego wiecznego spoczynku. Spoczął pod grudkami ziemi ojczystej, które wysypano z pucharka, ofiarowanego mu w przeddzień wyjazdu z Polski. Na łożu śmierci wyraził życzenie, żeby przynajmniej serce jego znalazło się w Warszawie. Przewieziono je też później potajemnie i wmurowano w lewy filar środkowej nawy kościoła św. Krzyża w Warszawie i umieszczono pod nim wyryty w marmurze napis, podług słów ewangelisty: „Gdzie skarb twój tam i serce twoje".

PLON KOMPOZYTORSKI

Lista kompozycyj Chopina wydanych w okresie 1838-1847 zawiera następujące dzieła: w roku 1838 ukazały się wcześniej napisane: pierwsze Impromptu *As-dur* op. 29, drugie Scherzo op. 31, cztery nowe mazurki, op. 30, dwa dalsze nokturny op. 32 i trzy nowe walce op. 34. W r. 1839 wydany został cykl 24 Preludiów op. 28. Szczególnie obfitym w wydawnictwa stał się rok 1840. Sonata *b-moll* op. 35 (druga po niewydanej *c-moll)* z marszem pogrzebowym, wprost zaskoczyła świat współczesny śmiałością swojej tematyki, swojego stylu fortepianowego i budowy. Schumann dał wyraz temu zdziwieniu w słowach: „Chopin nazwał tę kompozycję sonatą, ale raczej można by ją nazwać kaprysem, jeżeli nie zuchwałością, ponieważ właśnie czworo swoich najbardziej

szalonych dzieci razem tu spędził, żeby je może pod tym mianem przemycić do miejsc, do których zresztą nie byłyby dotarły". Nie bez słuszności nazwano później tę sonatę „poematem śmierci" prawdziwą epopeją w czterech śpiewach (Poirée). Niecks nie wahał się uznać jej za „najpotężniejsze z dzieł Chopina większej formy" i że „tkwi w tej kompozycji coś gigantycznego".

Druga ballada (poświęcona Schumannowi) trzecie scherzo, drugie Impromptu, dwa dalsze nokturny, dwa polonezy (wśród nich triumfalny polonez *A-dur* op. 40 nr 1), nowe cztery mazurki i walc *As-dur*, dopełniają wydawniczego plonu tego roku. W siedmiu latach następnych tworzył Chopin i wydawał kompozycje przeważnie w dotychczasowych formach, więc: *mazurki*, których wydał jeszcze dziewięć (osiągając w ten sposób liczbę 41 osobiście wydanych), *polonezy*, których ogólna liczba — wydanych za życia kompozytora — doszła do siedmiu i ponadto jednego *poloneza fantazji*, dalej *ballady* (trzecia i czwarta), *nokturny* (ogółem wydał ich 18), druga *sonata h-moll* op. 58; przybyły ponadto trzy *walce* (ogólna ich liczba wyniosła 17), dalej *fantazja f-moll* op. 49, wreszcie: jedna *tarantella* op. 43, jedna *kołysanka* op. 57, jedna *barcarola* op. 60 i sonata na fortepian i wiolonczelę op. 65, która była ostatnią kompozycją Chopina wydaną za jego życia w r. 1847 w październiku, więc na dwa lata przed śmiercią. Pierwszą sonatę kompozytora naszego, *c-moll* op. 4, wydano w r. 1851. Inne utwory, zachowane w rękopisach, wydał w dziewięciu opusach (od 66 do 74) przyjaciel i paryski powiernik Chopina, Julian Fontana. Znalazły się w nich trzy polonezy z lat warszawskich, osiem mazurków, fantazja-impromtu op. 66, pięć walców, najwcześniejszy z nokturnów *e-moll* op. 72, rondo *c-dur* op. 73 i 17 pieśni polskich op. 74. W późniejszych latach i w różnych

okolicznościach wydawano sporadycznie odnalezione przypadkowo nie przeznaczone przez kompozytora do publikacji utwory; w tej liczbie wariacje *E-dur*, sześć mazurków, polonez *gis-moll*, polonez *Ges-dur*, polonez *b-moll*, walc *E-dur*, oraz kilka jeszcze drobiazgów. Autor tej pracy ogłosił, z niedostępnego do r. 1926 pierwodruku, pierwszy, dziecięcy polonez Chopina *g-moll* z roku 1817, drugi polonez z tego czasu *B-dur* i polonez *As-dur* napisany w r. 1821 i dedykowany Wojciechowi Żywnemu.

W tym sumarycznie podanym spisie zawartych jest wiele wiekopomnych arcydzieł muzyki XIX stulecia. Należą do nich polonezy: *fis-moll* op. 44 i *As-dur* op. 53, oraz *polonez-fantazja* op. 61; trzecia ballada *As-dur* op. 47 i czwarta ballada *f-moll* op. 52; kołysanka op. 57 *Des-dur*, sonata *h-moll* op. 58, oraz barcarola *Fis-dur* op. 60. Każda z tych kompozycyj domaga się osobnego monograficznego studium, w każdej kryją się nieprzebrane skarby inwencji melodyjnej, oszałamiającego czaru nastrojów o najszerszej skali wyrazu. Szczegółowa analiza każdego z wymienionych arcydzieł wykazuje dowodnie olbrzymią wprost sumę innowacji na punkcie ujęcia formy. 22 stron druku nie wystarczyło Leichtentrittowi do całkowitego wyczerpania nadającego się do omówienia materiału analitycznego w sonacie *h-moll*. Barcarola, cała cudownie rozśpiewana w tercjach i sekstach, na kołyszącym rytmie weneckiej gondoliery podszeptywała wszystkim komentatorom wrażenia miłosnego dwuśpiewu i pejzażu lagun miasta Dożów, aż Karol Stromenger wyczytał w niej kongenialnie natchnioną ilustrację dźwiękową do *Przedświtu* Zygmunta Krasińskiego. Fantazji *f-moll* op. 49 poświęcił muzykolog rosyjski L. A. Mazel nadzwyczaj szczegółowe studium analityczne, stanowiące spory tom o 155 stronach druku (Moskwa 1937).

Wyznawcy czysto formalistycznej estetyki muzycznej protestują przeciw pozamuzycznym metodom tłumaczenia dzieł Chopina czy innych kompozytorów, nie godzą się więc na snucie jakichkolwiek analogij między np. balladami naszego mistrza a powieściami poetyckimi Mickiewicza. Niemniej jednak kierunek literackiej egzegezy niektórych najbardziej mistrzowskich utworów Chopina, jako nadbudowy idealnej ponad dokonaną już analizą fachową, ma dalej swoich zwolenników. Nie można się dziwić potrzebie dosłuchiwania się jakiejś nieokreślonej wyraźnie treści, jakiejś akcji uczuciowej w dziełach muzycznych — ludziom, którzy traktują kompozycje nie tylko z punktu widzenia samego zespołu tonów w takim czy innym zestawieniu. Psychologia nowoczesna uczy nas, że „pod jakością kształtu należy rozumieć takie jednolite wyobrażenie kompleksu wielu dających się od siebie oddzielić elementów, które posiada więcej właściwości niż by je stanowiła suma tych poszczególnych elementów". Stąd to niektórzy, doskonale rozumiejący się na wszystkich czynnikach techniki kompozytorskiej, szukali pomocy w swoich przedsięwzięciach tłumaczenia ducha czwartej ballady *f-moll* aż w tajemniczym uśmiechu Monny Lizy del Giocondo Leonarda da Vinci. Czy odgadli tajemnicę inspiracji tej genialnej kompozycji?

W twórczości muzycznej prawie wszystko pozostaje tajemnicą, częstokroć nawet dla samego twórcy. Czyż atoli nie należy dociekać jej źródła i tylko zadowalać się opisywaniem i odliczaniem tego co jest w kompozycji rzeczą podpadającą w nutach pod oczy, co jest czarnym na białym?! A kołysanka, to przędziwo pajęcze, wysnute w szesnastu wariantach czterotaktowego tematu w oparciu o sześćdziesiąt sześć razy powtórzoną figurę jednotaktową akompaniamentu, zawrotnie śmiałe

ostinato na miarę Bacha, którego Chopin bezgranicznie podziwiał. Powiedział o nim w liście do Delfiny Potockiej, że „konstrukcja jego dzieł jest jak owe figury geometryczne, idealnie zbudowane, gdzie wszystko jest na swoim miejscu i nie masz jednej linii zbytecznej"... Niezmierzony kunszt Bacha, przeświecający jak słońce spoza chmury, o przytłumionym blasku, był drogowskazem Chopina w dążeniu do osiągnięcia czystości stylu. Nie znamy kontrapunktycznych dzieł Chopina, ale *Kołysanka* dowiodła, jakie cechy sztuki wielkiego kantora lipskiego umiał Chopin uznać za swój także ideał i nie zatracić ani szczypty swojej indywidualności. Cóż więcej można na tym miejscu powiedzieć o dwóch — zaiste gigantycznie potężnych — arcydziełach polonezowych ostatniego okresu twórczości Chopina, jak nie powtórzyć przekonywujących słów Liszta, że „Chopina będzie się zaliczało do pierwszych muzyków, którzy niezależnie od wpływu jakiejś szkoły wyrazili poetycką treść całego narodu". O polonezie *fis-moll* wyraził się Liszt, że ten wielki polonez należy do najbardziej pełnych energii jego kompozycyj, że jego naczelny motyw jest burzliwy, grożący nieszczęście, jak godzina, poprzedzająca przyjście orkanu, że jakby się w nim słyszało grzmoty armat, dochodzące z dalekiego pola bitwy. Jeżeli zaś w najwyższym, szczytowym dziele Chopina w formie poloneza, w polonezie *As-dur* stwierdzamy w niezmiernie charakterystycznych jego motywach nawiązanie do chłopięcego poloneza z r. 1821 również w tonacji *As-dur*, to dochodzimy do przekonania, że w kompozytorskiej indywidualności Chopina istniała nigdy nie przerywająca się ciągłość, że od początku do końca twórczości dzieła jego nosiły znamię jego i tylko jego ducha.

WYPOWIEDZI O CHOPINIE

Zwięzłe i ścisłe zdefiniowanie charakterystycznych cech sztuki Chopina jest zadaniem nader trudnym. W sposób w pełni zadawalający nikt tego dotychczas nie dokonał. Robert Schumann mówił, że „tylko Chopin jeden tak zaczyna i tak kończy jakiś utwór: dyssonansami przez dyssonanse i w dyssonansach" (chodziło tu o sonatę *b-moll* op. 35) i w muzyce jego widział „ukryte wśród kwiatów armaty". A Franciszek Liszt na samym wstępie swojej bardzo pięknej książki nazwał go „łagodnym, harmonijnym geniuszem". Znany w latach 1885—1930 paryski krytyk i essaista muzyczny, Camille Bellaigue, ujął sylwetkę kompozytorską Chopina w następujących rysach: „klasykiem nie jest Chopin zupełnie, ale jest w najgłębszych podstawach swojej sztuki oryginalny. Włochom nie ma on nic do zawdzięczenia. W samym jądrze i formie swoich pomysłów różni się Chopin od wszystkich Niemców, nawet takich, którzy będąc między sobą zasadniczo odmienni, mimo to wykazują jakieś podobieństwa między sobą. Serce jego plemienia bije w jego piersi. Nie znam żadnego muzyka — który by był bardziej patriotą od niego. Jest on Polakiem, więcej niż ktokolwiek był Francuzem, Włochem lub Niemcem. Jest on Polakiem, tylko Polakiem, i z tego zniszczonego, wymordowanego kraju polskiego wyłania się jego muzyka jak jego nieśmiertelna dusza. Dusza melancholijna, tonąca w żałobie, taka, jak się ją słyszy wiecznie w westchnieniach i skargach jego nokturnów i ballad. Ale jakże uroczą potrafi być ta dusza, jak zachwycającą w jego walcach i mazurkach, jak bohaterską w polonezach, z których niejeden jest arcydziełem triumfującej epiki. Jakaż muzyka na świecie wyobraziła w pyszniejszej formie bardziej ja-

śniejący obraz ludu, który szedł do zagłady lub do triumfu?!"

Jeszcze za życia Chopina pokuszono się o syntetyczne ujęcie stylu jego muzyki. Zrobił to w r. 1843 James William Davison w pracy *Essay on the works of Frederic Chopin*. Była to jednak bardzo subiektywnie nastrojona praca.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że zarówno dla Schumanna, który tylokrotnie zabierał głos na temat twórczości Chopina, jak dla Liszta, wszystko w jego dziełach było z punktu widzenia rzemiosła muzycznego bardzo łatwe do zrozumienia i opisania. Ale ani Schumannowi ani nawet Lisztowi nie chodziło o tworzenie ścisłych analiz kompozycyj Chopina, ani też o stworzenie swojego rodzaju chemicznej formuły jego stylu. Charakterystyki ich były raczej dziełem przypadku niż postanowionego celu, rezultatem wrażeń i intuicji, ale nie wynikiem całkowitego rozważenia problemu. W czasach, w których ci wielcy kompozytorowie pisali swoje poglądy na kompozycje Chopina, służyło pióro literackie muzyka prawie wyłącznie do poetyzującego wyjaśnienia dzieł muzycznych. Wychodzili oni z założenia, że czytelnik nie wtajemniczony w mechanizm techniki kompozytorskiej nie odniesie żadnej korzyści z przeprowadzonej sekcji jakiegoś utworu muzycznego, a znów muzyk zawodowy nie potrzebuje do zrozumienia go rozwlekłej analizy. Chcieli raczej mówić o idealnej stronie dzieł, o tym, co znajdowało się w sferze ponadmaterialnej, o ethosie kompozycyj.

Ale w roku 1861 ukazała się bardzo wartościowa praca Ferdynanda Piotra Laurencin'a *Harmonika nowoczesna (Die Harmonik der Neuzeit)*, której autor przeszedł ze sfery poetyzujących sposobów omawiania muzyki na grunt rzeczowości fachowej, ażeby w pierwszej linii zająć się scharakteryzowaniem kompozytorskiej osobistości Chopina i omówić istotne czynniki jego techniki i stylu. Najważniejsze i najbardziej interesujące sądy i spostrzeżenia Laurencin'a brzmią jak następuje: „bez kwestii jest Chopin w tworzeniu zwięzłych form jednym z najbardziej wybitnych duchów w swoim rodzaju i wszystkich czasów. Cały człowiek tonów, jaki się nam przedstawia, jest on jedną z najgenialniejszych wyjątkowych natur, jakie kiedykolwiek wystąpiły w historii i w życiu tonów. Jest on jednym z tych, którzy nigdy nie mogą się wyczerpać i stanąć przed pustką. Jego muza jest najbardziej rozległa i równocześnie najbardziej swoista, jaka kiedykolwiek podpadła pod artystyczne badanie. Stworzenie linii kierunkowej dla wszystkich, wychodzących z jego harmoniki, jest rzeczą niemożliwą. Jest on wieczyście brzmiącym inganno (zwodniczością)". Po szczegółowej analizie zasadniczych elementów harmoniki Chopina, odznaczającej się oryginalnością koncepcji, doszedł Laurencin do wniosku, że „Chopin jest muzycznym progonem wszystkich dotychczasowych progonów. Dla swojej osoby i przez swoją sztukę rozszerzył on zakres harmonii w nieskończony sposób". Jest rzeczą zupełnie naturalną, że po blisko 90-ciu latach od ukazania się pracy Laurencin'a wyniki jego wniknięcia w istotę stylu Chopina mogą się nam już wydawać niezadawalającymi.

Wszyscy muzykografowie, którzy pisali o Chopinie pod koniec wieku XIX, oddawali jednomyślnie sprawiedliwość epokowemu stanowisku Chopina w historii muzyki, podkreślając przebogate nowatorstwo jego pomysłów i estetyczną wartość jego kompozycji. Autor pomnikowej monografii o Chopinie, Fryderyk Niecks, ujął znaczenie Chopina w następujących słowach: „znaczenie Chopina w historii sztuki polega na przysporzeniu muzyce

nowych czynników, oryginalnych środków do wyrażenia nastrojów i wrażeń jak również najsubtelniejszych ich odcieni, które aż do jego czasu należały do sfery rzeczy niewypowiedzialnych". Nie ma potrzeby przytaczania na tym miejscu opinij zwięzłych, szkicowych o Chopinie, zawartych w licznych podręcznikach historii muzyki, bardzo zbliżonych w duchu i treści np. do słów Hugona Riemanna w jego *Małym podręczniku historii muzyki*, które brzmią: „jak żaden inny kompozytor żyje Chopin całkowicie w dźwiękach fortepianu i stanowi fundament dla ostatnich faz rozwoju muzyki fortepianowej, której nowe horyzonty otworzył i rozwiązał ogromną ilość zagadek". Wspomniawszy zaś opinię tego znakomitego historyka muzyki, pozwolę sobie jeszcze zwrócić uwagę na rozprawę Edwarda Dannreuthera o Chopinie, zawartą w szóstym tomie dzieła *The Oxford History of Music*, której pierwsze zaraz słowa dają wyobrażenie o tonie całości: „jako kompozytor fortepianowy miał Schumann jednego tylko wyższego od siebie pomiędzy swoimi współczesnymi — Chopina — poetę fortepianu, geniusza tego instrumentu, który kierując się boskim instynktem urzeczywistnił rzeczy nie do urzeczywistnienia. W najlepszych jego dziełach jest oddech i żar południowego wiatru. Ogień jego ducha, siła jego fantazji, patos, a w pogodniejszych nastrojach jego lekkość, wdzięk i najwybredniejszy smak, są całkowicie nieporównane, jedyne".

Nieświadomie trzymano się w ciągu kilkudziesięciu pierwszych lat powstawania prac o Chopinie zasady starożytnego filozofa, który twierdził, że „analizę musi poprzedzać synteza, gdzie bowiem rozum niczego nie związał, tam też niczego nie potrafi rozwiązać". Jest jednak rzeczą jasną, że w tych usiłowaniach stworzenia syntezy stylu Chopina nie mogło się obyć bez dotykania — bodaj przej-

ściowego — metod analitycznych. W bardzo licznych podręcznikach do nauki harmonii praktycznej mnożyły się coraz bardziej przykłady budowy akordów, ich połączeń i modulacji, zaczerpniętych z kompozycji Chopina. Wyjaśnianie problemów harmonicznych w dziełach Chopina natrafiało na znacznie mniejsze trudności od opisu i analizy ich meliki. Paul Landormy w swojej *Historii muzyki (Histoire de la Musique)*, mówi: „długa, bardzo ozdobna fraza melodii Chopina posiada często charakter wokalny. Wznosi się ona w sposób nie dający się zdefiniować ze wszystkimi możliwymi zwrotami okresami i niestety wybrzmiewa. Ornamenty melodii Chopina mają ważne znaczenie i przedstawiają nowy rodzaj. Są one bardziej odmienne od ozdób klasycznych. Występują one w bardzo bogatych odmianach i zdają się nie przerywać melodii, tworząc z nią organiczną całość. Ich blask, ich połyskująca rozmaitość łudzą ucho, ale nie odrywają go od tego, co jest istotne, mianowicie od linii melodyjnej, od wyrazu".

Z niemałym żalem — niestety — stwierdzało się w cennym dziele Ernesta Kurtha *Harmonika romantyczna (Romantische Harmonik)*, wydanym w r. 1920, zupełnie niewystarczające zajęcie się tak obfitym materiałem dla badania stylu epoki romantycznej, jaki stał do dyspozycji autora w sztuce Chopina. Na 538 stronach tej pracy znalazło się miejsce zaledwie na przytoczenie jednego przykładu z epokowych i tak urozmaiconych zdobyczy harmoniki Chopina.

W rok później ogłosił pianista szkocki, John Petrie Dunn, wartościową rozprawę poświęconą wyłącznie zagadnieniu ornamentalnych czynników w muzyce Chopina pt. *Ornamentation in the works of Frederic Chopin*. Dunn nie ograniczył się jedynie do samego tylko

zarejestrowania używanych przez Chopina środków zdobniczych. Zdołał on wniknąć głębiej w ich znaczenie dla istoty fraz utworów. Powiedział np. w jednym miejscu: „jeżeli, grając dwa takty mazurka *h-moll* opuścimy *appogiaturę* (nutę powstrzymującą), rezultatem jest — nonsens“ .

W tym samym roku 1921 wystąpił Hugo Leichtentritt z pierwszym tomem *Analizy dzieł fortepianowych Chopina*, po czym w roku następnym ukazał się tom drugi tej szeroko założonej pracy, w której rozmiłowany w sztuce Chopina muzykolog przeprowadził skrupulatne rozbiory poszczególnych utworów w cyklach nokturnów, walców, polonezów, preludiów, mazurków, ballad, sonat, etud itd. Leichtentritt ze słusznego wyszedł założenia, że każde dzieło sztuki ma swój indywidualny byt, że posiada swój własny organizm i właściwości morfologiczne i że nie można mówić o duchu dzieła sztuki w odłączeniu od formy, w której jego elementy są zorganizowane.

Na bardzo oryginalnych podstawach oparli swoje studia sztuki Chopina szwajcarscy autorowie Bourguès i Denéréaz w dziele *La Musique et la Vie Intérieure*“ (1921). Punktem wyjścia dla ich rozważań jest stwierdzenie dynamogenii (powstawanie energii) i prawa rozchodzenia się dźwięku w organizmie. Analizy tych autorów mówią o sile popędowej, ruchach falistych i wahadłowych, elastyczności, a nawet o prawach balistyki i ruchu kołowym.

Względnie dość późno zabrała głos — w sposób naukowy —w odniesieniu do sztuki Chopina polska muzykologia. Wypadło to w dwadzieścia blisko lat po wydaniu pomnikowego dzieła biograficznego Ferdynanda Hoesicka. Najpierw w r. 1926 wyszła praca Heleny

Windakiewiczowej pt. *Wzory polskiej muzyki ludowej w mazurkach Chopina*. Praca ta, w której autorka wykorzystała rozległe materiały wydane przez Oskara Kolberga w jego bezcennych publikacjach etnologicznych, wykazała dowodnie, jak bliskie były Chopinowi utwory rodzimej muzyki naszej i w jakim stopniu umiał on z nich czerpać przykłady dla swoich kompozycji.

Drugą także rozprawę w zakresie polskiej chopinologii mamy również do zawdzięczenia kobiecej pomysłowości i sumienności badawczej. W r. 1930 ogłosiła Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian obszerną książkę pt. *Melodyka Chopina*. Konkluzja tej pracy streszcza się w słowach, że najbardziej znamienną i najczęstszą postacią melodyki Chopina jest melodyka ornamentalna i to w rozumieniu estetycznym sformuowanym przez Hansa Mersmanna, które mówi o melodii nie ornamentalnie obciążonej lecz o linii uzależnionej ornamentalnie jako o typie melodyjnym.

Wreszcie w r. 1935 wzbogaciła się polska literatura chopinologiczna o nader cenną pozycję, jaką jest książka dra Ludwika Bronarskiego *Harmonika Chopina*. Prawdziwie benedyktyńskiej pracowitości dzieło Bronarskiego jest najbardziej skrupulatnie przeprowadzoną analizą chemiczną — wszystkich zjawisk w zakresie harmonii — sztuki Chopina. Podobnie ściśle dokonanej analizy swojego stylu nie doczekał się żaden wielki kompozytor. — Ten sam autor ogłosił już w latach powojennych, 1946 i 1947, trzy tomiki studiów chopinowskich w języku francuskim w Lozannie. Dwa z nich pod tytułem *Etudes sur Chopin* zawierają po kilkanaście artykułów różnej treści o charakterze felietonowym, trzeci *Chopin et l'Italie* przyniósł krótkie rozprawki, pozostające wyłącznie w związku z zagadnieniami rodzaju naukowego.

Wszystkie te artykuły są wzorem przedmiotowego sposobu traktowania tematów i znakomitego, wszechstronnego opanowania materiałów biograficznych, oraz literatury chopinowskiej.

Styl dzieł Chopina, pomimo wszystkich cech uniwersalności muzyki, jako sztuki wszechludzkiej, pomimo niezaprzeczonych swoich związków z muzyczną kulturą europejską, stał się na całym świecie najdoskonalszym wyrazem polskości i to nie tylko w polonezach i mazurkach, ale także we wszystkich innych przez niego tworzonych formach: w balladach, nokturnach, scherzach, sonatach. Po dzień dzisiejszy stanowią dzieła Chopina lwią część repertuaru koncertowego najgłośniejszych pianistów i w podobnej mierze zaspakajają pragnienie miłośników intymnego rozkoszowania się muzyką na całym świecie.

Podniośle mówił o Chopinie Ignacy Paderewski w czasie uroczystości setnej rocznicy urodzin Chopina we Lwowie w październiku 1910 roku: „Wszystko tkwi w Chopinie... brzęk szabel, kos chłopskich połyski, jęk zranionej piersi, modlitwy serc stroskanych i zwycięska, radosna pieśń. Stoi on teraz w blasku ziemskiej chwały, w nieśmiertelnych promieniach wdzięczności Narodu, cały umajony w zawsze świeże wieńce ze czci, zachwytu, miłości uwite. Ale nie stoi sam: Genius Patriae, duch ziemi ojczystej, duch Narodu nie opuszcza go nawet po śmierci. On nasz a my jego, albowiem w nim się objawia cała nasza zbiorowa dusza!“

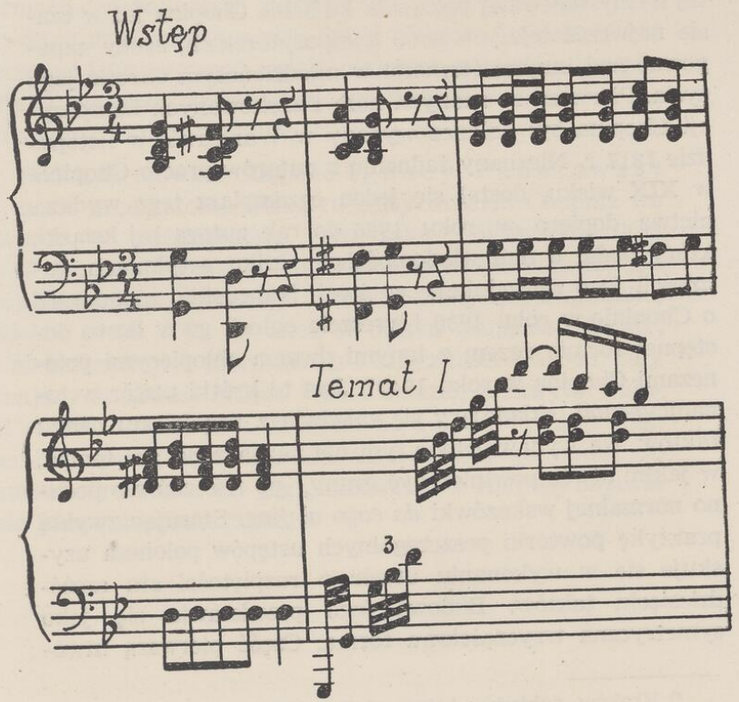
P O L O N E Z Y
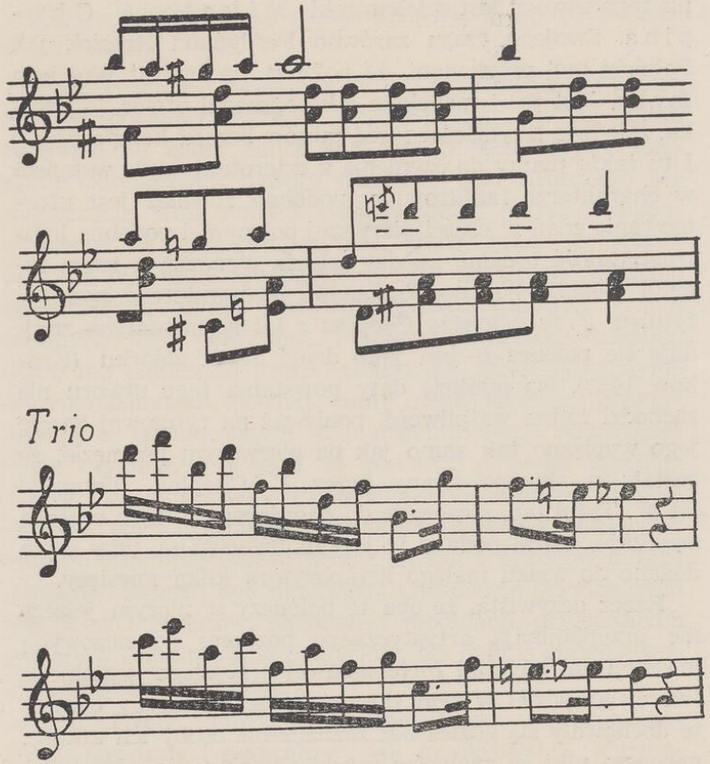
DWA PIERWSZE POLONEZY

Twórczość Chopina zaczęła się pod znakiem poloneza. Charakterystyczny, posuwisty rytm i dworska układność tej formy tanecznej pociągała ku sobie Chopina już w czasie najwcześniejszych prób kompozytorskich, ażeby zapanować nad innymi formami w młodzieńczym okresie jego życia. Pierwszą ze znanych nam i zachowanych kompozycji Chopina był polonez wydany w Warszawie w listopadzie 1817 r. Nieznany żadnemu z autorów prac o Chopinie w XIX wieku, dostał się jeden egzemplarz tego wydawnictwa dopiero w roku 1926 do rąk autora tej książki, który podał o nim wiadomości w kilku artykułach, zamieścił jego reprodukcję w swej francuskiej monografii o Chopinie w roku 1930 i wreszcie ogłosił go w łatwo dostępnej formie razem z innymi dwoma chłopięcymi polonezami Chopina w roku 1947*. Jest to krótki utwór w tonacji *g-moll*, składający się zaledwie z trzydziestu ośmiu taktów. Na wydawnictwie tym nie naznaczono ani tempa, w jakim utwór powinien być grany, po *trio* zaś nie podano normalnej wskazówki *da capo al fine*. Stosując zwykłą praktykę powtórki poszczególnych ustępów poloneza uzyskuje się w wykonaniu utwór o rozpiętości stu sześćdziesięciu taktów. Budowa jego przedstawia się jako symetryczna trzyczęściowa forma. Część pierwszą utwo-

*) Kraków, nakładem księgarni S. A. Krzyżanowskiego.

ru stanowi wstęp czterotaktowy w charakterze fanfarowym, po czym po gibkim pasażu, przechodzącym od niskiego regestru fortepianu ku oktawie trzykreślnej — rozwija się pierwszy, główny temat poloneza. Również i druga fraza pierwszej części, kontrastująca harmonicznie z pierwszym ustępem, zaczyna się czterotaktową fanfarą przeniesioną z tonacji *g-moll* do *B-dur*. Ze względu na fakt, że mamy tu do czynienia z pierwszą próbą kompozytorską cudownego dziecka, podaję poniżej główne tematy tego utworu:





(Wspomniany egzemplarz wydawnictwa był tym cenniejszy, że Chopin złożył na nim własnoręczną dedykację starszemu od siebie przyjacielowi, Janowi Białobłockiemu, który w roku 1817 był współdomownikiem Fryderyka na pensji u państwa Chopinów).

W tym samym niezawodnie czasie, prawdopodobnie w lecie lub jesieni 1817 roku, powstał drugi (rękopiśmiennie zachowany) polonez Chopina w tonacji *B-dur*. Od-

pis tego utworu jest dziełem ręki Mikołaja Chopina. Swojego czasu zarówno Ferdynand Hoesick jak Poliński byli przekonani, że polonez ten zapisał Wojciech Żywny. Jest to — podobnie jak poprzedni utwór — krótka, zaledwie trzydzieści sześć taktów licząca kompozycja.* I tu także mamy do czynienia z czterotaktowym wstępem w charakterze fanfarowym, podobne również jest uformowanie zdań w części pierwszej poloneza i podobna kontrastyczność tonalna między częścią pierwszą a triem tonacji *g-moll*. We wspomnianym wydawnictwie pod tytułem *Trzy polonezy Chopina z lat najmłodszych* znajduje się polonez *B-dur*, jako drugi utwór zbiorku (Kraków 1947). Na punkcie daty powstania tego utworu nie zachodzi żadna wątpliwość, ponieważ na tytułowej karcie jego wypisano tak samo jak na pierwszym polonezie, że został on skomponowany przez F. Chopina „liczącego lat 8". Tytuł ten, stosownie do panującego w tych czasach zwyczaju, został podany w języku francuskim, przy czym dodano do wieku małego kompozytora kilka miesięcy.

Rzecz oczywista, że oba te polonezy w niczym jeszcze nie przypominają artystycznego poziomu polonezowych inwencji ani techniki fortepianowej przyszłego genialnego twórcy arcydzieł w tym zakresie muzyki. Gdyby utwory te dochowały się gdzieś bez zaznaczenia osoby ich autora, napewno nikt ze znawców sztuki Chopina nie odważyłby się położyć na nich nazwiska nieśmiertelnego kompozytora. W stosunku do sztuki Chopina kierujemy się stale kategoriami najwyższych wartości artystycznych i — przyzwyczajeni do dowodów nadzwyczaj wczesnej dojrzałości jego geniuszu — nie nauczyliśmy się patrzeć dość racjonalnie na poprzedzający tę dojrzałość okres pier-

*) Autor tej pracy poświęcił polonezowi B-dur uwagę w specjalnym studium ogłoszonym w r. 1934.

wszych, z natury rzeczy niesamodzielnych, jego prób kompozytorskich.

Tak skromne i naiwne w swojej fakturze, jak się nam oba te polonezy wydają, przedstawiają one — mimo wszystko — nader cenne świadectwo faktycznych możności technicznych małego Chopina, jego twórczego samopoczucia, woli, ambicji i niewątpliwej potrzeby wypowiedzenia się jako kompozytora. Mamy prawo przypuszczać, że nikt inny nie przyłożył ręki do ich muzycznego uformowania, że nie poprawiano i nie fałszowano w nich własnych jego pomysłów. Ponieważ twórczość dziecka, które nie ukończyło jeszcze ośmiu lat, może być jedynie odzwierciedleniem pewnej sumy doświadczenia praktycznego w ograniczonym kole organizowania poszczególnych czynników, więc i te pierwsze polonezy Chopina mogły być tylko wykładnikiem bezpośredniego wpływu wzorów, pochodzących w pierwszym rzędzie z poznanych do tego czasu polonezów, w drugim zaś z utworów innych rodzajów. Inaczej być nie mogło. Całkowicie oryginalnych motywów i tematów, harmonii i modulacji, oryginalnych sposobów kształtowania pomysłów, nie była w stanie stworzyć umysłowość chłopca.

Mały Chopin stawał się kompozytorem w sposób „zupełnie niewinny i naturalny", jak to określał J. Mattheson w swoim *Doskonałym kapelmistrzu* (z roku 1739). Mattheson opisywał sposób powolnego powstawania komponującej jednostki dzięki gromadzeniu zapasu środków technicznych, jako to „formułek modulacyjnych, małych zwrotów, zgrabnych spadków, przyjemnych przejść i skoków na podstawie dłuższego doświadczenia i pilnego słuchania cudzej dobrej roboty". Słusznie rozgrzeszał Mattheson każdego kompozytora, który w ten sposób zdobywał czynniki swego muzycznego języka z ewentualnych

zarzutów mechanicznego nasladownictwa, bo „chociaż wszystkie te formułki mogły być użyte przez różnych mistrzów, to jednak ich układ powinien dawać całemu utworowi nową postać i nowy wyraz, tak że mają prawo być przyjmowane za własną kompozycję“ jakiegoś autora. Te właśnie spostrzeżenia Matthesona dają się całkowicie zastosować do Chopina, jako kompozytora dwóch pierwszych polonezów. Tematy obu tych utworów należą do wspólnego dobra licznej rzeszy kompozytorów z końcowych dziesiątek lat XVIII wieku i pierwszych wieku XIX. Możemy przyjąć jako pewnik, że mały Chopin nie znał polonezów Jana Sebastiana Bacha ani jego syna Wilhelma Friedemanna Bacha, ani też Haendla, a także Jana Schoberta i że pewnie nie dotarła do niego sonata *D-dur* Mozarta z rondem polonezowym.

Korzenie koncepcji polonezowych Chopina sięgają pewnie nie głębiej jak do utworów Michała Kleofasa Ogińskiego. Widać to zupełnie wyraźnie w kilku zwrotach obu polenezów z roku 1817, będących — jak gdyby — echem słynnego, pełnego melancholijnego nastroju poloneza *a-moll* numer 12 Ogińskiego. Podobieństwa te zaznaczają się między początkiem *tria* drugiego poloneza Chopina a początkiem poloneza Ogińskiego, oraz między fanfarowymi motywami w trzecim i czwartym takcie poloneza *g-moll*, a początkiem *tria* w wymienionym polonezie Ogińskiego. Że zaś nie tylko ten jeden polonez był pierwowzorem dla Chopina — to jasne. Również i inne polonezy sławnego w ówczesnej Europie polskiego kompozytora-patrioty wpłynęły na ukształtowanie fraz w utworach cudownego dziecka. Dotyczy to nierównomiernej budowy zdań, raz dziesięcio drugi raz ośmiotaktowych, co w polonezach Ogińskiego jest zjawiskiem powszednim,

więc i poniekąd znamieniem stylu. Harmonika tych najwcześniejszych polonezów Chopina mieści się całkowicie w orbicie środków harmonicznych Ogińskiego, nie wyczerpując całego ich zespołu, na co nie pozwalały zarówno granice dwóch polonezów Chopina w stosunku do kilkunastu polonezów Ogińskiego, jak i wiek małego kompozytora, który z materiałem takim nie dawał sobie jeszcze rady.
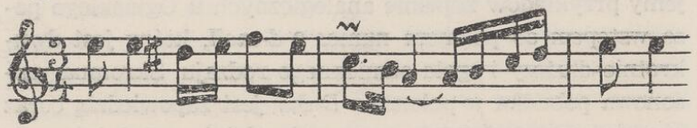
Styl pomysłów melodyjnych Chopina pod względem melodii figuracyjnych i budowanych na rozłożonych akordach, odpowiada całkowicie stylowi melodyki Ogińskiego. Skalę punktów stycznych między starszym i młodszym kompozytorem polonezów dopełnia jeszcze jeden szczegół techniczny, który — pojawiwszy się w polonezie *g-moll* Chopina — zaznaczył się później w przeważającej liczbie jego polonezów pierwszego okresu twórczości, do poloneza *cis-moll* włącznie. Szczegółem tym jest krzyżowanie rąk na klawiaturze, przenoszenie zadania melodyjnego do regestru basowego z pomocą prawej ręki i akompaniamentu w wyższym regestrze lewą ręką. Efekt taki i połączona z nim możliwość popisu technicznego, wykazania sprawności, musiały szczególnie pociągać małego pianistę i sprawiać mu wielką przyjemność. Można przyjąć za rzecz prawdopodobną, że na efekty tego rodzaju zwrócił uwagę Chopina polonez *d-moll* numer 9 Ogińskiego, w którym kilkakrotnie występuje krzyżowanie rąk. Pozostałaby jeszcze tylko do wyjaśnienia kwestia czterotaktowego wstępu do poloneza *B-dur*, dla której nie znajdujemy przykładów zupełnie analogicznych u Ogińskiego poza wstępem do poloneza numer 2 *d-moll*, który jest dwukrotnie dłuższy i zgoła odmiennego rodzaju. Skromna unisonowa pobudka w polonezie *B-dur* jest zapowiedzią coraz bardziej pomysłowych, coraz bardziej potężniejących

w wyrazie wstępów do polonezów zarówno pierwszej jeszcze epoki twórczości Chopina (polonezy *d-moll, B-dur, f-moll* i *Ges-dur),* jak do arcydzieł z drugiej połowy jego życia *(polonezy cis-moll, es-moll i As-dur.)*
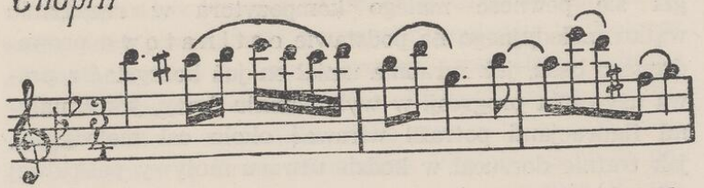
Z embrionalnego stanu talentu twórczego Chopina, którego wykładnikiem były te dwa najwcześniejsze polonezy, mogli ludzie należący do najbliższego koła małego muzyka tworzyć najśmielsze horoskopy odnośnie do jego rozwoju. Rękojmi wszakże, że talent ten miałby się później przeobrazić w geniusz o nadzwyczajnej skali oryginalności, nie dawały te dziecinne próby. Pod wrażeniem tego wszystkiego, czym siedmioletni Chopin wzbudzał podziw swojego otoczenia, można było bez ryzyka powiedzieć to samo, co napisano w świadectwie Napoleona Bonaparte, kiedy opuszczał paryską szkołę wojskową: „Zajdzie daleko, jeżeli okoliczności będą mu sprzyjały". Wprawdzie kariera Chopina nie zależała w tak wielkim stopniu od konstelacji koniukturalnych, co kariera Napoleona, niemniej jednak rozwój cudownie kiełkującego jego talentu musiał być związany z długim szeregiem poza nim działających i formujących czynników, których część jakaś przynajmniej należała do okoliczności przypadkowych.

Oto podobieństwa motywiki w polonezie *a-moll* Ogińskiego i *tria poloneza B-dur* Chopina.

Ogiński



Chopin



W dziecinnych latach padał wzrok Chopina przede wszystkim na kompozycje, jakie obok polonezów Ogińskiego należały do repertuaru współczesnej muzyki polonezowej w Warszawie. Jest prawie że wykluczone, żeby nie znał w roku 1817 utworów Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego, a obok nich tak samo łatwo mógł zaznajomić się z kompozycjami Białobrzeskiego, Zöllera i Würfla. Należy stwierdzić, że linia ewolucyjna poloneza, prowadząca dość wyraźnie od Ogińskiego przez Elsnera i Kurpińskiego do Moniuszki, zostawia Chopina na boku, jako odrębną całkowicie i zamkniętą w sobie całość. Natomiast polonezy Ogińskiego należą w swoim duchu jak i w formie do stylu „eleganckiego" muzyki XVIII wieku.

POLONEZ AS-DUR

Trzecim polonezem Chopina jest znany nam z reprodukcji fotograficznych oryginału polonez *As-dur* napisany w roku 1821 na imieniny Wojciecha Żywnego. Ręka Chopina wykaligrafowała na tytułowej stronie dedykację w języku francuskim: „*Polonaise pour le Piano Forte composee et dediee A Monsieur Żywny par son Eleve Fryderyk Chopin a Varsovie ce 23 Avril 1821*". W ciągu niecałych czterech lat od pierwszych prób technika kompozytorska Chopina rozwinęła się w każdym kierunku. Ten nowy polonez (wydany w zbiorku: *Trzy polonezy z lat*

najmłodszych, Kraków 1947) wskazuje, jak bardzo wzmogła się pewność małego kompozytora w rozwijaniu wątku melodyjnego na podstawie ostinatowo prowadzonego basu, jak zgrabnie umiał on już korzystać z prawa używania progresji w wykończeniu frazy, jak śmiałymi figuracjami potrafił wirować około osi melodyjnej, jak trafnie dorzucał w kodzie utworu motywy pasażowej retoryki.

W budowie całego poloneza staje się widoczne rozwijanie się zmysłu formy, kontrastycznego ustosunkowania tematów, orientowania się w sensie estetycznym kompozycji. Nowym szczegółem w porównaniu z poprzednimi polonezami jest łańcuch synkopowych motywów w drugim ustępie pierwszej części tego poloneza. Znamienne dla pierwszego poloneza skrzyżowanie rąk zostało tu również wprowadzone w analogicznym ustępie, lecz na szerszej, bo ośmiotaktowej przestrzeni. Przejawia się tu także tendencja do uzyskiwania możliwie pełnego brzmienia w akompaniamencie, szczególnie w *trio*, gdzie małe rączki kompozytora śmiało dążyły do objęcia szerszego zasięgu dźwięków niż to wynikało z pospolitych form „*basów albertiowskich*", zamykających się, na przykład u Mozarta, w granicach kwinty lub seksty. Chopin okazuje już predylekcję do rozszerzenia tej granicy do decimy.

Każdy dojrzały kompozytor tych czasów, warszawski czy zagraniczny, mógłby się podpisać pod tym polonezem jedenastoletniego chłopca, który, osiągnąwszy znaczną wprawę w pisaniu nut, miał jeszcze pewne braki w kierunku ortografii muzycznej. W całym tego słowa znaczeniu polonez *As-dur*, poświęcony Żywnemu „przez jego ucznia", jest utworem salonowym, bardzo foremnym, wykwintnym w tonie, lekkim, i w swoim młodocianym wdzięku, prawdziwie już chopinowskim.

POLONEZ GIS-MOLL

Grupę najwcześniejszych utworów Chopina zamyka — wedle dość powszechnie przyjętych poglądów — polonez *gis-moll*, wydany po raz pierwszy przez firmę Schott's Söhne w Moguncji w roku 1864, następnie przez Gebethnera i Wolffa w roku 1878 (jako numer 13 w cyklu wydanych przez tę firmę polonezów). Wydanie Schotta podawało jako datę powstania tego utworu rok 1822. W wydaniu zaś Gebethnera podano rok 1824. Przy chronologicznych spisach twórczości Chopina widnieje przeważnie data 1822 roku i to nawet u autorów, powołujących się na wydanie Gebethnera i Wolffa. Fr. Niecks zgłosił zastrzeżenie do autentyczności pierwszej daty w następujących słowach: „zarówno faktura jak inwencja nie pozostawiają żadnej wątpliwości, że polonez ten pochodzi ze znacznie późniejszego czasu".

U podstawy tego nieporozumienia, jak w tylu innych wypadkach, mogła znajdować się pomyłka w rękopisie lub błąd drukarski. Bez skontrolowania autografu trudno teoretycznie rozstrzygnąć, które z wydań poloneza jest na punkcie datowania wierne z oryginałem.

Komentarz do wydania Gebethnera brzmi: „O ile z manuskryptu i dedykacji wnosić można, kompozycja ta napisaną została w czternastym roku życia przez Fryderyka Chopina". Na razie możemy tylko stwierdzić tę rozbieżność w powołaniu się — jakby należało przypuszczać — na identyczne źródło. Być może jednak, że to drugie wydanie było tylko przedrukiem wcześniejszego, jak to miało miejsce z wydaniem poloneza *Ges-dur*, które pojawiło się u Gebethnera i Wolffa w kilkanaście lat później od wydania Schotta. Niecks byłby prawdopodobnie miał zastrzeżenie co do daty powstania tego poloneza również i w tym wypadku, gdyby do rąk jego dostało się wydanie z datą

1824 roku. Nie poparł też żadnym przekonywującym argumentem swojego twierdzenia, a utwór poddał bardzo tylko powierzchownemu omówieniu. Ale wątpliwości, pochodzące ze strony tak poważnej na polu chopinologii, skłaniają nawet dzisiaj do gruntownego wyświetlenia kwestii. Łatwo można zrozumieć nieufność Niecksa, jeżeli zważymy, że nie znał on ani jednego utworu małego kompozytora sprzed roku 1822 i nawet 1824. Nie miał więc możności zmierzenia tempa i skali rozwoju talentu dziecka i chłopca, aż do ewentualnej chwili powstania tej kompozycji. Gdyby był znał — tak jak my znamy — bodaj trzy poprzednie polonezy, byłby może skłonniejszy zawierzyć jednej z tych dat, naznaczonych na wcześniejszym czy późniejszym wydaniu poloneza *gis-moll*. Nie mając zaś z innej strony żadnych pomocniczych danych (na przykład w korespondencji Chopina), wolał Niecks przyjąć za najbardziej prawdopodobną rzecz, że technika fortepianowa tej kompozycji, jej bogactwo tematyki i harmoniki, nie mogły być dziełem dwunastoletniego względnie czternastoletniego chłopca. Przesuwał więc czas powstania poloneza nawet o dobre kilka lat później, wprawdzie bez dokładniejszego określenia roku, ale — jakby należało wnosić — pewnie nie wcześniej od roku 1827—28.

Tymczasem środki metody stylometrycznej, jakimi dziś rozporządzamy, bezsprzecznie subtelniejsze od tych, jakie stały do dyspozycji muzykologów epoki i typu Niecksa, muszą nam wystarczyć przy rozstrzygnięciu kwestii czasu powstania poloneza *gis-moll*. Ze względu na rozbieżność dat w wydaniu Schotta i Gebethnera, formułujemy problem w odniesieniu do tego poloneza w następujący sposób: czy powstanie tej kompozycji można przypisać okresowi między utworzeniem poloneza *As-dur*, a kompozycją poloneza *b-moll*, z roku 1826, względnie wcześniejszego od niego Ronda opus 1, wydanego w roku 1825, czy też raczej wykluczyć tę możliwość.
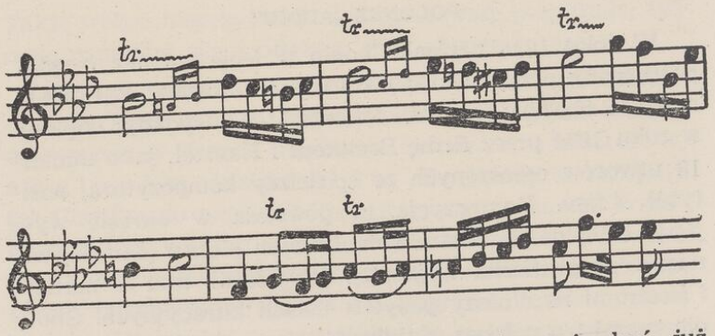
Za punkt wyjścia w naszych rozważaniach musimy przyjąć pewnik, że jak w całej twórczości Chopina, tak przede wszystkim w jej okresie najwcześniejszym, źródło pomysłów kompozytora naszego tkwiło zawsze w jego własnym doświadczeniu technicznych możliwości, w zetknięciu rąk z klawiaturą, nie zaś w pozaempirycznej sferze wyobrażeń dźwiękowych. Przeprowadzając ścisłą analizę technicznych czynników kompozycji Chopina z lat dziecięcych i chłopięcych, należy brać pod uwagę nie tylko zawarte w nich czynniki, ale również uwzględnić i to, c z e g o w n i c h j e s z c z e n i e m a i wyjaśnić sobie powody braku tego czy innego czynnika technicznego. Zupełnie wyraźnie zaznacza się w trzech najwcześniejszych polonezach Chopina b r a k u ż y c i a o k t a w dla celów melodyjnych prawej ręki. W lewej zaś ręce naliczymy ich zaledwie trzy w jedynym tylko polonezie *As-dur*. Oczywiście, ręce małego kompozytora nie ogarniały wtedy łatwo oktaw, rzadko więc mógł sobie na wprowadzenie ich pozwolić. To samo dotyczy szeroko rozpiętych akordów lub dalszych rzutów.

Dla ustalenia chronologii utworów Chopina z lat chłopięcych szczegóły takie nie są bez znaczenia. Jako człowiek typowo praworęczny miał Chopin skłonność do rozwinięcia wyrobienia technicznego tej właśnie ręki. Rozwój wirtuozostwa fortepianowego w utworach jego dokonuje się po stronie wiolinu o wiele szybciej niż po stronie basu, w którym pewne raz zdobyte czynniki wystarczają kompozytorowi w dłuższych etapach twórczości. Jeżeli melodyjną inwencję Chopina, jak każdą inspirację twórczą, uważamy za wyraz tajemniczego procesu biolo-

gicznego w sferze podświadomości jednostki, za spontaniczny akt wrodzonego geniuszu, to basy Chopina, akompaniamenty do melodii w jego kompozycjach, przedstawiają się jako łatwiej podpadający pod kontrolę proces powolnego dojrzewania artysty w człowieku. Przy wszystkich różnicach między polonezem *As-dur* i *gis-moll* łatwo wskazać na zasadnicze podobieństwa obu form akompaniamentu i niemniej łatwo odmierzyć dalszy stopień skali ich środków, jaki oddziela polonez *gis-moll* od późniejszych polonezów. Spostrzeżenie to potwierdza dobitnie sama lektura obu kompozycji.

Wielkie prawdopodobieństwo powstania poloneza *gis-moll* w latach 1822—24 popiera użycie w obu równoległych tonacji: *As-dur* i *as-moll* = *gis-moll*, tworzące z nich odpowiadającą sobie parę o durowej i mollowej tonice. W bezpośrednim wreszcie pokrewieństwie pozostają wobec siebie znamienne dla obu tych polonezów motywy. Wszystko, co dzieje się we wiolinie tego poloneza, może zadziwiać jako utwór kilkunastoletniego chłopca, ale w takim samym stopniu mogłaby kompozycja ta zadziwiać również, gdybyśmy musieli ją poczytywać za utwór piętnasto czy szesnastoletniego młodzieńca. Istotnie, są w niej rzeczy uderzające oryginalnością, na przykład słynny łańcuch sekstowych akordów z trylerami, które staną się później tak wyszukanym efektem stylu Chopina.

Tu i ówdzie pojawiają się w czterech pierwszych polonezach Chopina drobne motywy, które możemy uważać jak gdyby za zapowiedź późniejszych pomysłów zawartych w szczytowych jego arcydziełach polonezowych. Odnosi się to na przykład do następującego odcinka poloneza *As-dur* z roku 1821, tak żywo przypominającego takty poloneza *As-dur* opus 53:



Począwszy od poloneza *gis-moll* nie może być już w ogóle mowy o jakimkolwiek wpływie kompozytorów warszawskich na polonezy Chopina. Żaden z nich ani w przybliżeniu nie napisał nigdy, przed tym ani po tym, utworu, który by w czymkolwiek dorównywał lub przypominał polonezowe inspiracje Chopina. Pozostaje więc pytanie, które z utworów kompozytorów innych nadowości miały lub mogły mieć wpływ na rozwój twórczości Chopina w tym zakresie. W grę wchodzą tu jedynie dwa polonezy Karola Marii Webera: polonez *Es-dur*, opus 21, wydany w roku 1810, którym nakładca Simrock zasypał całą współczesną Europę i drugi *E-dur*, opus 72., z roku 1820, mniej od pierwszego popularny. Nic bardziej prawdopodobnego nad przypuszczenie, że Chopin znał oba te polonezy. Niecks był skłonny widzieć wpływ ich na Chopina w tym lub owym pasażu, my zaś po dokładnie przeprowadzonej analizie tych kompozycji Webera dochodzimy do wniosku, że podobieństwa między polonezami Webera i Chopina dotyczą raczej pewnych charakterystycznych pomysłów rytmicznych. Zresztą zaś uchronił się Chopin w zupełności od naśladowania stylu Webera, którego bardzo zewnętrzne czynniki wirtuozyjne nie odpowiadały pełnej poetyczności naturze Chopina.

POLONEZ „ADIEU"

W roku 1826 napisał Chopin w lecie polonez *b-moll*, poświęcony przyjacielowi i koledze szkolnemu Wilhelmowi Kolbergowi. Polonez ten, wydany dopiero w roku 1878 przez firmę Breitkopf i Haertel, jako numer 18 utworów ogłoszonych ze spuścizny kompozytora, nosi tytuł *Adieu*. Kompozycja ta powstała w okresie wyjazdu Chopina do Dusznik na Dolnym Śląsku (dawniejsza nazwa geograficzna *Reinertz*). Wyjeżdżał tam z matką i siostrami na dłuższy pobyt w celach kuracyjnych. Chopin zaczął ten polonez w tkliwej i smutnej nucie tematem, przypominającym ponownie melodię słynnego poloneza *a-moll* Ogińskiego. Wyjazd na wakacje w nieznane strony nie był pewnie ciężkim ciosem dla Chopina, a rozstanie się z jednym pośród kilku przyjaciół nie mogło wywoływać w nim przygnębiającego wrażenia, jakby o tym mógł świadczyć melancholijny nastrój utworu. *Trio* poloneza nosi w wydaniu Breitkopfa i Haertla napis: *Au revoir!* podług arii *Gazza Ladra* (informację tę podaje wydanie Breitkopfa i Haertla w języku niemieckim, wydanie zaś Gebethnera i Wolffa w języku francuskim). Na kilka dni przed wyjazdem Chopina do Dusznik był on z Wilhelmem Kolbergiem na przedstawieniu opery Rossiniego *Sroka Złodziej*, która cieszyła się w Warszawie wielkim powodzeniem. Dla zrobienia przyjacielowi szczególnej przyjemności wziął Chopin jako podstawę do kompozycji *tria* w swoim polonezie *cavatinę* bohatera opery, Giannetta, z pierwszego aktu. W słowach tej *cavatiny* widział wyraz żywionych w swym sercu uczuć dla Wilhelma Kolberga. Były to uczucia głębokiej przyjaźni i wdzięczności za dodawanie mu wiary w siebie, otuchy i siły. Oto co śpiewa Giannetto: „Pójdź, pójdź w te ramiona, serce skacze mi w piersi. Prawdziwej miłości jest to język.

Także wobec nieprzyjaciela tyś był zawsze przy mnie: tyś mnie napełniał siłą i odwagą, siłą, odwagą i wiarą!"

Niemal wszyscy kompozytorzy warszawscy sporządzali w tych czasach transkrypcje popularnych melodii operowych w formie modnych tańców: polonezów, anglezów, kadryl ów. Przykłady te zachęciły też Chopina do napisania tego muzycznego żartu. Transkrypcja jego w tym *trio* postępuje w znacznej mierze wiernie za oryginalną melodią Rossiniego, zmienia jednak nierówne ugrupowanie taktów na poprawne czterotaktowe odcinki. Wplatając tę przeróbkę do poloneza, zaznaczał Chopin, że cały utwór traktuje jako żart muzyczny. Żartował pewnie także w duszy ze starego Jana Stefaniego, który specjalizował się w przerabianiu tematów świeżo wystawianych oper na tańce dla balów warszawskich. Ironizował może nawet w ten sposób z samego siebie, przypominając sobie zeszłoroczną przeróbkę polonezową na temat arii z *Cyrulika Sewilskiego*.

TRZY POLONEZY OPUS 71

W roku 1855 wydał Julian Fontana z rękopisu kompozytora trzy polonezy jako opus 71. Na czele ich znajduje się polonez *d-moll*. Fr. Niecks, za nim zaś późniejsi autorowie prac o życiu i twórczości Chopina, przyjęli, że polonez ten powstał w roku 1827. Jest rzeczą prawie trudną do zrozumienia, dlaczego Chopin nie uznał kompozycji tej za godną wydania za życia i aż do śmierci trzymał ją w skrytce swojego sekretarzyka. Polonez ten jest świetnym dokumentem samodzielnego rozwoju wirtuozostwa fortepianowego kompozytora, jest zarazem jednym z pierwszych w jego twórczości przykładów nadzwyczajnego, a we wcześniejszej muzyce niespotykanego poczucia barw dźwiękowych, utajonych w tym instrumencie.
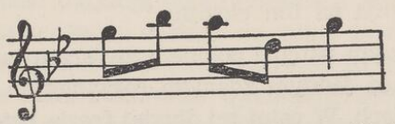
Drugi ustęp pierwszej części tego poloneza wysuwa na czoło kompozycji interes k o l o r y s,t y c z n y przed czynniki melodyjne. Mamy tu do czynienia w istocie z szeroko rozbudowanym obrazem i m p r e s j o n i z m u m u z y c z n e g o o niebywałej śmiałości w tworzeniu i używaniu dysonansów, o świetnym tonowaniu dynamiki. Cały, prawdziwy Chopin, niezmiernie pomysłowy we wszystkich swoich innowacjach, przebija się z tego młodzieńczego utworu. Polonez nie ma już tradycyjnego *tria*, w którego miejsce wstępują pomysły o zupełnie innym charakterze. W początkowym ustępie części środkowej *D-dur* zaznacza sie wspomniany uprzednio wpływ rytmicznego pomysłu W e b e r a z poloneza opus 21 polegającego na przesunięciu akcentów na parzyste ósemki taktów.

Chopin miał kilkakrotnie skorzystać z podobnie uformowanej figury rytmicznej w swoich polonezach. Autor najbardziej gruntownej i systematycznie przeprowadzonej analizy harmoniki Chopina L u d w i k B r o n a r s k i zwraca uwagę na szereg dwunastu akordów zmniejszonych septimowych, pojawiających się po raz pierwszy w ramach polonezowej twórczości Chopina. Autor ten mówi, że jeżeli „takie przesunięcia chromatyczne stały się codziennymi, to w każdym razie dopiero po Chopinie i zapewne pod jego wpływem, bo nawet u niego nie należą one do nazbyt zwykłych i często spotykanych zjawisk".

Polonez *B-dur* wydany jako drugi w opus 71 pochodzi niewątpliwie z roku 1828. Wedle słów Niecksa należy on do najcenniejszych dokumentów dla historii człowieka i kompozytora, w odróżnieniu od innych jego dzieł, w których Niecks stwierdzał: już to usiłowania początkującego twórcy, lub rozwój wirtuoza. Formułując uwagi swoje o tych trzech polonezach w opus 71 doszedł Niecks do

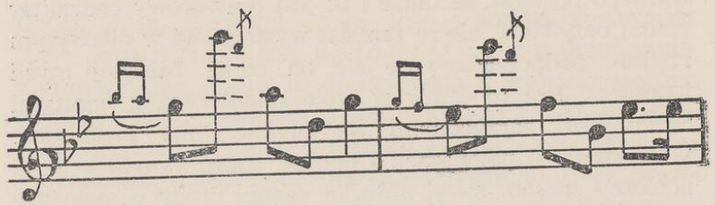
trafnego poglądu, że także i tu jest brawurowy charakter rzeczą oczywistą, ale że zamiast występować w pierwszym rzędzie, podporządkowuje się on coraz bardziej myśli i uczuciu. Jest to utwór w typie salonowym, z bogatymi fioriturami, zarzuconymi na płynne linie melodyjne. W rozdziale o polonezach Chopina, traktowanym w dość pobieżny sposób, mówi autorka cennej pracy o melodyce Chopina, B r o n i s ł a w a W ó j c i k - K e u p r u l i a n, że „w całym swym przebiegu zawiera polonez ten więcej elementu ornamentalnego niż polonez poprzedni i że szczególnie wyróżniają się tu figury p e r i h e l e t y c z n e".

Wszystkie trzy polonezy z opus 71 mają cztero lub ośmiotaktowe wstępy nie związane organicznie z korpusem utworów. W polonezie *B-dur* zaznacza się szczególnie silnie różnica między charakterem wstępu a przebiegiem całej kompozycji. Wstęp utrzymany jest w nadzwyczajnej prostocie środków motywicznych, główny zaś temat poloneza i dalszy jego rozwój uderza wprost rokokową finezyjnością melodyki i lekkością figur rozsypanych po szerokich strefach klawiatury. Brawurowość zawartych tu efektów wywołuje wrażenie, jak gdyby posługiwanie się tymi środkami podsunęła Chopinowi technika skrzypcowa wirtuozów, których miał możność słyszeć na koncertach warszawskich. Interwałowo skupioną melodię:



rozrzucił Chopin w kapryśny sposób w oddalone od siebie regestry, nadając jej lotność skrzypcowych spiccatów (mel. na str. 130).

Trzeci polonez z grupy opus 71, *f-moll*, istniał już w roku 1829, jak świadczą własne słowa Chopina w liście



z dnia 14 listopada do Tytusa Woyciechowskiego. Ustęp ten pozostaje w związku z pobytem Chopina u księcia Antoniego Radziwiłła w Antoninie. „Nie mogłem się wymówić od przysłania im poloneza mojego *f-minor* — pisał Chopin — który zajął księżniczkę Elizę. Proszę cię więc, przyślij mi go najpierwszą pocztą, bo nie chcę być poczytany za niegrzecznego, a z pamięci pisać nie chcę, Kochanku, bo bym inaczej może napisał, aniżeli jest w istocie. Możesz sobie wystawić charakter tej księżniczki, kiedy jej tego poloneza grać musiałem i nic tak nie lubiła, jak to trio *As-dur*". Jest to jedyne źródło, na podstawie którego możemy mieć pewność, że polonez ten nie powstał później od przytoczonej daty, nie możemy jednak ustalić dokładnie okresu, w którym go Chopin napisał. Mogło to być w roku 1829, ale nie jest rzeczą wykluczoną, że utworzył go już w roku 1828. Czterotaktowy wstęp o charakterze chorałowym w układzie czterogłosowym nastraja na ton elegijny.

W pierwszym ustępie poloneza zwraca uwagę jego rozpiętość, będąca jednym zdaniem rozwiniętym w dwudziestu dwu taktach. W całej tej długiej frazie rytmika każdego taktu jest odmienna. Nie było to prawdopodobnie rzeczą przypadku, lecz wynikało ze świadomego rozplanowania. Cały ten ustęp jest doskonałym przykładem długiego oddechu inspiracji Chopina, jego uniezależniania się od ośmiotaktowej budowy. Drugi ustęp poloneza przynosi

najpierw silnie kontrastujące z pierwszym ustępem i charakterystyczne rytmy polonezowe, a wobec miękkich, przelewających się motywów pierwszego ustępu charakter nowego odcinka jest wybitnie energiczny, sprężysty. Nienazwane przez Chopina *trio* tchnie duchem XVIII wieku i sentymentem słowiańskim, wszakże o specyficznym zabarwieniu indywidualności Chopina. Pianistyczna efektowność osiąga szczyt w dalszym odcinku tej części w postaci szeregu równoległych tercji.

POLONEZ GES-DUR

W roku 1872 ukazał się w nakładzie firmy Schotta polonez *Ges-dur*, przedrukowany w roku 1883 przez Gebethnera i Wolffa. Później zaczął on pojawiać się w różnych wydawnictwach zbiorowych dzieł Chopina. Jest to bodaj jedyna kompozycja z wydanych — tak zwanych pośmiertnych — dzieł Chopina, która ściągnęła na siebie podejrzenie o nieautentyczność. Wątpliwość co do oryginalności tego poloneza wyraził badacz życia i twórczości tak poważny, jak Fryderyk Niecks. Sprawa wymagała więc rzeczowego wyjaśnienia i gruntownego zbadania. Niecks powiedział: „Jedynie na podstawie własnego rękopisu kompozytora można by uwierzyć w autentyczność tego poloneza. Wprawdzie znajdują się tu miejsca w manierze Chopina, nawet takie, które wydają się jakby żywcem wyjęte z innych jego dzieł, inne jednak rzeczy są tu tego rodzaju, że nie można sobie stanowczo wyobrazić, żeby w jakimkolwiek czasie wyszły spod jego pióra; zaraz pierwsze takty można przytoczyć jako przykład". Powyższa opinia zaciążyła tak dalece na tym polonezie, że ulegli jej inni autorzy prac o Chopinie, którzy bez przeprowadzenia kontroli sądów Niecksa odmówili mu autentyczności. Należał do nich w pierwszym rzędzie James Huneker, który powtórzył pogląd Niecksa w swojej książce (str. 338).

Wydanie poloneza *Ges-dur* zostało dokonane na podstawie odpisu kompozycji, który do Moguncji nadesłał ówczesny przedstawiciel firmy Schotta w Paryżu. Przesyłka zawierała również walc *e-moll* i mazurek *C-dur*, które zostały również po raz pierwszy wydane przez firmę Schotta. W archiwum firmy nie zachowała się, niestety, notatka, w czyich rękach znajdował się w Paryżu autograf Chopina, z którego dokonano kopii. W korespondencji Chopina nie ma wzmianki o napisaniu poloneza *Ges-dur*, podobnie jak nie ma w listach jego wzmianek o wielu innych kompozycjach utworzonych przez mistrza w różnych epokach jego życia. Brak ten więc nie ma dla sprawy znaczenia. Do czasu wydania poloneza *Ges-dur* w roku 1872 nie znano jeszcze wszystkich utworów mistrza w tej formie. Nie znano zwłaszcza trzech najwcześniejszych polonezów. Dla ścisłego zbadania tego zagadnienia przedstawiają one materiał tak ważny, jak i wszystkie późniejsze polonezy Chopina. Zważywszy, że Chopin w wyborze tonacji w poszczególnych działach swojej twórczości trzymał się pewnego planu, stwierdzamy, że ze względu na tonację zajmuje polonez *Ges-dur* odrębną dla siebie pozycję. Jedynie tylko tonacja *B-dur* i *As-dur*, do której Chopin miał szczególniejszą predylekcję, przychodzą w obrębie polonezów dwukrotnie, a po raz pierwszy w utworach chłopięcych. Powstaje pytanie: czy polonez ten powstał jeszcze w Warszawie, więc przed listopadem 1830 roku, czy później. Niecks twierdził, że już pierwsze takty tej kompozycji nie mogły wyjść nigdy spod pióra Chopina.

Tymczasem wstępy, stanowiące pewnego rodzaju całość dla siebie, nie wrastające bezpośrednio w organizm pierwszego tematu, do którego jednak prowadzą wewnętrznym swoim napięciem, zewnętrznie od

niego odgraniczone barierą dwóch kresek, znajdują się właśnie we wszystkich trzech polonezach pośmiertnych w opus 71. Wstęp do poloneza *Ges-dur*, ośmiotaktowy, jest tak samo odmienny w stosunku do nich, jak i one są wobec siebie odmienne w swojej treści motywicznej. We wstępie tym nie ma absolutnie niczego takiego, co by pod względem motywiki, konstrukcji harmonicznej, ekspresji, przeczyło swemu pochodzeniu od Chopina. Należy jednak zważyć, że polonez *Ges-dur* wydany został dopiero w siedemnaście lat po ogłoszeniu polonezów opus 71, czyli że polonezy te mogły służyć za przykład komuś, kto by zamierzył stworzyć falsyfikat Chopina. Przykład ten byłby w tym wypadku bardziej odpowiedni od sześciu polonezów z okresu paryskiego. Jeden szczegół techniczny znajduje się w polonezie *Ges-dur*, na punkcie którego polonez ten łączy się z dwoma polonezami z najwcześniejszej epoki Chopina, mianowicie z pierwszym *g-moll*, z roku 1817 i trzecim *As-dur*, z roku 1821. Jest to skrzyżowanie rąk, które pojawia się ponadto w polonezie *gis-moll*, z lat 1822-24. Podobieństwo tego szczegółu technicznego, na które nie zwracano uwagi, stanowi silny punkt oparcia w dowodzie autentyczności kompozycji tej jako dzieła Chopina.

Znamienną również rzeczą jest jeden błąd w ortografii muzycznej, identyczny z błędem, jaki Chopin popełniał w warszawskim okresie, używając tonu *as* w miejscu, gdzie powinien był użyć *gis*. Błęd ten występuje dwukrotnie w *triu* poloneza *Ges-dur*. Jeżeli ujmiemy problem logicznie i postawimy pytanie: czy Chopin mógł napisać taki utwór, to odpowiedź nasza, uwzględniająca wszystkie najbardziej drobne czynniki formotwórcze tej kompozycji, musi wypaść twierdząco, ponieważ istotnie rozporządzał Chopin wszystkimi tymi czynnikami. Na pytanie zaś, jakie cechy składni tego poloneza, więc zarówno melodyka

jak i środki harmoniczno-modulacyjne nie godzą się ze stylem Chopina, padnie odpowiedź: żadne, ponieważ każdy poszczególny jego czynnik mieści się doskonale w stylu chopinowskim.

Musimy jednak postawić również pytanie: czy ktoś inny miał możność stworzenia tej kompozycji? Gdyby ktoś postawił sobie zadanie napisania tej właśnie kompozycji, taką, jak ją znamy, to przypominałoby to zadanie wykreślenia jakiejś krzywej przestrzennej bez znajomości wyrażającego ją równania. Na podstawie poznania równań kilku innych krzywych przestrzennych nie można wykreślić takiej krzywej, którą wyrazić ma specjalnie do niej przystosowane równanie. Można więc śmiało powiedzieć, że matematyczny symbol tego poloneza był własnością twórczej woli Chopina. Nikt inny poza nim nie znał go i nie mógł podać jego rozwiązania. Z tym wszystkim znajdują się w tej kompozycji ustępy, wskazujące na działanie pewnych wpływów postronnych na wyobraźnię kompozytorską Chopina, przede wszystkim wpływ Webera i jego polonezów koncertowych; są tu może partie słabsze w stosunku do innych polonezów, są może nawet miejsca, które w jakiś czas po napisaniu tej kompozycji mogły go razić, jako nie stojące na wysokości jego mistrzostwa i może dlatego sam nie wydał tej kompozycji, podobnie jak nie wydał tak pięknych polonezów, stanowiących *opus* 71. Powołanie się na przykład Schumanna, który w *Karnawale* zrobił bardzo udatną wprawdzie, ale też bardzo krótką imitację stylu Chopina, nie wystarcza do wykazania, że również i napisanie tak rozłożystej kompozycji w chopinowskim rodzaju było możliwe.

Warto jeszcze zastanowić się nad pytaniem: czy ktoś inny i z jakich powodów zabrałby się do dokonania falsyfikatu? Trudno przypuścić, żeby jakaś wybitna indy-

widualność kompozytorska w tym czasie poważyła się do podrzucenia pod próg pośmiertnej sławy Chopina jeszcze jednego poloneza. Kompozytor, który byłby w stanie napisać utwór o tej skali artystycznej, jaką przedstawia istotnie polonez *Ges-dur*, byłby z całą pewnością wolał wystąpić z takim utworem pod własnym nazwiskiem. Bo tylko kompozytor wysokiej klasy mógłby wchodzić tu w rachubę. Względy natury lukratywnej nie były tu motorem działania. Przypuszczając teoretyczną możliwość dokonania takiego falsyfikatu, należy zdać sobie sprawę z ogromnych trudności opanowania wszystkich najsubtelniejszych właściwości stylu Chopina. Firma Schott wydała najpierw tylko sto egzemplarzy poloneza *Ges-dur*, później powiększyła nakład o 50 egzemplarzy. Nabyto zaś polonez za bardzo nikłą kwotę, więc dochód autorski, licząc nawet procentowe tantiemy od sprzedanych egzemplarzy, mógł wynosić jakąś bardzo niewielką kwotę. Gdyby Schott zakupił polonez za pokaźny ryczałt, byłby niewątpliwie wydał odrazu wielką ilość egzemplarzy.

W literaturze chopinowskiej zagadnienie autentyczności poloneza *Ges-dur*, w sensie pozytywnym, nie zajęło bliżej żadnego z poważniejszych badaczy twórczości Chopina. Ludwik Bronarski uwzględnia polonez ten w swojej harmonice Chopina, przyjmując jego autorstwo za rzecz udowodnioną (przez autora tej pracy w rozprawie poświęconej temu zagadnieniu w roku 1934 w sprawozdaniach Polskiej Akademii Umiejętności) i nawet wskazując na rok 1829, jako na czas jego powstania.

POLONEZ ES-DUR
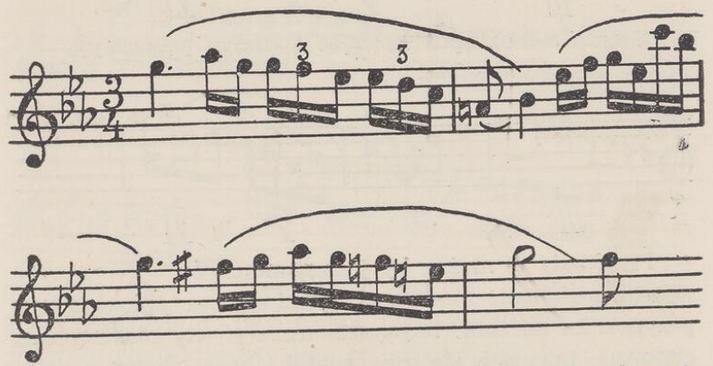
Żywioł wirtuozyjny muzycznej natury Chopina i osobisty jego zamiar popisu jako pianisty doprowadził do powstania wielkiego poloneza koncertowego *Es-dur* op. 22 *(Grande Polonaise Brillante)*. Kompozycję tę naszkicował

Chopin prawdopodobnie jeszcze w okresie warszawskim. Był to utwór, odpowiadający rodzajowi koncertowemu, więc na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. Ponieważ w latach paryskich nie tworzył już Chopin dzieł tego rodzaju, panuje w chopinologii zgodny pogląd, że kompozycja ta, postanowiona jeszcze w Warszawie, została wykończona w czasie pobytu Chopina w Wiedniu w pierwszej połowie roku 1831. W Paryżu natomiast, w trzy lub cztery lata później, skomponował Chopin zachwycająco piękne *Andante spianato*, którym poprzedził sam polonez i w tej formie wykonał utwór po raz pierwszy na benefisowym koncercie A. F. Habenecka w Konserwatorium Paryskim w kwietniu 1835 r. Jedyny raz tylko wystąpił z nim Chopin publicznie; w następnych latach nie zamieścił już nigdy poloneza tego w programie swoich koncertów. W lipcu 1836 ukazał się polonez *Es-dur* w nakładzie paryskiej firmy Schlesingera i lipskiej Breitkopfa i Haertla. Rola orkiestry w polonezie jest drugorzędna. Po zakończeniu *andante spianato* ogranicza się ona do czternastu taktów przygrywki (utrzymanej jak gdyby w stylu Kurpińskiego), w której przygotowuje się wejście zasadniczej tonacji *Es-dur* do dwutaktowego *tutti*, występującego dwukrotnie i dwóch *tutti* jednotaktowych. Zresztą zaś spełnia orkiestra w całości bardzo dyskretne zadanie akompaniamentu i często pauzuje na dłuższych przestrzeniach.

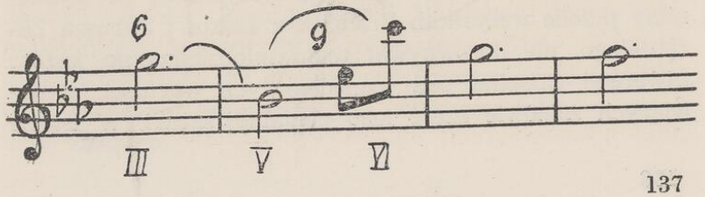
Oryginalne nazwanie ustępu *andante spianato*, stanowiącego osobną dla siebie całość, zdradza artystyczny zamiar Chopina, który pragnął wstęp ten przeciwstawić w możliwie kontrastyczny sposób wirtuozyjnej świetności samego poloneza. Andante wyrównane, doprowadzone do jakiejś nadzwyczajnej gładkości brzmienia, tempa, sposobu wykonania, do możliwie delikatnych odcieni ago-

gicznych i dynamicznych. Część środkowa tego andante kontrastuje z częścią pierwszą przez swój idylliczny charakter, chorałowe opracowanie melodii, co razem wywołuje wrażenia jakby jakiegoś umyślnego prymitywu w stosunku do części poprzedniej.

W wyższej jeszcze mierze od poloneza *Ges-dur* przedstawia polonez *opus* 22 typ utworu wirtuozyjnego z bogatym wykorzystaniem wszelakich środków techniki fortepianowej, rozłożonych w niezwykle artystyczny sposób na podstawie samych w sobie wysoce wartościowych zasobów tematyki i świetnie urozmaiconej harmonii. Analiza pierwszego tematu prowadzi do nader ciekawych spostrzeżeń. W brawurowej giętkości spadających i podnoszących się figur łatwo możemy wykryć zasadniczą strukturę melodii pojawiającej się wielokrotnie w utworach Chopina. Właściwa forma głównego tematu poloneza:
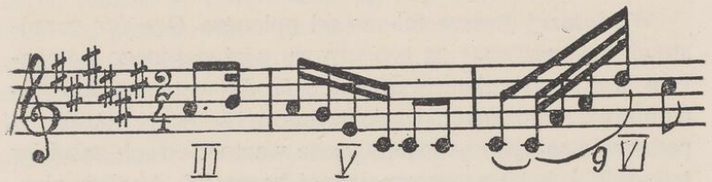


jest figuralnym urozmaiceniem następującego schematu:
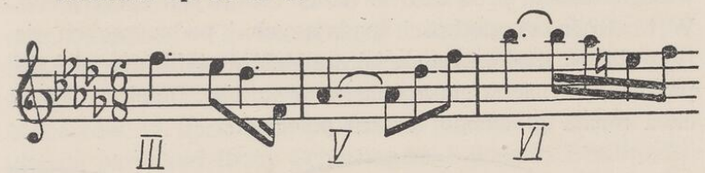


Dla wykazania, jak dalece typowym jest kościec tego tematu polonezowego w melodyjnej inwencji Chopina, wystarcza wskazać na następujące przykłady tematów, pochodzących z różnych epok twórczości mistrza:
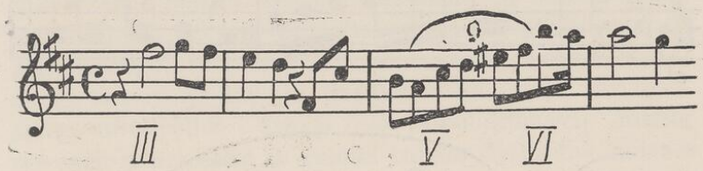
Nokturn op. 15 nr 2:



Nokturn op. 27 nr 2:
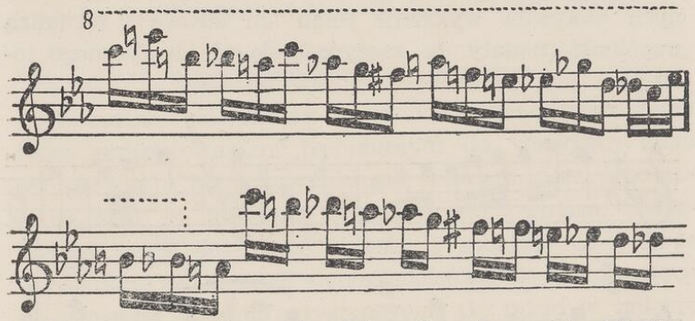


Sonata *h-moll* opus 58 część I. (temat poboczny):
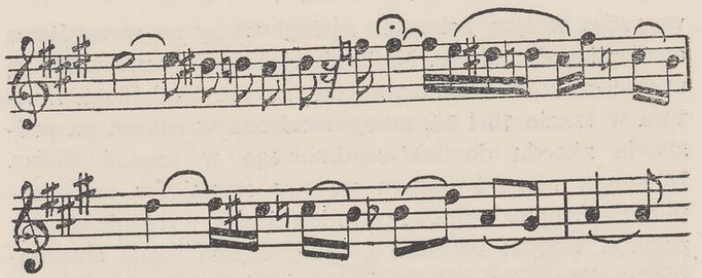


Przykłady te można by jeszcze mnożyć.

Ani na chwilę niesłabnący prąd rytmu polonezowego przynosi tu na sobie najwyszukańsze efekty pianistyczne, cudownie mieniącą się grę świateł i barw. Żaden z polonezów brawurowych innych kompozytorów, że wymienimy przede wszystkim Franciszka Liszta i Juliusza Zarębskiego, nie dorównywał temu młodzieńczemu jeszcze utworowi Chopina pod względem tych wartości, stanowiących zaledwie część jego genialnej sztuki. W istocie

wszystko w tym polonezie zasługiwałoby na szczegółową analizę i podkreślenie. Najbardziej godną uwagi rzeczą są w nim czynniki ornamentacyjne, na przykład długa fioritura w takcie 75 i 76, przeprowadzona w całości na podstawie akordu dominat-septimowego w tonacji *G-dur*. Nawet w nieporównanym szeregu czynników ornamentalnych Chopina stanowi ona niezmiernie wyróżniającą się pozycję. Chopin urozmaicił tu opadającą gamę chromatyczną szeregiem nut zamiennych odskakujących i osiągnął przez to efekt dźwiękowy wywołujący wrażenie muzyki orientalnej. Jest to pomysł niesłychanie śmiały i oryginalny, w tej formie i rozciągłości niespotykany w epoce romantycznej. Zestawienie tej fioritury i kanwy, na której została ona wyhaftowana, obrazuje pomysłowość Chopina:
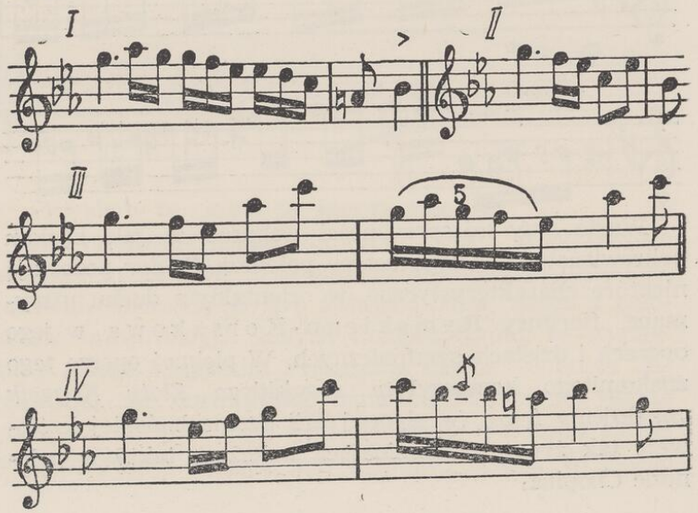


Warto przy tej sposobności wskazać w jak bliskim pokrewieństwie do tego ustępu poloneza *Es-dur* pozostają niektóre charakterystyczne, w orientalnym duchu utrzymane, fioritury Rymskiego-Korsakowa w jego operach i dziełach symfonicznych. W pięknej operze tego znakomitego kompozytora rosyjskiego *Złoty Kogucik* znajdujemy frazę (w słynnej arii Szemachańskiej królowej), tak żywo przypominającą wskazane takty w polonezie Chopina:



Orientalizm Rymskiego-Korsakowa, podobnie jak orientalizmy w operach Ryszarda Straussa, przypominają w znacznym stopniu te ornamentalne efekty Chopina i może nawet od niego zostały przejęte.

Na szczególniejszą uwagę zasługuje jeszcze w polonezie *Es-dur* bardzo silny związek zachodzący pomiędzy tematyką poszczególnych ustępów. Konfrontacja czterech różnych motywów wykazuje jasno ich ideową i formalną wspólność (tematy te zaczynają się od identycznego tonu *g*):



Dotychczasowe opinie o tym polonezie nie pozwalały na konstruowanie ostatecznych wniosków, dotyczących artystycznej wartości dzieła. Leichtentritt zauważał wprawdzie trafnie, że można polonez *Es-dur* traktować jako czysto fortepianową kompozycję i wykonywać go zupełnie bez współudziału orkiestry, ale o harmonicznej stronie utworu powiedział tylko, że polonez nie zawiera niespodzianek szczególniejszego rodzaju. Bronisława Wójcik-Keuprulian powiedziała znowu, że polonez ten nie może reprezentować typu poloneza, ponieważ widzimy w nim sposoby opracowania wariacyjnego właściwe ornamentyce nokturnów. Zdaniem tej autorki należy on raczej do dzieł takich jak ballady, scherza, fantazje, poszczególne części sonat i koncertów, których bogata treść muzyczna pozwala na zużytkowanie wszelkich typów ornamentyki.

SZEŚĆ WIELKICH POLONEZÓW

Wszystkie dotychczas omówione dzieła były jakby tylko przygotowaniem technicznym do właściwej misji artystycznej Chopina w zakresie poloneza, jaką jego geniusz miał do spełnienia wobec Polski i świata. Osiągnąwszy pełną dojrzałość umysłową zobaczył Chopin, że w polonezie będzie mógł wypowiedzieć się nie tylko w swoim własnym imieniu artystycznym, ale także w imieniu swojego narodu. Dlatego nie przykładał już wagi do polonezów napisanych w Warszawie i żadnego z nich poza polonezem op. 22, nie wciągnął do listy swoich wydawnictw. Po roku 1831 patrzał na nie okiem krytycznym, dostrzegał w nich może pewne rysy niedoskonałości, ale przede wszystkim widział w nich braki pod względem ideowym. Przeżycia roku powstania, wmyślenie się w los polityczny Polski, wczucie się i wsłuchanie w echa jej trium-

falnej przeszłości, wszystko to uświadomiło Chopinowi możność stworzenia z poloneza rodzaju formy epicznej w celu przedstawienia chwały i męczeństwa Narodu. Cokolwiek można by zarzucić pozamuzycznym, literackim sposobom interpretacji dzieł muzycznych, nie wolno zlekceważyć niezliczonych komentarzy do polonezów Chopina, zarówno polskich jak obcych autorów, które starają się wniknąć w ich głębsze, ideowe znaczenie.

Chopin zachował dalej wcześniejszą swoją formę poloneza, mianowicie trzyczęściową formę symetryczną, tak zwaną wielką trzyczęściową pieśń, od której zbliżał się także do pokrewnej formy ronda. Pod tym względem nie zrywał Chopin z tradycją zaokrąglonych form klasycznych dawniejszej epoki. Pierwszym polonezem drugiego okresu twórczości Chopina jest polonez *cis-moll* op. 26 nr 1. Powstał on w Paryżu, prawdopodobnie w roku 1834 lub 35, wydany został w roku 1836. Pod względem stylu wykazuje on jeszcze pewne podobieństwo z polonezami poprzedniego okresu, szczególnie z polonezem *gis-moll*. Cztery wstępne jego takty wywoływały w Niecksie wrażenie: wyroku nieodwołalnego przeznaczenia, uderzając słuch jak stuk młotka, wbijającego gwoździe w wieko trumny. Jest w tych taktach ogromna siła i decyzja, przypominająca zdanie Hunekera, że Chopin fizycznie był słaby ale miał duszę lwa. Po tych wstrząsających motywach rytmicznych płyną w polonezie tym melodie pełne tęsknoty, żalu, cierpienia, nieukojonego smutku, wiją się przez frapujące modulacje, przez enharmoniczne zamiany tonów.

W sumiennych swoich *Analizach utworów fortepianowych Chopina* (Tom I. strona 91) twierdzi Leichtentritt, że polonez ten jest wyjątkowo utrzymany

w wielkiej dwuczęściowej formie, bez repryzy — i odpowiednio do tego przeprowadza swoją analizę. Widocznie musiał się Leichtentritt opierać na wydaniu, w którym po 49 takcie pominięte zostało oznaczenie *fine*, na końcu zaś kompozycji opuszczono wskazówkę *da capo al fine*. Taki właśnie błąd popełniono w wydaniu Universal-Edition w opracowaniu R. Pugno'a. Tymczasem w wydaniu *The Oxford Original Edition of Frederic Chopin*, dokonanym przez Edwarda Ganche'a na podstawie oryginalnych wydań korygowanych przez samego Chopina, względnie bezpośrednio z rękopisów, stwierdza się istnienie obu tych wskazówek, z których jasno wynika, że Chopin pojmował kompozycję tę jako trzyczęściową formę.

Polonez *cis-moll* otwiera serię sześciu sławnych polonezów Chopina, do których należy jeszcze zaliczyć polonez-fantazję op. 61. Jak w każdym szczególe melodyki i harmoniki Chopina, jak również w całości każdego planu konstrukcyjnego jego kompozycyj, tak i w tym polonezie widać zdumiewającą wprost ekonomię w operowaniu wszystkimi środkami formotwórczymi dla uzyskania pełni efektu artystycznego. Wydaje się jak gdyby poszczególne ustępy tego utworu wołały o pozafortepianowe barwy. I tak, kiedy pierwsza część *tria (meno mosso)* wywołuje wrażenie niemal skrzypcowej lub klarnetowej melodii, w drugim jego ustępie lewa ręka, prowadząca główną frazę śpiewu, jest przesączona barwą wiolonczelową. Wrażenie to narzuca się samo przez się w grze czy przy słuchaniu tego poloneza.

Drugi polonez tego samego *opusu*, *es-moll*, jest utrzymany w ciągłym napięciu energii, w stanie podniecenia, gniewu i wrzenia, które wreszcie wybucha. Plastyczna i ekspresyjna siła użytych w nim motywów jest tak wiel-
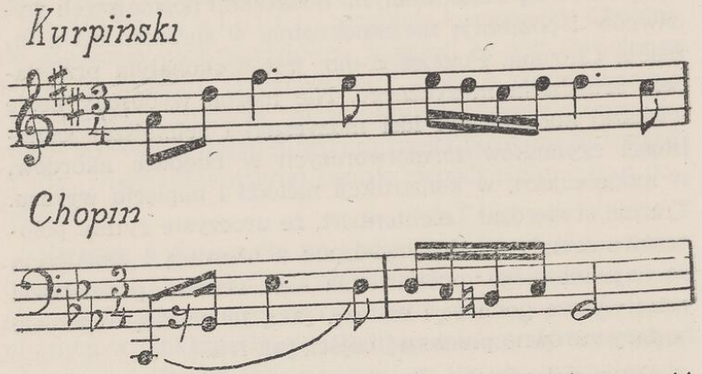
ka, że zarówno Niecks jak Huneker interpretowali jego ustępy, jako obrazy siły fizycznej i zaufania w siebie, sprzysiężenia i powstania, czy grzmotów wulkanu, wreszcie zbierania się wojsk, walki i zwycięstwa, dochodząc aż do kreślenia obrazów syberyjskiej doli Polaków. Wtórujący im w tej egzegezie włoski monografista Chopina, Ippolito Valetta, uogólnia kompozycję Chopina do znaczenia wszechludzkiego, mówiąc, że jest to polonez buntu przeciwko przeznaczeniu, który z piersi wyrywa przekleństwo. Huneker znów zwracał słusznie uwagę na meyerbeerowski posmak drugiej części poloneza w tonacji *H-dur*. Duch romantyzmu panuje niepodzielnie w tym polonezie.

Polonez *A-dur* op. 40 nr 1 ukazał się w druku w listopadzie roku 1840. Powstał on w czasie przed podróżą Chopina na Majorkę, więc przed jesienią 1838 roku. W liście pisanym w Valdemosie pod Palmą, dnia 22 stycznia 1839, proponował Chopin Pleyelowi w Paryżu wydanie kilku swoich dzieł, wśród nich dwóch polonezów, z których Pleyel znał już polonez *A-dur*. Musiał go więc Chopin wykonywać wobec bliższych sobie osób, bodaj na parę lat wcześniej przed jego wydaniem. Spośród wszystkich polonezów Chopina niewątpliwie najbardziej znany i najczęściej wykonywany, zwłaszcza, że wykonanie nie ogranicza się tylko do fortepianu, istnieją bowiem układy tej kompozycji na wszystkie możliwe zespoły instrumentalne, na orkiestry symfoniczne i dęte.

Polonez ten nazywany jest polonezem triumfalnym lub koronacyjnym. Wydając go, uważał Chopin, że sam charakter kompozycji powinien wykonawcom poddawać stopień natężenia gry, był więc na punkcie znaków dynamiki bardzo oszczędny. W *trio*, w pierwszym takcie, zaznaczył *fortissimo*, a *forte fortissimo* w takcie 57. Natomiast w każdym takcie wyznaczył pedalizację, w kilku nawet taktach dwukrotnie. Nie podał za to ani jednej wskazówki w kierunku zmiany tempa. Zamieszczone więc w różnych wydawnictwach znaki dynamiczne — poza przytoczonymi z oryginalnego wydania Chopina — są samodzielnymi dodatkami późniejszych wydawców i pozostają niejednokrotnie w sprzeczności z intencją Chopina. Polonez *A-dur* jest doskonałym przykładem arcydzieła muzycznego. Nie można wyobrazić sobie większej koncentracji idei muzycznej i pełniejszej jednolitości czynników formotwórczych w budowie akordów, w modulacjach, w konstrukcji melodii i napięciu wyrazu. Trafnie stwierdzał Leichtentritt, że uroczyste rytmy polonezowe zostały tu doprowadzone z brawurą i śmiałością do najsilniejszego przejawienia się. Trudno przedstawić sobie wyższą godność i emfazę, jaką tu brzmią wspaniałe fanfary zarówno pierwszej części, jak *tria*.

Drugi polonez tego opusu, *c-moll* op. 40 nr 2, jest biegunowo różny od poloneza *A-dur*. Jest on tragicznie nastrojonym poematem klęski, upadku, niewoli. Jego temat naczelny jest może podświadomą, ale pełną symbolicznego znaczenia mollową odpowiedzią na pamiętny polonez Kurpińskiego, znany pod nazwą *Witaj Królu*, napisany na bal wydany w Warszawie dla cara Aleksandra I i śpiewany do słów Ludwika Osińskiego *Witaj, Królu polskiej ziemi*... W ciągu kilku lat — aż do wyjazdu z Warszawy — miał Chopin nieraz możność słuchania tej kompozycji. Podobieństwo wstępnego motywu w polonezie Kurpińskiego i początkowego motywu poloneza Chopina jest tak bliskie, że trudno nie dojść do wniosku, że w koncepcji tego tematu przyświecała Chopinowi dobrze zrozumiała dla jego rodaków idea przypomnienia uroczystości z roku 25-go. (Polonez Kurpińskiego wydany w roku 1825

widnieje również w zbiorze piętnastu polonezów tego kompozytora, wydanych przez Józefa Brzozowskiego po śmierci kompozytora. W zbiorze tym zajmuje on pierwsze miejsce, wszakże pierwotny tytuł utworu został pominięty).



Piąty w szeregu wielkich polonezów Chopina, op. 44 *fis-moll*, został wydany pod koniec listopada 1841 r. Powstał on pewnie, jak można wnosić z listów Chopina do Juliana Fontany, latem tego samego roku w czasie pobytu kompozytora w zameczku pani George Sand w Nohant. Polonez ten odznacza się ośmiotaktowym wstępem, w którym w nieprzerwanym ciągu dokonuje się coraz to silniejsze potęgowanie dźwięku, od piana do fortissimo za pośrednictwem ustawicznie narastającego rozwoju jednego zasadniczego motywu. Wstęp ten ma pewne rysy wspólne ze wstępem w polonezie *es-moll* (op. 26 nr 2) i przypomina poniekąd — konstrukcję wstępu w uwerturze Beethovena do dramatu *Koriolan* (wiedeńskiego poety Kolina). Wszakże konstrukcja wstępu w polonezie Chopina jest bardziej jednolita, nie ma w niej ani jednego odchylenia od linii wytycznej. U Beethovena — po 49 taktach —

pojawia się właściwy temat uwertury, nie pozostający w żadnej łączności wewnętrznej z materiałem wstępu; natomiast w polonezie Chopina z tych ośmiu taktów potężnienia dźwięków i wzbierania nastroju wylewa się — jak źródło z podnóża góry — naczelny temat kompozycji. Temat ten jest figuracyjnym przetworzeniem skali *fis-moll* do seksty górnej (*d*).

Niecks nadarmo szukał w tym arcydziele piękności melodii i harmonii, ażeby odkryć w nim tylko ponure unisona, jęczące frazy melodyjne i wynieść z niego wrażenie raczej patologiczne niż estetyczne, chociaż nie odmawiał mu wielkości i oryginalności. Negatywny stosunek Niecksa do tego dzieła znajduje jednak wystarczające zrównoważenie w entuzjastycznych zdaniach Liszta, Ehlerta, Hunekera i licznych znanych komentatorów Chopina. Mamy w nim ponowny dowód najwyższej doskonałości konstrukcyjnej, poczucie symetrii i prawa jedności i kontrastów. Oryginalność tego potężnego utworu polega nie tylko na rozłożystej czteroczęściowej formie o licznych członach w każdej części, nie tylko na nieoczekiwanym wprowadzeniu do środkowej części poloneza sielankowo brzmiącego mazurka, którego pojawienie się wśród obrazów o rycerskim charakterze działa jak zjawisko tęczy wśród groźnej burzy, ale także na doskonale logicznym powiązaniu myśli tematycznych w załamaniach śmiałych modulacji.

W historii poloneza stało się wprowadzenie tego mazurka jedyną w swoim rodzaju innowacją, zresztą nigdy pewnie nie powtórzoną. Niezmiernie intrygującą partię tego poloneza stanowią dwa kilkunastotaktowe ustępy bez wyraźnej tematyki melodyjnej, w których przelewają się w unisonach obu rąk — w odstępie dwóch oktaw — burzliwe figury, nadające ustępom tym — w ramach

wyrazistej tematyki polonezowej i tria — charakter impresjonistycznych obrazów o zdecydowanej rytmice. W podobnie rozbudowanym — w monumentalnych zarysach — dziele, jak ten polonez, nie mógł Chopin zgubić zasadniczego planu w filigranach delikatnych figuracji i wśród zwodniczości harmonicznej, stąd też zarówno ornamentalność jak modulacyjność przedstawia w tym polonezie zupełnie inny rodzaj niż na przykład w nokturnach.

Szczyt polonezowej twórczości Chopina, zarazem najwyższy punkt, do jakiego rodzaj ten mógł w ogóle dotrzeć, przedstawia polonez *As-dur* op. 53. Ten drugi polonez utrzymany w durowych harmoniach, pochodzący z drugiego okresu twórczości Chopina, wydany został w r. 1843. W zachowanej korespondencji Chopina nie znajdujemy żadnej wzmianki, na podstawie której można by ustalić datę jego powstania. Z dytyrambicznych opisów tego arcydzieła, jakie tworzono w różnych językach świata, dałoby się ułożyć spory tom. Nie było pewnie po Chopinie ani jednego znakomitego pianisty, który by dzieła tego nie miał w swoim repertuarze i często nie wykonywał na koncertach. Wielkość tego poloneza, jako dzieła sztuki, polega na tytanicznej sile wyrazu, na niedającej się wyrazić słowami kontrastyczności ustępów zespolonych ze sobą z genialnym poczuciem jednolitości idei i monumentalności form muzycznych.

Geniusz Chopina występuje w całej pełni już w szesnastotaktowym wstępie do poloneza opartym na uderzonej na samym początku i później wielokrotnie pobudzanej nucie *Es* (dominanta tonacji *As-dur*). Jest ona filarem, na którym spoczywa cały ciężar motywiki, stale dyssonującej z harmonią tej dominanty, a jednak związanej z nią najsilniejszymi węzłami. W motywice tej znajduje się zapowiedź długiego pasażu, który będzie przebiegał przez

wielką przestrzeń klawiatury w zakończeniach głównego ustępu; brzmi tu również przygotowanie, chociaż w zmienionej formie, o s t i n a t o w e g o motywu oktaw, które stanowią fundament *tria*. Ugrupowanie tych motywów, potęgowanie z ich pomocą napięcia wyrazu na przyjście głównego tematu poloneza, jest dowodem nieporównanego mistrzostwa architektonicznego Chopina.

Dopiero bardzo szczegółowa analiza tych szesnastu taktów pozwala ocenić całą genialność planu konstrukcyjnego, jaki przyświecał Chopinowi w kompozycji tego wstępu. W pierwszych jego czterech taktach zostaje umocniona harmonia dominanty tonacji *As-dur* (e s - g - b) akordami na pierwszych ćwiartkach pierwszego, drugiego i trzeciego taktu. Ale najpierw na mgnienie oka, potem na dłużej odsuwa jej walor: raz szereg sześciu chromatycznie postępujących akordów sekstowych, to znów dyssonująca figuracja nut zamiennych tej harmonii (c e s - f e s - d), która prowadzi do progresji całego czterotaktu w małej sekundzie w harmonii *Fes-dur*, stanowiącej silny rozdźwięk z panującą w basie dominantą. Za trzecim razem nie powtórzył już Chopin całego czterotaktu, lecz zamknął zawiązek progresji w dwóch taktach, tworząc nowy wzór progresji w odstępie wielkiej sekundy. Wreszcie w takcie trzynastym osiągnięte zostaje pełne brzmienie dominanty septymowej *As-dur* i w czterech ostatnich taktach rozwija się figuracja wzorowana na motywie wprowadzonym na początku w takcie trzecim. Wydłużona teraz do takiej rozpiętości figuracja pozwala na wydobycie z fortepianu wspaniale potęgującej się siły dźwięku. Każdy ton ma tu swoje — wprost matematyczne — uzasadnienie, każdy dźwięk dźwiga na sobie część potężnego sklepienia, na którym oprze się kompozycja poloneza.

Po tym genialnym w każdym calu przygotowaniu przychodzi naczelny temat poloneza istotnie jak wspaniały bohater, cały w blaskach rycerskości, piękny, zachwycający urodą i postawą. Nie można ani przez chwilę wątpić, że Chopin muzyką tą ilustrował obrazy jakichś swoich duchowych wizji, że bez słów opowiadał w niej dzieje rycerskich poczynań, że snuł przejmujący poemat „ojcom na chwałę, braciom na otuchę". Nie przemocą i wbrew naturze tej muzyki narzuca się w czasie słuchania tego poloneza jakiś idealny program, program, wynikający bezpośrednio z niej samej, ponieważ zakięty w nią został przez Chopina w chwili tworzenia. Muzyka ta przypina wyobraźni słuchacza skrzydła poetyckiego uniesienia. Nawet anglosascy autorzy, jak Niecks i Huneker, ulegali w zupełności rycerskiemu duchowi tej muzyki i w opisach swoich starali się dać wyraz temu, co nie tylko w niej słyszeli, lecz wprost jakby widzieli, mianowicie: marsowe czyny zakutych w stal ludzi, szczęk oręża i tętent koni.

Godzi się również przytoczyć w tym miejscu słowa autora najnowszej książki angielskiej o Chopinie, Artura Hedley'a (Londyn 1947), który w polonezie tym stwierdza „wspaniałą koncentrację treści, stanowiącą koronę tego wielkiego dzieła. Treść ta działa pobudzająco na wyobraźnię słuchacza z siłą sugestii, równą jedynie sile Fantazji f-*moll* i czwartej ballady. Symfoniczna introdukcja do tego poloneza mogłaby się znaleźć w jednym z późniejszych dzieł Wagnera. Wszyscy godzą się z tym, że możliwości poloneza jako rodzaju zostały wyczerpane w tym wspaniałym poemacie dźwiękowym. Łączy on w sobie bezpośredniość i siłę rycerskiego poloneza z fantastycznością i poetycznością ballad. Nie obniża się on nigdy

do łatwego realizmu, wszelako osiąga cel, okazując nam obraz jedynego w swoim rodzaju przepychu".

Wyrazem polskich poglądów na to nieśmiertelne dzieło Chopina jest dłuższy, doskonały komentarz Jana Kleczyńskiego i świetny pod względem literackim, a z głębokiego wczucia się wynikający opis Feliksa Jabłczyńskiego. Zastanawiającą rzeczą jest że Liszt nie pokusił się o literackie — lub bardziej fachowe — omówienie tego poloneza, że również Schumann nie ogłosił o arcydziele tym swego sądu w redagowanym przez siebie piśmie. W każdym razie nigdy pewnie nie było nieporozumień na punkcie właściwego interpretowania tej kompozycji. Leichtentritt ujął swój pogląd w słowa: „Wszystko, co pod względem blasku, dostojeństwa, siły i entuzjazmu tkwi w polonezie, zostało w arcydziele tym wyrażone w sposób najbardziej porywający". Typowy romantyk, jakim był Chopin, tworzył to dzieło swoje niewątpliwie pod dyktatem jakichś idei. Stąd też mamy wszelkie prawo twierdzić, że znaczenie estetyczne poloneza *As-dur* nie kończy się na samej czystej formie i dźwięku, lecz, że jest ono wyrazem głębszych wartości. Ta, trwająca zaledwie około sześciu minut kompozycja wywołuje w słuchaczu wrażenie jakby jakiejś długiej, niezmiernie silnej, przykuwającej opowieści. Wrażenie to można by porównać ze zjawą senną, która — mimo częstokroć zaledwie błyskawicznego przebiegu — wydaje się czymś trwającym długie godziny.
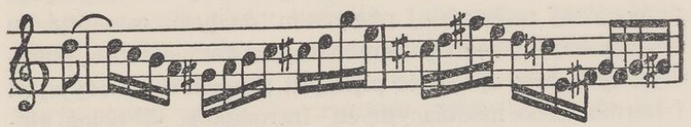
Temat główny poloneza rozbudował Chopin w genialny sposób z dwóch zaledwie tonów. Jest to sekunda *f-es*, tworząca główny motyw melodyjny tego tematu, opartego na harmonii tonicznej z tympanowym zaznaczeniem w basie dominanty i toniki. Punktowany rytm tego czołowego motywu ma w sobie rysy ja-

kiejś przekornej hardości. Motyw ten rozwija się w dalszych taktach do zwartych grup ornamentalnych. Uformowanie pierwszego czterotaktu jest niezmiernie urozmaicone, odbiega znacznie od klasycznej normy. Drugi czterotakt jest progresją głównego motywu do tonacji *b-moll* (drugi stopień tonacji *As-dur*), po czym następuje dalszy rozwój tematu z pomocą silnie kontrastujących motywów, doprowadzających napięcie wyrazu do niezmiernie wysokiego punktu. Bez pomocy właściwego, typowego rytmu polonezowego, zdołał Chopin skonstruować cały pierwszy trzydziestodwutaktowy ustęp, tętniący jednak wprost arcypolonezową siłą.

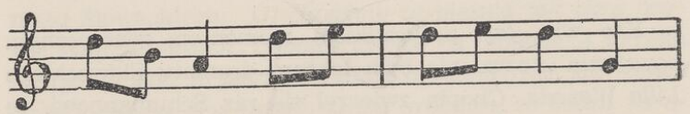
W dalszym odcinku pierwszej części zaznaczają się fanfarowe dysonujące motywy, przecinane rozbłyskami porywających pasażów, po których pojawiają się w niższych regestrach krótkie odcinki melodyjnych fraz o głębszym, do pewnego stopnia złowrogim charakterze. *Trio* w tonacji *E-dur* (enharmoniczna zamiana tonacji, pozostającej w stosunku tercjowego pokrewieństwa As-fes z zasadniczą tonacją poloneza) rozpoczyna się sześcioma arpedżiowanymi akordami i następującymi po nich dwoma taktami ostinatowej figury oktaw w basie, na których tle rozwija się fanfarowa melodia, brzmiąca dźwiękiem rogów i trąb, kryjąca w sobie jakby wolę i rozkaz wodza, zniewalająca do żołnierskiego posłuchu. Dwukrotnie wraca ten fantastycznie śmiały, głęboko przejmujący obraz muzyczny. Artystyczna intencja Chopina oparła się tu na niewątpliwie bardzo trudnym i wielce efektownym problemie wirtuozostwa, które — niestety — staje się częstokroć celem dla samego siebie.

Chopin skarżył się raz przed znakomitym pianistą francuskim Karolem Hallé, że niektórzy wykonawcy grają ten polonez, a zwłaszcza *trio*, w zanadto szybkim

tempie, które „rujnuje jego wielkość i majestatyczność". Dalsza część *tria* organizuje myśli o charakterze przejściowym. Początkowo bas wybija tu stale rytm polonezowy, później rytm ten zanika zupełnie wśród synkop i pod wężowymi liniami melizmatów, wijących się przez różne tonacje, aż do ponownego wejścia głównego tematu. W finale poloneza rozbrzmiewa triumfalnie naczelny jego temat. Żeby zdać sobie sprawę z subtelności pomysłów figuracyjnych w tym ustępie przejściowym między triem a ostatnią częścią poloneza, wystarczy podać dwa początkowe takty tego ustępu we właściwym ich brzmieniu:



i wewnętrzną ostoję tej frazy:



Przykład ten pozwala ogarnąć bogactwo środków figuralnych Chopina znacznie lepiej od jakiegokolwiek słownego wyjaśnienia.

POLONEZ-FANTAZJA OPUS 61

Ostatnią (czysto fortepianową) kompozycją Chopina w rodzaju polonezowym jest wydany w grudniu 1846 r. *polonez-fantazja*, op. 61. Nie znamy dokładnie czasu powstania tego utworu. Pod względem formy jest polonez-fantazja jedną z najbardziej skomplikowanych kompozycji Chopina. Istotne czynniki polonezowe są tu dość

rzadko rozsiane. Charakter tematu nosi na sobie znamiona balladowe. Sposób ukształtowania całości i wyzyskania tematów przypomina do pewnego stopnia normy sonatowe z daleko posuniętymi dowolnościami. W budowie tej kompozycji zauważamy siedem odrębnych ustępów, przy czym niektóre z nich powracają w dość dalekiej od siebie odległości. Tak więc pierwszy dwudziestodwutaktowy odcinek pojawia się po raz drugi dopiero po przeszło dwustu taktach, kiedy druga grupa tematów wraca raz wcześniej, drugi raz dopiero na samym końcu utworu. Schematyczny obraz tych poszczególnych członów nie daje wyobrażenia o istocie tej — w każdym calu genialnej — kompozycji, przepojonej najbardziej poetyckim duchem romantyzmu i odznaczającej się ogromnym bogactwem efektów pianistycznych, oraz upajająco pięknych pomysłów melodyjnych i harmoniczno modulacyjnych. Introdukcja — pełna głębokiej melancholijności — zapowiada marzycielski charakter utworu.

Kto wie, czy przypadkiem momentem genetycznym powstania utworu nie była lektura dramatu Słowackiego *Lilla Weneda*. Chopin zwierzył się raz Schumannowi, że do pisania b a l l a d natchnęły go poezje M i c k i e w i c z a. Uprawnił nas tym samym do stworzenia teorii, że sztuka jego była w pewnej mierze odzwierciedleniem polskiej romantycznej kultury literackiej, że na umysłowość wielkiego twórcy polonezów miał wpływ głos współczesnej polskiej poezji. Ale wątłe były zawsze nitki, które mogły nas prowadzić do labiryntu tajemnic sztuki Chopina. Wskazanie, jaki wiersz Mickiewicza czy Słowackiego mógł być punktem wyjścia dla muzycznej inspiracji Chopina, było zawsze rzeczą nader trudną. Do Mickiewicza — jak wiadomo — odnosił się Chopin z najgłębszym uwielbieniem.

Dzisiaj mamy w rękach dowody (w jednym z listów do Delfiny Potockiej), że Słowackiego nie lubił i że nie był admiratorem jego dzieł. Niemniej jednak właśnie w poezjach Słowackiego możemy znaleźć klucz do genezy tej lub owej kompozycji Chopina. Szczególnie zaś pociągającą rzeczą dla egzegezy poloneza-fantazji jest znalezienie jakiegoś poetyckiego przewodnika.

Utwór ten pomimo porywającej swojej wartości artystycznej, zachwycającego piękna i wspaniałej wprost szaty dźwiękowej, został przez Niecksa postawiony już poza sferą sztuki z powodu — rzekomo „patologicznej" swojej treści. Ale kiedy się słyszy początek poloneza-fantazji, w którym jak gdyby brzmiały tajemnicze harfy Eola, odnosi się wrażenie, że jest to właśnie ilustracja do prologu *Lilli Wenedy*, w którym Harfiarz woła: „*O! Cud! Harfy nasze grają — rycerski śpiew*", na co R o z a W e n e d a odpowiada: „*Te harfy uczuły krew. I drżą*". I przypomną się dalsze słowa fantastycznego dramatu Słowackiego: „*O! chodźmy tą pieśnią jak skrą ożywić ludy po siołach. Dębowe wieńce na czołach. A w ręku harfy złociste: w piersiach serca bursztynowe, jak słońca złote i czyste: a w ustach pieśni grobowe, co budzą narodów lwy. To są harfiarze! To wy!*".

Naturalnie, że było by rzeczą zbyt ryzykowną i pewnie fałszywą chcieć prowadzić analogię pomiędzy rozwojem tej kompozycji w stosunku do akcji i dramatu Słowackiego. Chociaż nastrojony na nutę tęsknoty i żalu dochodzi jednak p o l o n e z - f a n t a z j a do epizodów triumfującego bohaterstwa, jeżeli można w taki sposób określać muzyczne tworzywo. Pod względem harmonicznym, przedstawia utwór ten olbrzymie bogactwo nawskróś oryginalnych pomysłów modulacyjnych i dysonansowych. Przeanalizowanie tej strony poloneza-fantazji na tym miejscu

jest rzeczą niemożliwą. Jak obfity zaś materiał dla analizy harmonicznej przedstawia to dzieło, wystarczy wskazać, że w nadzwyczaj sumiennym studium naukowym poświęconym *Harmonice Chopina* (1934) przeprowadził Ludwik Bronarski w dwudziestu pięciu miejscach swojego wielkiego tomu omówienie różnych, domagających się bardziej szczegółowego wyjaśnienia czynników składni tej — dla późniejszego okresu twórczości Chopina — tak niezmiernie charakterystycznej kompozycji. Wszystko w tym dziele jest równie mistrzowskie jak zachwycające. Kunszt techniki przeróbkowej został tu doprowadzony do zawrotnej wysokości. Symfoniczność osnowy, dramatyczność nastrojów, przechodzących od najdelikatniejszych tonów do piorunowych wyładowań, stapianie najsilniej kontrastujących ze sobą motywów w cudownie przystające do siebie wątki — tworzą razem w dziele tym fantastyczny aliaż treści i formy. Wszystko to, co stanowi nieodłączne czynniki stylu romantycznego w muzyce, więc nerwowość rytmiki, giętkość linij melodyjnych, wysubtelnienie skali chromatycznej i dysonansowości oraz rozluźnienie związków z ośrodkami tonalności przez nieustanną niemal modulacyjność, zostało w polonezie-fantazji doprowadzone do ostatecznego nasilenia, wobec którego styl harmoniczny *Trystana i Izoldy* Wagnera (rok 1857-59) jest już tylko rodzajem ostatecznej rekapitulacji.

Patrząc na całokształt polonezowej twórczości Chopina, stwierdzamy w niej stale dokonywującą się linię ewolucji w oparciu o jego własną indywidualność w głębokich pokładach duchowych tych dzieł, a przy nieustannie nowych w nich walorach form dźwiękowych. W polonezach swoich wyczarował Chopin Polskę poetów naszych, zaczynając od osiemnastowiecznej staroświecczyzny Niemcewicza

przez epicką wielkość Mickiewicza, aż do błyskawicowych blasków i wzlotów Słowackiego i do metafizycznych wmyśleń Norwida.

Wspomniana praca angielska o Chopinie Arthura Hedley'a (Londyn 1947), przytaczająca ważniejsze spostrzeżenia autora niniejszej pracy i w rozdziale o polonezach opierająca się w znacznej mierze na jego badaniach, stanowi ponowny dowód właściwej interpretacji polonezów z punktu widzenia nie tylko ich czysto muzycznej wartości, lecz również ich patriotycznej, narodowej ideologii. Cytując ustęp z listu Chopina do Fontany z 4 kwietnia 1848 r.: „nie obejdzie się bez strasznych rzeczy, ale na końcu tego wszystkiego jest Polska świetna, duża, słowem Polska. Więc mimo niecierpliwości naszej czekajmy, aż się dobrze karty pomięszają..." — konkluduje Hedley: „oto duch, który tchnie w jego polonezach. Potrójny motyw przewija się przez nie: duma wobec przeszłości, skarga wobec teraźniejszości, nadzieja na przyszłość".

M A Z U R K I

Pierwsze dowody twórczości Chopina w rodzaju m a z u r k a pochodzą z roku 1825, więc o osiem lat później od pierwszych jego polonezów. W małym formacie i w skromniutkiej szacie ukazały się wtedy w druku dwa mazurki piętnastoletniego studenta Liceum Warszawskiego, mianowicie mazurek *G-dur* i mazurek *B-dur*, które w wydaniu Jana Kleczyńskiego (Gebethnera i Wolffa) noszą cyfry porządkowe 55 i 52. (Są to najwcześniejsze przedruki z wydania oryginalnego). Chopin nie naznaczył na nich cyfry opusowej, jak to zrobił na wydanym w tymże roku 1825 rondzie *c-moll*, które oficjalnie nazwał swoim pierwszym *opusem*. Pierwszego wydania tych mazurków nie powtórzył później Chopin sam, a także Fontana nie włączył ich do pośmiertnego wydawnictwa utworów pozostałych po kompozytorze. Względnie dość późno, bo dopiero w r. 1824, zabrał się Chopin do pisania mazurków, chociaż od najwcześniejszego dzieciństwa rytmy i melodie mazurkowe dochodziły do jego świadomości czy to na wsi czy w postaci licznych kompozycji warszawskich muzyków. Będąc chłopcem wytańcowywał mazury na zabawach domowych, raz nawet zwichnął w tańcu nogę.

Pierwszy mazurek, *G-dur*, ma zakrój odpowiadający w zupełności ówczesnym tuzinkowym przykładom warszawskim, przeznaczonym bezpośrednio do tańca. Było by

wprost zbyteczną rzeczą wskazywanie ich. W drugim wyraziście występuje już autentyczna nuta wiejska zaraz w pierwszym temacie: (zwrócić uwagę należy tu na podwyższony stopień drugi skali, *cis*, i podwyższoną, tzw. lidyjską kwartę, *e*).



Ale w dalszym przebiegu mazurka zatracają się typowo ludowe rysy na korzyść raczej m i e j s k i c h w swoim zabarwieniu motywów.
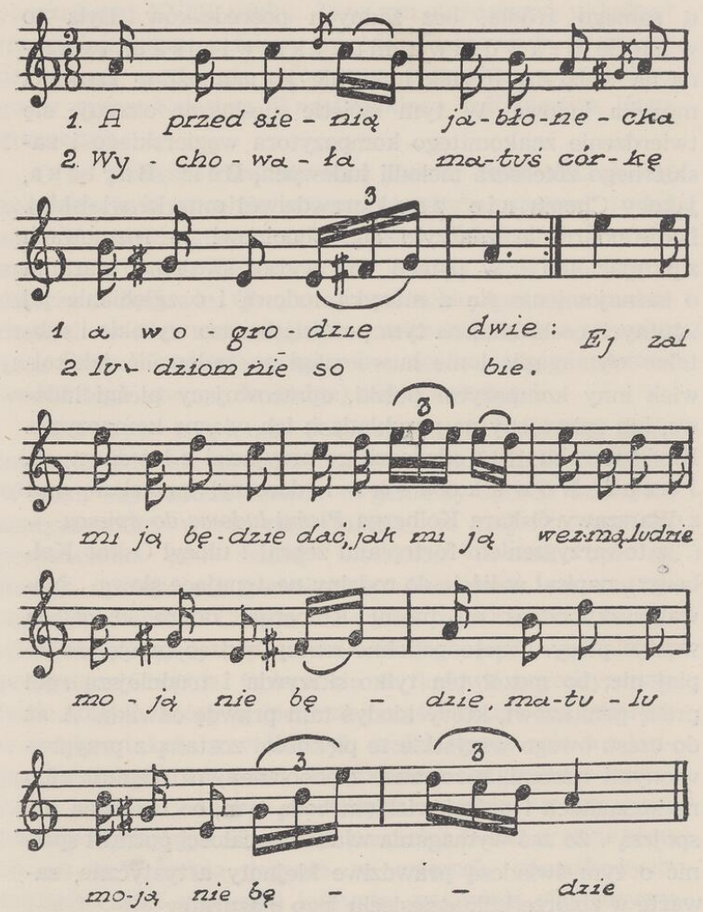
Nie od razu trafił pewnie Chopin do źródeł rzeczywistej muzyki ludowej i początkowo zadawalał się wzorami stanowiącymi wspólne dobro stołecznych kompozytorów mazurkowych. Stąd też może te pierwsze mazurki powstały jeszcze w pierwszej połowie roku 1824. Kiedy zaś w lecie znalazł się na wsi, w słynnej od jego pobytu S z a f a r n i, gdzie układał swój arcywesoły *Kuryer Szafarski*, rozsmakował się na dobre w muzyce ludowej i zaczął ją uważnie studiować. W trzecim numerze *Kuryera Szafarskiego* zanotował w rubryce „wiadomości zagraniczne", że „dnia 29 m. i r. b. JPan Pichon, przejeżdżając przez Nieszawę usłyszał na płocie siedzącą Catalani, która coś całą gębą śpiewała. Zajęło go to mocno, a lubo usłyszał arię i głos, nie kontent jednak z tego, starał się wiersze usłyszeć. Po dwakroć przechodził koło płota, ale napróżno, bo nic nie zrozumiał; aż na koniec, zdjęty ciekawością, dobył trzech groszy, obiecał je śpiewaczce, byle mu śpiewkę powtórzyła. Długo się kręciła, krzywiła i wymawiała, lecz zachęcona trzema groszami, zdecydowała się i zaczęła śpiewać mazureczka, z którego Redaktor, za pozwoleniem

zwierzchności i cenzury, na wzór jedną tylko strofę przytacza:

Patsaj ze tam za gulami, za gulami, jak to wilk tańcuje,
a wsakżeć on nie ma zony, bo się tak frasuje.

Jest to pierwszy autentyczny dowód zainteresowania się Chopina muzyką ludową. Od tego czasu zapewne słuchał otwartymi uszami wszystkiego, co jako śpiew i muzyka instrumentalna, w czasie pracy czy zabawy, było wyrazem ludowej twórczości. Gromadził te zasłyszane melodie w pamięci, może zapisywał je także na papierze i w różny sposób miał z nich zaraz po poznaniu lub też w przyszłości korzystać. Stosunek form mazurka chopinowskiego do oryginalnych wzorów ludowych stał się przedmiotem bardzo pomysłowej i skrupulatnie przeprowadzonej rozprawy analityczno-porównawczej, z którą w roku 1926 wystąpiła Helena Windakiewiczowa pod tytułem *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina*. Autorka wykazała kilka zasadniczych form, którymi posługiwał się Chopin. Pierwszą stanowi forma powtórkowa o podstawie jednotaktowej, drugą forma powtórkowa o podstawie dwutaktowej. Dalsze wzory to: wzór chórowy i dialogowy w interwale oktawy i kwarty, następnie wzór kotwiczy drobniejący. We wzorach oberkowych wskazuje Helena Windakiewiczowa na wzory wahadłowe, wzory oberkowe zwięzłe i wzory hołupcowe. Oprócz tych przykładów mamy jeszcze do czynienia z wzorami chromatycznymi w górę lub w dół.

Wystarczy wziąć do ręki jakikolwiek z tomów wydawnictwa Oskara Kolberga z motywami zebranymi na Mazowszu, ażeby się przekonać, jak bliską stała się muzyka ludowa Mazurów całej muzycznej naturze Chopina. W istocie twórczość jego była, jak to miał powiedzieć Cyprian Norwid, cudownym „zaśpiewem na narodową nutę". Weźmy dla przykładu piosenkę śpiewaną na wozach orszaku ślubnego, jadącego do kościoła:



Panuje w niej wielkie urozmaicenie form rytmicznych, które też Chopin w znacznej mierze przeniósł do swoich mazurkowych arcydzieł. Znał więc najbardziej autentyczną polską muzykę ludową, czerpiąc przykłady jej u samego źródła, bez żadnych pośredników. Była to w istocie prawdziwa muzyka wiejska, tworzona na wyłączny użytek ludu, nie jej namiastka: sztuczna muzyka ludowa. W tym świetle niesłuszne okazuje się twierdzenie znakomitego kompozytora węgierskiego i zasłużonego zbieracza melodii ludowych, Beli Bartoka, jakoby Chopin nie znał prawdziwej muzyki wiejskiej. Niejednokrotnie zdarzyło się Chopinowi w rozmowach z przyjaciółmi i w listach dać wyraz swojemu staraniu o zaznajomienie się z muzyką ludową i o zgłębienie jej istotnych cech. Miał na tym punkcie bardzo wysokie i subtelne wymagania i nie łatwo mógł go zadowolić jakikolwiek inny kompozytor polski, opracowujący pieśni ludowe, lub opierający na przykładach ich własne kompozycje. Kiedy w roku 1847 odwiedził go przyjaciel z lat dawnych, Józef Nowakowski i doręczył przesłane mu z Warszawy Oskara Kolberga *Pieśni ludowe do śpiewu* — („z towarzyszeniem fortepianu zebrał i ułożył Oskar Kolberg"), napisał w liście do rodziny następujące słowa: „Nowakowski oddał mi pieśni Kolberga; dobre chęci, za wąskie plecy. Często podobne rzeczy widząc myślę, że lepiej nic, bo mozół ten tylko skrzywia i trudniejszą robi pracę geniuszowi, który kiedyś tam prawdę odwikła. A aż do czasu owego wszystkie te piękności zostaną z przyprawionymi nosami, różowane, z poobcinanymi nogami albo na szczudłach i pośmiewiskiem będą tym, co lekko na nie spojrzą". Że zaś wymagania własne w całości potrafił spełnić o tym świadczą prawdziwe klejnoty artystyczne, zawarte w zbiorze kilkudziesięciu jego mazurków.

Na artystyczną formę mazurka wpłynęły w wieku XVIII i XIX przykłady tańców ówczesnych suit instrumentalnych, przede wszystkim zaś wprowadzony do symfonii klasycznej menuet — taneczny wykładnik kultury obyczajowej XVIII wieku. Jego symetrycznemu układowi trzyczęściowemu - z triem pośrodku - odpowiada w znacznej mierze morfologia salonowego mazurka warszawskiego w epoce Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego.

O ile pierwsze dwa mazurki z roku 1825 okazują się kompozycjami zupełnie poprawnie uformowanymi, trzeci spośród najwcześniejszych mazurków Chopina, *D-dur* (numer 53 wydania Gebethnera i Wolffa), zawiera pewne usterki w budowie. Chopin zdawał sobie sprawę z zachodzących w nim niedociągnięć konstrukcyjnych i w roku 1832 przerobił go, ale nawet mimo tej korekty nie doprowadził tego utworu do godnej siebie zwartości.

„Dzikie piękno" polskiej muzyki wiejskiej rzadko pojawiało się w początkowych mazurkach Chopina. W roku 1827 zdołał Chopin w genialny sposób uchwycić sentymentalny wyraz nuty ludowej w mazurku znanym powszechnie pod nazwą *Słowiczek (a-moll* op. 68 numer 2, wydanie pośmiertne). Pozostanie na zawsze zagadką, dlaczego Chopin nie wydał tego mazurka za życia. Zachwycająco piękna melodia jego jest oryginalnym pomysłem Chopina. Opiera się na ludowo prymitywnym basie stałym, który w pierwszej części brzmi bez przerwy w każdym takcie, a w dalszych częściach ma rolę dominującą nad innymi tonami. W podobnie artystyczno-kulturalny sposób, jednakże w silnym związku z formami ludowymi, postąpił Chopin w mazurku *C-dur* z roku 1830 op. 68 nr 1, gdzie jedynie w czterech początkowych taktach części pierwszej i drugiej pojawiają się motywy

niewątpliwie pochodzenia ludowego, ale wszystko inne jest własnym, znakomicie dostrojonym dośpiewem Chopina. Charakterystyczne basy ludowej basetli, mianowicie puste kwinty, stają się stałym niemal czynnikiem akompaniamentu.

W mazurku *F-dur*, napisanym jeszcze w Warszawie, w roku 1830 (op. 68 nr 3) pozwolił sobie Chopin na użycie w ustępie trio *(poco più vivo)* autentycznej melodii wiejskiej w całej jej prymitywnej formie i rozpiętości, w tonie lidyjskim i na podstawie stale wybijanego basetlowego akompaniamentu pustej kwinty. W takim surowym powtarzaniu tematów ludowych nie widział jednak Chopin godnego siebie zadania artystycznego. Mogło mu to wystarczyć, jeżeli chciał wywołać tym jakieś szczególne wrażenie, co go też nigdy nie zawiodło. Ale ideologia artystyczna i estetyka Chopina nie pozwalały mu zatrzymać się na samej powierzchni muzyki ludowej. Misję swoją wobec niej pojmował Chopin znacznie głębiej, mianowicie w przejmowaniu jej elementów formalnych dla celów prawdziwej, świadomej celów artystycznych sztuki. Chopin chciał — w pełnym zrozumieniu objawiającego się w muzyce ludowej ducha rasy — „ująć wieczyście bijące serce rasy w dłonie i odtworzyć na nowo w formie doskonałego, powszechnie zrozumiałego dzieła sztuki to, co w ludzie przejawia się jako samoistna, nieujęta w żadne karby dyscypliny siła twórcza", — jak pięknie wyraził to Karol Szymanowski. Ten proces ewolucyjny w twórczości Chopina musiał przejść przez pewne stadia, nie mógł dokonać się odrazu.

Przy artystycznej ocenie mazurków Chopina nie można zatrzymać się na samym stwierdzeniu stopnia ich ludowości, czy wiejskości, na odsetku autentyczności użytych w nich motywów. Czynniki te muszą być uwzględnione, jednak tylko pod kątem ich znaczenia dla ustalenia stylu danego mazurka. Wartość zaś artystyczna mazurków wynika z istotnych, własnych czynników każdego utworu.

Zanim jeszcze Chopin zdołał osiągnąć w rodzaju mazurków wysoki stopień doskonałości, spróbował połączyć cechy rytmiczne tego tańca z celami muzyki wirtuozyjnej w granicach klasycznej formy ronda. Wypadło to w sposób nadzwyczaj udatny w *Rondeau á la Mazur* op. 5. Kompozycja ta została wydana w Warszawie w roku 1828 i później drugi raz w Paryżu. Ludowy pierwiastek występuje tu wyraziście w temacie naczelnym, w którym zaznacza się typowa dla polskiej muzyki ludowej lidyjska kwarta. Dalsze ustępy tego świetnie rozbudowanego utworu dostrajają się znakomicie do charakteru wstępnego tematu. Jeden z muzykologów polskich, który w krótkiej rozprawce zajmował się specjalnie rondami Chopina, mianowicie Witold Chrzanowski, zauważył w nim typowy mazowiecki upór w częstym powtarzaniu jednego dwutaktowego motywu refrenu.

Pierwszymi mazurkami Chopina objawiającymi — w nie ulegający wątpliwości sposób — pełną jego genialność, były utwory wydane w Paryżu w ciągu roku 1832, jako opus 6 i 7. Pierwszy cykl obejmuje cztery mazurki, drugi pięć. Powstały one niezawodnie jeszcze w okresie warszawskim. Pierwszy mazurek (op. 6 nr 1 *fis-moll)* jest jedynie „zaśpiewem" na ludową nutę; znajdujemy w nim wiele świeżych i pięknych pomysłów harmonicznych, rytmicznej kapryśności oraz wykwintnej, prawdziwie zachwycającej melodyjności. W drugim mazurku tego cyklu, *cis-moll*, autentyczny materiał muzyki wiejskiej włożył Chopin do wstępnego tematu ośmiotaktowego, który pojawi się jeszcze raz po *trio*. Melodia ludowa została tu użyta jako głos środkowy pomiędzy stale powtarzającą się

burdonową kwintą basu i głosem wiolinu, wybijającym również stale dominantę tonacji. Cały ten ustęp jest rodzajem preludium do właściwego tematu, który przychodzi w drugim ośmiotakcie. W bardzo pomysłowy sposób rozłożył Chopin w mazurku tym ustępy o nastroju melancholijnym i weselszym. Podobny stosunek pomiędzy tematyką ludową a własnymi pomysłami zachodzi w jasnym na wskroś mazurku *E-dur*, opus 6 nr 3. Wszystkie te trzy utwory musiały powstać w bardzo bliskim siebie okresie czasu. Po łzawym mazurku *es-moll*, w którym wszystkie tematy miał Chopin sobie samemu do zawdzięczenia, pierwszy mazurek op. 7 *B-dur* ujęty został w schemat ronda z dwoma różnymi ustępami pobocznymi.

Jego temat główny zbudował Chopin w pierwszych trzech motywach ze wstępujących tonów skali. Cały ten pomysł odznacza się zdrowiem, tężyzną, jurnością. Drugi temat w tonacji dominanty (do pewnego stopnia w linii melodyjnej pokrewny z pierwszym tematem) jest znakomitym kontrastem do całej pierwszej części. W drugim pobocznym ustępie tego mazurkowego ronda natrafiamy na niezmiernie śmiały pomysł harmoniczny Chopina. Na dudniącej w basie pustej kwincie *ges-des* rozwija się melodia oparta na harmonii akordu tonicznego *b-moll* ze zwiększoną kwartą *e* zamiast *es*.

Niejednokrotnie starano się wyjaśnić to niezmiernie intrygujące miejsce. W roku 1905 Johannes Schreyer w swojej *Nauce harmonii* wyraził pogląd, że jest to szczególnie uwydatniona forma dominanty zamiennej z harmonią powstrzymującą. Leichtentritt widział w tym miejscu *(Analizy dzieł fortepianowych Chopina*, T. I. 209) tak zwaną tonację cygańską, jako wariant tonacji *b-moll*. Kto wie jednak, czy Chopinowi
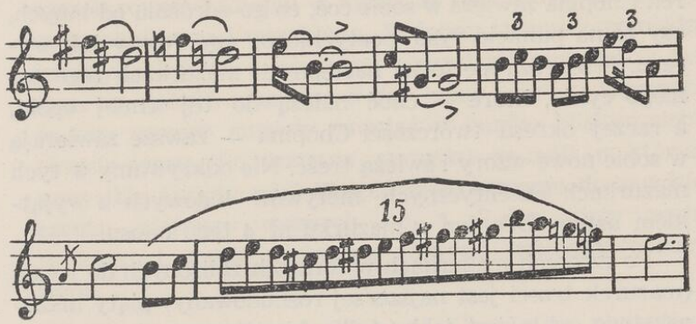
nie chodziło o wywołanie efektu źle strojonych basów wiejskiej kapeli, które z całym realizmem pragnął w mazurku swoim odtworzyć.

Słusznie powiedział Schumann, że każdy mazurek Chopina zawiera w sobie coś, co go odróżnia od innych, czy to na punkcie rysu poetyckiego, czy formy lub wyrazu. Stwierdza się to na następnych mazurkach tego samego cyklu, które — choć należą do tej samej epoki, a raczej okresu twórczości Chopina — zawsze zawierają w sobie nowe wzory i świeżą treść. Nie odkrywamy w tych mazurkach autentycznych motywów ludowych z wyjątkiem ustępu *Des-dur* w mazurku nr 4 tego opusu.
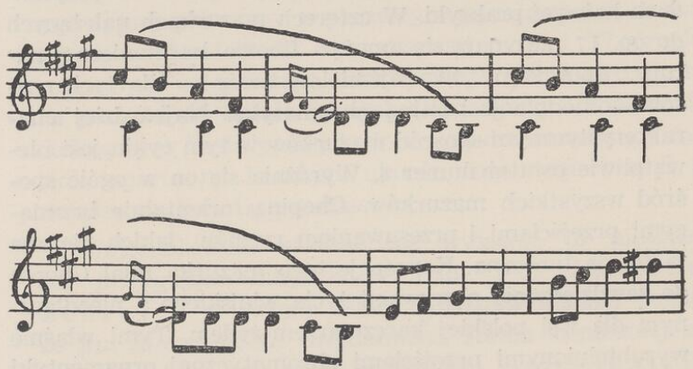
Po czterech mazurkach w formach zbliżonych do ronda (mazurek trzeci jest najszerzej rozbudowany) piąty mazurek tego cyklu jest jakby tylko fragmentem niezakończonym, jakby w niezdecydowanym tonie, powtarzającym mechanicznie temat pierwszy na piątym stopniu tonacji. W tym wypadku wzorował się Chopin ściśle na przykładach ludowej praktyki. W czterech mazurkach należących do op. 17 zaczynają się mnożyć finezje harmonicznej natury. Spotykamy tu najśmielsze może — dla tych czasów — modulacje i bujną chromatykę. Najbardziej charakterystycznym spośród mazurków w tym cyklu jest niewątpliwie ostatni numer 4. Wyróżnia się on w ogóle spośród wszystkich mazurków Chopina orientalnie brzmiącymi przejściami i przesuwaniem rytmów, jakich nie zna ta forma taneczna. Koncepcję tego mazurka miał Chopin do zawdzięczenia obserwacji życia wiejskiego z nieodłącznym dla wsi polskiej karczmarzem-żydem. Tymi właśnie wysubtelnionymi przejściami chromatycznej ornamentyki i synkopowanymi przesunięciami akcentów odmalował Chopin charakterystyczną postać karczmarza. Różnice te występują bardzo jaskrawo w konfrontacji ze zdecydowa-

ną durową tonalnością i jędrną rytmiką ustępów ujętych w ramy egzotycznie zabarwionych części zewnętrznych mazurka *a-moll*.

Motywy orientalno-egzotycznej tematyki:



wyrażają założenie ilustracyjno-opisowe Chopina niezmiernie dobitnie w zestawieniu z następującym tematem, w którym poznajemy niesfałszowanego Mazura:
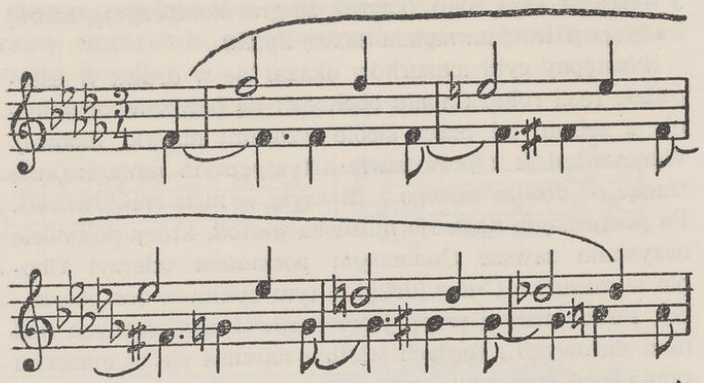


Utwór ten sięga zasadniczą koncepcją z całą pewnością chłopięcych jeszcze lat kompozytora, który w ostatnim numerze swojego *Kuryera Szafarskiego* pisanym dnia

3 września 1824 roku, donosił, że grał kompozycję, której tradycja późniejsza nadała nazwę *Żydka*.

Następny cykl mazurków ukazał się w druku w listopadzie 1835 roku. Chopin obchodził się bardzo ekonomicznie z zebranymi przez siebie wzorami muzyki ludowej. Wprowadzał je z prawdziwie artystycznym umiarem, nie tracąc po drodze niczego z tkwiącej w nich efektowności. Po poetycznym nastroju mazurka *g-moll*, który pospolicie nazywano zawsze *Cudownym poematem* uderzył Chopin w mazurku *C-dur* (drugi w tym cyklu) w ton oberkowy. Po kwintowej przygrywce basów i zawieszonych nad nimi durowych akordach wiolinu narzuca się w mazurku tym choreograficzny scenariusz w nieprzeparty sposób. Główna rola taneczna przypada tu najpierw dziewczynie; po hołupcowych motywach, które po raz pierwszy występują w tym mazurku, przychodzi kolej na popis taneczny mężczyzny, z krwi i kości Słowianina, Mazura, z jego lidyjską kwartą w motywach. Kilkakrotne już pojawienie się tej kwarty w mazurkach jest dowodem, że był to jeden z najmocniej wyrytych w pamięci Chopina rysów polskiej muzyki ludowej. Motywy hołupcowe występują silnie w drugiej części mazurka, utrzymanej niespodziewanie w dalekiej od pierwotnej tonacji *C-dur*, skali *Des-dur*. Ostatni z tego cyklu mazurek, *b-moll*, dłuższy od wszystkich dotychczasowych, ma treść w najwyższym stopniu romantyczną. Temat jego wyłania się z tajemniczo zabarwionego wstępu i jakby z trudem przeciska się przez synkopy niższego głosu, nad którym później ma zapanować. (*Des-dur* w *C-dur* akord sekstynea politańskiej).

Bardzo subtelne uwagi na temat melodiotwórczej techniki Chopina, które w tym właśnie miejscu mają zastosowanie, napisał sławny od kilkudziesięciu lat francuski powieściopisarz-psycholog Marcel Proust: „Frazy



Chopina, tak swobodne, tak giętkie, tak czułe, zaczynają szukać i próbować miejsca na zewnątrz, daleko od kierunku ich wyjścia, daleko od punktu, który, jak można by oczekiwać, będzie ich granicą; frazy te brzmią na uboczu fantazji tylko po to, ażeby wrócić w bardziej zdecydowany sposób, zwrotem bardziej obmyślanym, z większą ścisłością". Odgraniczenie materiału pochodzącego z autentycznej muzyki ludowej od tematów będących owocem inspiracji Chopina przychodzi i w tym mazurku z łatwością; okazuje się, że materiał wiejski zamyka się tu w kilku motywach. Harmoniczno-modulacyjne czynniki tego mazurka wymagałyby osobnego studium analitycznego.

Cztery mazurki zawarte w cyklu op. 30 są utworami stylizowanymi. Drugi mazurek w *h-moll* zawiera w środkowej swojej części motyw, który interpretuje się powszechnie jako naśladowanie głosu k u k u ł k i. Chopinowska kukułka ma głos niższy od innych kukułek, które częstokroć występowały w utworach dawniejszych kompozytorów. Można by ją nazwać m e z z o - s o p r a n e m wobec sopranowych kukułek, kukających w tonie *f-d*, ponieważ Chopin kazał jej kukać w tonie *cis-a*.

Począwszy od mazurka *Des-dur* nr 3 zaczyna się fortepianowy styl mazurków nieco zmieniać. Do dawnej skali środków technicznych przybywają częstsze teraz tercje równoległe w prawej ręce, wpływające na pogrubienie linii melodyjnej. W basie przybywa dźwięku dzięki używaniu tonów kontra oktawy i natychmiastowemu przenoszeniu ręki do medium klawiatury przy nieprzebrzmiałym jeszcze tonie dolnym i współbrzmieniu jego alikwotów. Suma dźwięków i barwa staje się więc znacznie pełniejsza. Pod względem zaś form mamy w dalszym ciągu nieustanną rozmaitość.

Mazurek *cis-moll* op. 30 nr 4 jest jednym z najwyższych objawień inspiracji Chopina w zakresie tej formy. Długi ten utwór zakończył Chopin w sposób, który współczesnych pedantów musiał tak chyba irytować, jak czerwona kamizelka Teofila Gautiera na pierwszym przedstawieniu *Ernaniego* Wiktora Hugo w Paryżu. Jest tu ośm par równoległych kwint (między głosem melodii i basem) w akordach septimowych, chromatycznie zestępujących na przestrzeni ośmiu akordów. Schumann brał z góry Chopina w obronę przed krucjatą pedantów przeciwko takiemu bluźniercy klasycznego kontrapunktu. Mimo swojej wysokiej wartości mazurek ten nie należy do bardziej popularnych.

Większą natomiast wziętością cieszyły się zawsze mazurki opus 33. Jest ich tu cztery. Wśród nich mazurek *D-dur* (drugi z kolei) odznacza się wielkim animuszem.
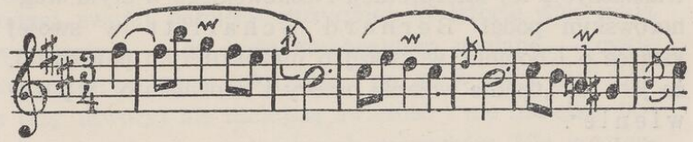


Należy on do tych mazurków które dzięki transkrypcji dokonanej dla słynnej śpiewaczki koloraturowej M. Pauliny Garcia-Viardot w roku 1842, weszły również do repertuaru śpiewackich popisów. Chopin godził się na użycie swoich melodii dla celów wokalistyki i nawet z zadowoleniem słuchał, kiedy pani Viardot śpiewała jego mazurki. Dowód na to mamy w listach pisanych w Londynie w roku 1848, gdzie sławna śpiewaczka bawiła równocześnie z nim i nawet razem z nim koncertowała. I tak w liście pisanym dnia 13 maja 1848 r. donosił Wojciechowi Grzymale: „Piszą mi tu piękne artykuły po dziennikach. A wczoraj na koncercie w Cowent-Gard Viardowa moje mazurki śpiewała i kazali powtórzyć. Była na przyjezdnym u mnie z mężem. Była z inną miną jak w Paryżu i nie proszona ode mnie śpiewała moje rzeczy". Raz jeszcze wspomina o śpiewaniu swoich mazurków w liście z 17 lipca: „Wczoraj dałem drugą matinée w hotelu lorda Falmouth Viardowa śpiewała mi moje mazurki między innymi. Bardzo pięknie było".

Wracając do mazurka tego cyklu *D-dur*, należy zaznaczyć, że w zewnętrznych jego częściach zachodzi prymitywne powtarzanie jednego ustępu (okres o zupełnie równoległych częściach) na tonice i dominancie, wskutek czego każdy temat przychodzi tu dwanaście razy bez zmiany poza położeniem w tonacji. Wir oberkowy, panujący w tym mazurku, porywa słuchacza, w akordzie doprowadza do zawrotów w głowie. Krótkie wytchnienie daje trio o dwóch tematach.
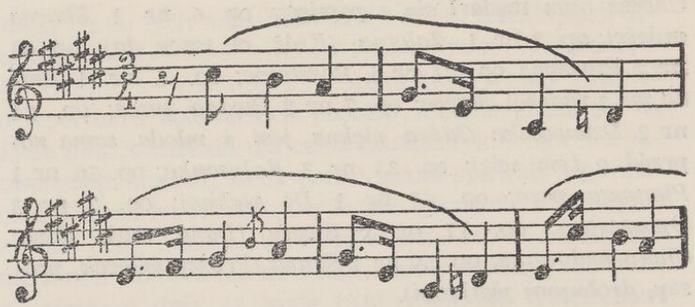
Żeby przy tej sposobności wyczerpać temat transkrypcji mazurkowych dla celów wokalnych, wypada wspomnieć, że piętnaście mazurków Chopina zostało przerobionych do dowolnie napisanych tekstów. Są to następujące utwory: op. 50 nr 2 *Szesnaście lat;* op. 33 nr 2

Chcesz bym wydarł cię z pamięci; op 6 nr 1 *Skarga miłości;* op. 7 nr 1 *Zalotna (Któż ci serce da);* op 63 nr 2 *Ptaszyna* op. 24 nr 1 *Rozstanie;* op. 6 nr 4 *Serce mi z radości skacze;* op. 7 nr 2 *Biedne serce;* op. 24 nr 2 *Dzieweczka (która piękna jest i młoda, sama naprzód o tem wie);* op. 33 nr 3 *Kołysanka;* op. 50 nr 1 *Pierwsza para;* op. 67 nr 1 *Do pięknej;* op. 7 nr 3 *Opuszczona;* op. 17 nr 1 *Swaty (Dana moja dana! Chata malowana;* op. 59 nr 1 *Sanna (Prószy śnieżek, prószy, drobnymi płatkami).*

Jednym z najpiękniejszych mazurków, przedstawiającym się jak wyrazisty obraz rodzajowy na temat z życia ludu, jest mazurek czwarty tego cyklu *h-moll.* Wielokrotnie interpretowano jego idealny program. Między interpretatorami znalazł się także Władysław Żeleński. Genialnie skonstruowany, cały przesiąknięty najwyższym czarem melodyjności, niezmiernie wyrazisty w kontrastach, przy tym pełen świetnych pomysłów harmonicznych, jest on niejako centralnym punktem, osią mazurków Chopina.



Ażeby następne mazurki scharakteryzować najpobieżniejszymi bodaj rysami, ograniczymy się do podkreślenia następujących utworów: mazurek *cis-moll* op. 41 nr 1 odznacza się frygijską tonalnością (w skali tej znajduje się na drugim stopniu półton, *d*, nie jak w gamie *cis-moll, dis).* Jest to bezpośredni wpływ motywiki ludowej. Leichtentritt uważał mazurek ten za uduchowienie tańca i podniesienie go ze sfery ludowości do orbity mu-



zyki symfonicznej. Następny mazurek tego cyklu jest nieustanną oscylacją między tonacjami *e-moll*, *a-moll* (w duchu mollowych tonacji harmonicznych) i skalą frygijską. Nieustanny niepokój modulacyjny panuje w trzecim mazurku *H-dur*. W mazurku tym daje się wyczuć pokrewieństwo z walcami. Zaznacza się ono także w ostatnim mazurku tego cyklu w tonacji *As-dur*. W mazurku *cis-moll* widział Zygmunt Noskowski zimowy pejzaż polski, ciężkie chmury na niebie i odczuwał płynącą z niego tęsknotę za wiosną i zielenią. Pewną transpozycję tej interpretacji Noskowskiego w stylu wagnerowskim podał Bernard Scharlitt w swojej książce o Chopinie, w której o mazurku tym powiedział, że jest to: „tęskne wołanie natury i człowieka o wybawienie".

W długim, mistrzowskim mazurku *cis-moll* op. 50 nr 3 natrafiamy zaraz na samym początku na rzadki u Chopina sposób imitacji motywów. Elegijna nuta przeważa w ogólnym nastroju tego mazurka. Sześcioczęściowy wielki mazurek *H-dur* op. 56 nr 1 należy do najbardziej wyrafinowanych utworów tej formy chopinowskiej. Czynnik wiejski został tu jak gdyby przesłonięty bogatą ornamentyką artystyczną. Środkowe jego człony, najpierw

w *Es-dur*, później w *G-dur*, mają w sobie walcową płynność i salonową układność. Zato następny zaraz mazurek *C-dur* tej samej serii uderza słuchacza swoją dziką pięknością i barwami przypominającymi jaskrawe kontrasty łowickich pasiaków. Zaznacza się to szczególnie w temacie głównym, występującym na początku i końcu mazurka.

W mazurku trzecim tego cyklu *c-moll*, kładł Chopin fundamenty pod muzykę przyszłych czasów. Jest to utwór niemal już symfonicznego pokroju. Na szczególną uwagę zasługują tu śmiałe konstrukcje długich ustępów, opartych na stałym basie, nad którym przewijają się postępy niezmiernie wyrafinowanych dyssonansów i modulacyjnych zwrotów.

Nawet w tych kilkudziesięciu mazurkach nie wyczerpała się inwencja Chopina w zakresie tej formy. Odnawiała się ona nieustannie w późniejszej i nawet końcowej już twórczości, przez wprowadzanie ciągle świeżych czynników w organizacji motywów i tematów i w budowie członków, jak również przez nieustanny powrót do wzorów muzyki ludowej, które Chopin wywiózł z Polski w niezawodnej swojej pamięci muzycznej. W istocie więc mają dwa ostatnie — za życia kompozytora wydane — cykle mazurków: op. 59 w roku 1846 i op. 63 w roku 1847 (oba po trzy utwory) nie mniejszą świeżość i nie mniejsze bogactwo treści od wcześniejszych mazurków. Nie wyczerpała się więc twórczość Chopina i jego posłannictwo artystyczne na polu kompozycji mazurków, lecz doszedłszy do zenitu rozwoju uległa tragicznemu przerwaniu. Przerwała się wskutek choroby, ale sama w sobie nie miała się skończyć w tym już czasie. W najwyższym wysubtelnieniu wszelakich czynników tworzywa muzycznego dobiegła kresu mazurkowa produkcja Chopina.

Pierwsza seria wydanych przez Fontanę po śmierci Chopina mazurków op. 67 (cztery mazurki) objęła utwory (pisane w ciągu kilkunastu lat paryskich), których Chopin — być może — nie zakwalifikował do wydania. Druga seria pośmiertna objęła kompozycje z lat warszawskich oraz mazurek *f-moll*, pochodzący wedle tradycji od dawna utrwalonej, z ostatnich tygodni życia Chopina.

Polonezem zaczęła się, mazurkiem skończyła twórczość Chopina. Czyż potrzeba więcej dowodów, że nawskróś Polakiem czuł się Chopin?!

Mazurkowe arcydzieła Chopina wywołały u bardzo licznych kompozytorów — zarówno współczesnych Chopinowi, jak późniejszych — nieodpartą potrzebę tworzenia mazurków. W pierwszym rzędzie niemal wszyscy kompozytorzy polscy stali się — pomimo woli — naśladowcami Chopina. Żaden z nich nie zdołał w formie tej uwolnić się od dominującego wpływu genialnego kompozytora. Poza Polską przyjęła forma ta również pokaźne rozmiary i to w twórczości wielu wybitnych kompozytorów. Należy do nich: Liszt, Skrjabin i nawet Klaudiusz Debussy. Te trzy nazwiska wystarczą dla wskazania zasięgu polskiego mazurka w muzyce europejskiej po Chopinie.

W poetyzującym studium o Chopinie zamieścił Franciszek Liszt (1850) odnośnie do mazurka następujące uwagi: „W ojczyźnie swojej jest mazurek nie tylko tańcem, jest on poematem ludowym i, jak wszystkie poezje pokonanych narodów, stworzonym do tego, ażeby buchający płomień uczuć patriotycznych mógł jaśnieć pod przejrzystą zasłoną popularnej melodii... Chopin stał się panem tych inspiracji ze szczególnym szczęściem i tchnął w nie pełną wartość swojej pracy i swojego stylu. Szlifując je w tysiącu ścianek, wydobywał cały ogień utajony w tych diamentach na światło i nie zatracając ani jednego

ich pyłku, ujmował je w dźwięczące klejnoty... Chopin uwolnił z więzów nieznaną poezję, zaledwie zaznaczoną w oryginalnych tematach ściśle narodowych mazurków. Zatrzymując ich rytm uszlachetniał melodię, rozszerzał stosunki między nimi i wprowadzał harmoniczny światłocień, który był tak nową rzeczą jak przedmioty, do których go dostosował".

Ewolucja muzycznego stylu Chopina, również w zakresie formy mazurka, stanowi temat muzykologicznej rozprawy Geralda Abrahama pod tytułem: *Chopin's Musical Style* wydanej w roku 1939 i 1941. *(Oxford University Press.* Londyn — Nowy Jork — Toronto).

Obszerny rozdział, poświęcony mazurkom, zawiera wydana w r. 1947 książka brazylijskiego muzykografa, Paes da Cunha, O *Monumento Musical de Chopin*. Rozdział ten stanowi pierwszą — po życiorysie Chopina — część tej skrupulatnie opracowanej książki. Paes da Cunha przechodzi w nim kolejno każdy mazurek powołując się stale na sądy licznych autorów prac o Chopinie, między nimi także autorów polskich. Praca de Cunha'y nie ma charakteru naukowego.

Lista mazurków Chopina obejmuje dzisiaj 58 utworów. W drugiej połowie życia, w okresie paryskim ogłosił 41 mazurków, oznaczając je cyframi opusowymi. Inne dołączone zostały jako pochodzące z lat młodocianych, inne jeszcze wydane zostały z zachowanych po śmierci kompozytora rękopisów. Najpełniejsze wydanie, dokonane przez Jana Kleczyńskiego w nakładzie Gebethnera i Wolffa, zawiera 55 pozycyj mazurkowych. W r. 1909 wydało pismo artystyczne *Lamus* (zeszyt II) nieznany przedtem mazurek *B-dur*. W roku 1930 przybył jeszcze mazurek *As-dur*, którego autograf odnalazła w albumie, będącym niegdyś własnością znanej pianistki polskiej, Marii

Szymanowskiej — Maria Mirska i ogłosiła wraz z reprodukcją rękopisu w nakładzie Gebethnera i Wolffa. Album muzyczny Marii Szymanowskiej był własnością rodziny Mickiewiczów w Paryżu i został później przejęty do Muzeum im. Adama Mickiewicza w Paryżu. Chopin wpisał swój utwór do albumu w trzy lata po śmierci Marii Szymanowskiej, w r. 1834. (Jak wiadomo, Maria Szymanowska była matką Celiny, żony Mickiewicza). Kompozycja ta nie odznacza się wybitniejszymi zaletami. We wstępie przypomina silnie walca *Des-dur* op. 64 nr 1, który — co prawda — wydany został dopiero w r. 1847. Charakterystyczną jego cechą jest zupełny brak punktowanych rytmów. Mazurek ten był pewnie dziełem przypadku, powstał bez głębszego skupienia twórczej energii, bez prawdziwej inspiracji.

Bardzo sumienną analizę mazurków Chopina z wyszczególnieniem ich elementów formalnych, rytmicznych i harmonicznych, przeprowadził Hugo Leichtentritt w pierwszym tomie swoich *Analiz dzieł fortepianowych Chopina* (1921). Praca tego autora ma tę zaletę, że omawia każdą poszczególną kompozycję jako zamkniętą w sobie całość artystyczną i podkreśla charakterystyczne szczegóły w związku z istotą tworu sztuki Chopina. Benedyktyńsko ścisłe w swojej systematyczności dzieło Ludwika Bronarskiego *Harmonika Chopina* (1935), które bez przesady można nazwać histologią lub chemią stylu Chopina, rozproszkowuje szczegółowo badane przez autora mazurki na tylu kartach wielkiego tomu, że organiczna jedność każdej kompozycji wymyka się spod uwagi najpilniejszego nawet czytelnika.

Należy wreszcie stwierdzić, że ostatnie słowo ze strony analizy muzykologiczno-estetycznej nie zostało w sprawie mazurków dotychczas powiedziane i że temat ten stanie się jeszcze niezawodnie przedmiotem ściślejszych studiów.

NOKTURNY

W takiej czy w innej formie musiały znaleźć ujście nagromadzone w geniuszu Chopina pokłady melodyjnych pomysłów. Tak czy inaczej musiał wyrazić się żywioł poetyczności i malarskości jego muzycznej wyobraźni. Wszystko w twórczości Chopina byłoby jednak przybrało inny kształt muzyczny, gdyby fortepian nie był się stał dla niego tym czym był istotnie, to znaczy jego szóstym zmysłem. Nic na świecie nie mogło przenosić w sferę fizycznej rzeczywistości stanów jego muzycznego upojenia w sposób tak doskonały, jak poruszony jego własnymi palcami dźwięk fortepianu. Chopin pisał kompozycje w pierwszym rzędzie dla siebie jako pianisty, wiedząc, że w ten sposób jego myśl muzyczna zapanuje nad słuchaczami bardziej niezawodnie niż za pośrednictwem innych wykonawców. Dla skłonnego do marzycielstwa usposobienia Chopina wystarczyła drobna nawet podnieta zewnętrzna, ażeby umysł jego, przyszedłszy w stan wzmożonej wrażliwości, zaczął promieniować czarownymi blaskami inwencji muzycznej dobywanej z podświadomości.

Były to te dość częste godziny improwizacji Chopina, o których wiadomości zostały nam przekazane przez licznych świadków. Jednym zaś z impulsów zewnętrznych wobec pełnej samowiedzy twórczości Chopina, który poruszył tę marzycielską jej strunę do drgania, były roz-

chwytywane w czasach jego młodości utwory angielskiego pianisty i kompozytora, Johna Fielda, mianowicie jego nokturny. Zasługa historyczna Fielda, (który termin nokturn przejął z nabożeństwa godzinek nocnych „hora nocturna") wobec Chopina w zakresie nokturnów jest mniej więcej taka, jaką była zasługa kogoś, komu udało się nakłonić genialnego improwizatora do snucia w jakimś towarzystwie swoich natchnionych improwizacji, kiedy poprzednio już odmówił prośbom innych osób, ażeby zasiadł do fortepianu.

Jeżeli który z narodów nie miał danych do wyrażenia w muzyce artystycznej swoich odrębności rasowych na równi z innymi wielkimi narodami europejskimi, to z pewnością był to naród angielski. Field, chociaż z pochodzenia Irlandczyk, należał w zupełności do kultury anglosaskiej. Ale jako muzyk, jako uczeń Clementi'ego, był Field w kompozycjach swoich typowym pseudo-klasykiem o włoskim zabarwieniu. Melodyjność jego nokturnów jest do pewnego stopnia rafinatem z arii oper włoskich, z ostatnich dziesiątków lat wieku XVIII i początków XIX wieku. Nie można i nie wolno przeoczyć, że niemal cały zespół czynników, składających się na te popularne utwory Fielda, jest zaledwie fortepianową transkrypcją ariosów opery włoskiej. Wysiłek twórczy Fielda doszedł do stworzenia tego małego rodzaju muzycznego, tak bardzo bliskiego epoce romantyzmu i do przysporzenia romantyzmowi muzycznemu ważnego i wielce użytecznego czynnika akompaniamentu w postaci harfowo rozłożonych akordów. Pod względem harmonii i środków melodio-twórczych nie dotarł Field ani o krok dalej od włoskich operzystów i tak silnie z nimi związanych klasyków wiedeńskich. W granicach tych właśnie środków stwarzał Field ujmujące zaiste utwory nastrojowe, a sugerując samym tytułem *Nokturn* pewien zakres wyobrażeń, stał się ulubionym piewcą poezji nocy i kryjącej się pod jej skrzydła miłości.

Podobieństwo stylu nokturnowego między Fieldem a Chopinem polega w pierwszej linii na homofonicznej konstrukcji nokturnów obu kompozytorów i na wysunięciu linii melodyjnej prawej ręki, jako głównego czynnika ich utworów. Daleko jednak większe różnice niż podobieństwa zachodzą między utworami Fielda i Chopina. Chopin nie zadowolił się jednoczęściową formą nokturnów Fielda, w których przychodziło wprawdzie po kilka tematów, ale nie było żadnej istotnej i wyrazistej kontrastyczności. Przeważna natomiast ilość nokturnów Chopina jest zbudowana z kontrastujących i to niekiedy w bardzo silnym stopniu a organicznie ze sobą związanych części. Zarówno bogactwo melodyjnych pomysłów jak i harmoniczna strona nokturnów Chopina przedstawia wielokrotnie większą sumę i jakość wobec tych samych czynników Fielda. Rysunek melodyjny inwencji Chopina, jego krzywizny i załamania, cały ciężar gatunkowy tematyki chopinowskiej leży bardzo daleko, zarazem bardzo głęboko i znacznie wyżej od sfery koncepcji Fielda. Na punkcie stylu fortepianowego, więc pod względem figuracji, pasażów, używania tercji i sekst, pozostają nokturny Fielda wobec stylu Chopina o całą epokę rozwoju muzyki w tyle. Field nawet nie przeczuwał, żeby kiedyś, a miało się to stać w bliskim po jego wystąpieniu z nokturnami czasie, mogła muzyka fortepianowa osiągnąć tak wysoki stopień poetyczności i wysubtelnienia wszystkich swoich środków.
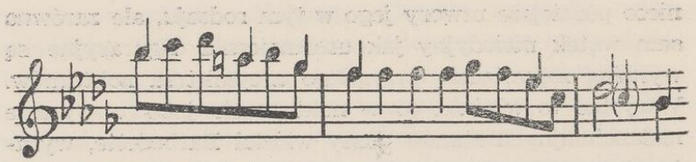
Już w jednej z pierwszych i do dziś dnia przytaczanych prac o Chopinie, z jaką wystąpił H. Barbedette w roku 1861 (*Chopin „Essai de Critique Musicale"*, Paris), znajdujemy w rozdziale poświęconym nokturnom

następujące zdania: „Nokturny Chopina stanowią może największy tytuł jego sławy, są dziełami jego najbardziej doskonałymi. W utworach tych o nieporównanej wytworności rozwija się natura jego talentu ze wszystkimi właściwymi sobie zaletami, wzniosłością myśli, czystością formy i prawie zawsze z tym znamieniem marzycielskiej melancholii, która dodaje tyle wdzięku wszystkiemu, co napisał. Jest rzeczą trudną określić ten stan duszy, który nazywamy melancholią. Czy jest to oznaka wyższej właściwości, czy też choroby psychicznej i moralnej? Ten smutek słodki i zachwycający, który prawie zawsze pozostaje w duszy, jako następstwo wielkich rozterek, ta łagodna rezygnacja, nie znająca już więcej niepohamowanych wykrzyków beznadziejności, to silne uniesienie namiętności, która, rozczarowana po równie wielkich nadziejach, oszańcowuje się w nieokreślonym ideale, dla całej pociechy nasyca się nieokreślonymi mrzonkami, ta skłonność duszy, powiedzmy, robi głęboko sympatycznymi tych, u których ją zauważamy. Chętnie wierzymy, że są to poeci, są to, jak się mówi, dusze, które zmęczone ziemią szukają w niebie straconej ojczyzny. I rzeczywiście, melancholia cudownie usposabia do poezji, nie do poezji gwałtownej dramatu, do zgiełku epopei, ani nawet do liryzmu, lecz do tej poezji utajonej, marzycielskiej, która nad brzegiem strumyków lubi zbierać niebieskie niezapominajki, która w chmurze wypatruje elfów, która pod głębokimi falami słyszy śpiew rusałek, która poddaje się urokowi wszystkich legend wytworzonych przez wyobraźnię północnych narodów."

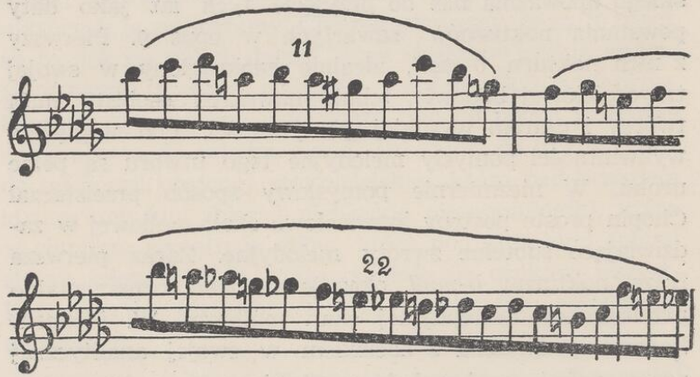
Pierwszy nokturn Chopina w tonacji *e-moll* powstał w roku 1827. Wydany został dopiero po śmierci kompozytora przez Fontannę w op. 72 nr 1. Nie miał tu jeszcze Chopin tej pewności wysłowienia się, jaką odznaczają się

nieco późniejsze utwory jego w tym rodzaju, ale zarówno sam wątek melodyjny jak urozmaicenia figuracyjne są wyraźną zapowiedzią przyszłego arcymistrza nokturnów. Wszystko to właśnie, co w nokturnach jako w wyrazie melancholijnych stanów duszy widział Barbedette, wyraża się w tym utworze Chopina. Ustęp środkowy jest tu tylko fragmentarycznie zaznaczony, ale jak słusznie podnosił Leichtentritt, stwierdza się tutaj zarówno zachwycające brzmienie całości jak niemniej subtelności szczególniejszego rodzaju. Zakończenie, powoli zmierzające do tonacji *E-dur*, tchnie prawdziwym urokiem i brzmi jak proroctwo genialnego nokturnu *cis-moll*.

W okresie warszawskim powstałe nokturny zawarte zostały później w cyklu op. 9. Chopin wystąpił z nimi dopiero w Paryżu w styczniu roku 1833. Nie wiadomo, czy są to kompozycje z roku 1828, 29 czy 30. W każdym razie świadectwo Oskara Kolberga i później Józefa Sikorskiego upoważnia nas do przyjęcia tych lat jako daty powstania nokturnów zawartych w opus 9. Pierwszy z nich nokturn *b-moll*, idealnie zaokrąglony w swojej trzyczęściowej budowie, tchnie nawskroś osobistą nutą twórcy i czarem wysokiej poetyczności. Pod względem wykwintności pomysły melodyjne tego utworu są pełne uroku. W niezmiernie pomysłowy sposób przeistaczał Chopin proste postępy interwałowe skali mollowej w zadziwiająco subtelne zwroty melodyjne. Zaraz pierwsza fraza nokturnu *b-moll* okazuje się jako ornamentalne przeistoczenie zestępującej skali mollowej. W. Keuprulianowa podkreśliła z naciskiem w swojej analitycznej pracy, poświęconej melodyce Chopina, że „nokturny są skarbnicą wszelkiego rodzaju zwrotów ornamentalnych, a nad to przybrane są bogato w ozdobniki". W analizie tej autorki przedstawia się pierwszy temat tego nokturnu:



jako organizacja: toczka, który obejmuje sobą trzy pierwsze nuty, dalej zwrotu ekscentrycznego, stanowiącego również trzy nuty, czterech nut vibrata *f* i zwrotu koncentrycznego, obejmującego sześć ostatnich nut. Tych szesnaście nut rozpada się na dwa motywy, z których pierwszy opiera się na harmonii toniki nawet nie wyrażonej dosłownie pełnym akordem w sześciu pierwszych tonach, i harmonii dominanty. Mając powtórzyć te dwa motywy w dalszym ciągu wstępnej frazy poddał je Chopin filigranowej przeróbce figuracyjnej. W tej cudownej fioriturze przejawia się cała jego genialna pomysłowość w tworzeniu figuralnych wariantów.



Nokturn ten przedstawia trzyczęściową wielką formę pieśni instrumentalnej. Jego część środkowa, dłuższa od członów zewnętrznych, kontrastuje wyraziście z melancholijnym nastrojem części pierwszej i trzeciej. Cała ta część

środkowa, jak rzadko u Chopina, przeprowadzona została melodią oktawową, przy czym w przeciwieństwie właśnie do tego oktawowego jej nasilenia dynamika utrzymana jest w przeważającej mierze w *pianissimo* i w *piano-pianissimo*. Niemniej jednak i w tym ustępie dochodzi napięcie w sposób bardzo konsekwentny do silnych natężeń *forte* i *fortissimo*.

Przystąpiwszy do omawiania nokturnów Chopina wypada zająć się stosunkiem kompozytora naszego do muzyki włoskiej. Nie ulegało nigdy najmniejszej wątpliwości, że Chopin, podobnie jak większość Polaków, żywił w sercu gorący kult dla Włoch i dla sztuki włoskiej. W Warszawie miał sposobność poznać wiele włoskich oper i wysoko cenił mistrzostwo wokalne włoskich śpiewaków. Z najwyższym uznaniem odnosił się do kompozytorów włoskich, szczególną zaś admiracją otaczał później Belliniego. Na temat italianizmów w dziełach Chopina zabierało głos wielu autorów nowoczesnych. Już w roku 1910 ogłosił M. J. Chantavoine studium poświęcone specjalnie stosunkowi muzyki Chopina do włoskich twórców. Chantavoine doszedł do wniosku że „jedynymi mistrzami, których wpływowi ulegał Chopin w sposób widoczny, trwały i nawet głęboki, nie byli wielcy klasycy niemieccy, lecz Włosi jego epoki, Rossini, Bellini. Wpływ muzyki włoskiej na Fryderyka Chopina jest nie tylko bardzo silny, jest on przeważający. Nie ma ani jednego istotnego czynnika jego muzyki, który by wpływem tym nie był naznaczony". Z tymi poglądami Chantavoina rozprawił się niedawno Ludwik Bronarski w jednej z trzech książeczek, w których zebrał swoje studia nad Chopinem: *Etudes sur Chopin* I. i II., oraz *Chopin et L'Italie*. Bronarski słusznie zarzuca M. Chantavoine'owi, że w poglądzie swoim poszedł za daleko. Chociaż autor francuski podnosił z dru-

giej strony, że Chopin był zanadto oryginalny, ażeby nie przetrawiał głęboko soków, którymi się karmił, jednak nazywał sztukę Chopina „italianizującą". Nie dziwota więc, że poglądy Chantavoine'a spotkały się zaraz po ich ogłoszeniu ze sprzeciwami. Jeżeli o czym możemy mówić w muzyce Chopina jako o wyrazie wpływu włoskiego idiomu muzycznego, to chyba tylko o śpiewności, elegancji i giętkości melodii. Nie można natomiast wykazać w dziełach Chopina jakichś wyraźnych, oczywistych reminiscencji z oper włoskich.

W każdym razie wypada i to podkreślić, że włoscy autorowie nie podtrzymują słuszności nieco jaskrawych poglądów Chantavoine'a. I tak Ippolito Valetta *(Chopin. La vita. Le Opere.* Torino 1910.) mówiąc krótko o pierwszym nokturnie z roku 1827 nie zauważył w kompozycji tej żadnego śladu włoskich wpływów. Mówi on: „Utwór ten nie wydaje mi się zaiste najsłabszą spośród pierwszych kompozycji Chopina, jak to zawyrokował Niecks. Fraza jest tu długa i wyrazista, akompaniament wprawdzie jednostajny, ale staranny i elegancki, całość ma sympatyczny charakter uczuciowy". Giovanni Mariotti (książka tego autora o Chopinie ukazała się w roku 1933) miał na temat pierwszego nokturnu do powiedzenia, co następuje: „Zdaje mi się w ogóle, że ten pierwszy nokturn zapowiada szlachetnie i całkowicie ducha Chopina w swojej najgłębszej poetycznej substancji i szczególnych cechach charakterystycznych. Melodia i akompaniament są już typowo chopinowskie. Wystarczy zrobić jeden tylko krok naprzód, ażeby znaleźć się w wielkiej sztuce Chopina, sztuce zawsze natchnionego melodysty i genialnego harmonisty. Istotnie — dla Chopina melodia, nawet kiedy zdaje się śpiewem wokalnym, który rozwija się sam z siebie i rozprzestrzenia się dokąd pragnie, dowolnie w obszer-

nej skali dźwięków, nie jest oddzieloną częścią kompozycji, dla której akompaniament stanowi tylko najprostsze oparcie. Melodia wypływa i płynie ożywiona potrzebą wypowiedzenia się, ale zawsze postępuje za nią, otacza ją, popiera ją szczególny akompaniament, stanowiący jak gdyby naturalną atmosferę, w której może się ona poruszać. Akompaniament ten osiąga Chopin przede wszystkim arpedżiami, które nieustannie oscylując, stwarzają tło harmoniczne doskonale dostosowane do uwypuklenia piękności i znaczenia frazy melodyjnej."

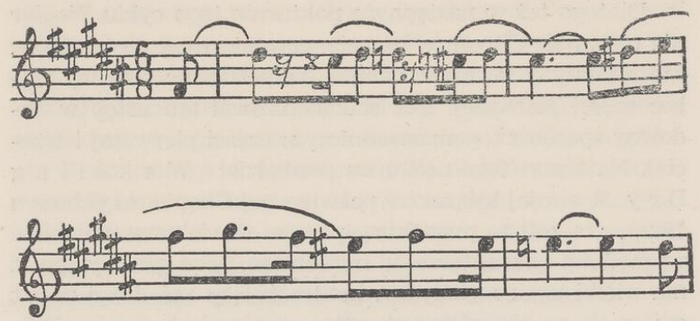
W czterotaktowych wierszach muzycznych drugiego w tym opusie nokturnu *Es-dur* wypowiedział Chopin zachwycające wdziękiem i słodyczą myśli, pełne delikatnych westchnień. Nokturn ten jest przykładem niezwykłego poczucia czystości stylu. Czystość zaś stylu polega tu na konsekwentnym używaniu pewnych, raz wybranych czynników w tworzywie utworu. Zauważamy w akompaniamencie konsekwentne używanie stale jednej i tej samej formy basów. Basy te opierają się na czterokrotnie powtarzanej w każdym takcie figurze, której pierwszy ton, najniższy, poprzedza dwa akordy, z tych zaś pierwszy jest dwugłosem, drugi trójgłosem. Ta właśnie jednolitość przeprowadzenia figur akompaniamentu w całym utworze, jest dowodem osiągniętego przez Chopina we wczesnym okresie twórczości pełnego mistrzostwa rzemiosła kompozytorskiego i równego mu autokrytycyzmu artystycznego. Nokturn ten często transkrybowano później dla użytku skrzypków i śpiewaków, raz w sposób wierny oryginałowi, to znów dość swobodnie.

Należy zaznaczyć, że melomani, znający sztukę Chopina w ograniczeniu do samych nokturnów, uważają go — jednostronnie i fałszywie — za kompozytora o cechach zniewieściałych. Biorąc to pod uwagę słusznie więc prze-
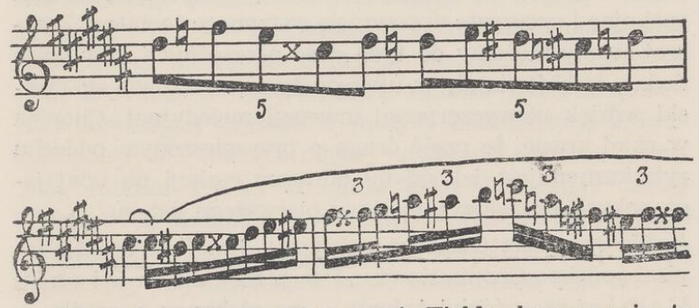
strzegał Niecks przed taką jednostronnością poglądów na Chopina, jako na kompozytora i człowieka. Nazywanie przeważnej części nokturnów utworami kobiecymi jest — wedle poglądu Hunekera — określeniem fałszywym z punktu widzenia psychologii. Autor ten powiedział, że „poetyczna strona u ludzi genialnych jest zawsze kobiecą cechą, a w Chopinie ta kobieca nuta była szczególnie podkreślona, przede wszystkim właśnie w nokturnach".

Gdyby na podstawie tego lub owego interwału, użytego w rysunku melodyjnym pierwszych nokturnów usiłowano wykazywać uleganie Chopina wpływowi Fielda, to metoda — wywołująca wrażenie obiektywnej — musiałaby prowadzić do zupełnie fałszywych wyników. Albowiem na podstawie takich poszczególnych i wyrwanych z całości dzieła artystycznego szczegółów nie wolno snuć wniosków o zależności jednego twórcy od drugiego.

Ale już trzeci nokturn tego cyklu op. 9 nr 3 nie dostarcza nawet najbardziej pedantycznej analizie tego rodzaju żadnego materiału do stworzenia koncepcji o wpływach Fielda na Chopina. Nie znajdziemy tu bowiem już nie tylko żadnego zaokrąglonego motywu, ale nawet jego składowych części, które by w czymkolwiek przypominały irlandzko-włoskiego kompozytora. Nokturn *H-dur* przedstawia w konstrukcji własny plan Chopina, jakiego na darmo szukalibyśmy już nie tylko u samego Fielda ale w ogóle w poprzedzającej Chopina muzyce instrumentalnej. Środkową część tego utworu, przeprowadzonego w części pierwszej i ostatniej na rozkołysanych rytmach barkarolowych, zajmuje ustęp o możliwie wielkiej kontrastyczności wobec tych części w tempie burzliwego agitato. O wysubtelnieniu środków melodio-twórczych w tym nokturnie dają wyobrażenie pierwsze zaraz motywy:



ich figuralne przetworzenia w drugim zdaniu oraz nawiązująca się do tego warianta fraza:
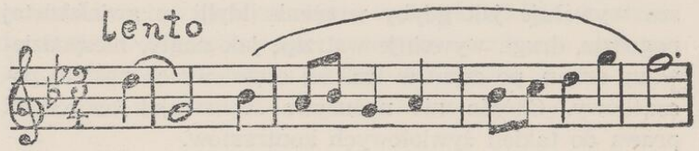


W porównaniu z nokturnami Fielda kompozycja ta przedstawia znacznie większą w czasie rozpiętość.

Może jeszcze silniejsza kontrastyczność między zewnętrznymi a wewnętrznym członem zachodzi w nokturnie *F-dur* op. 15 nr 1. Cykl ten został wydany w r. 1833. Różnica nastroju jest tu tak wielka, że jeżeli część pierwsza wywołuje jak gdyby wrażenie idylli w gwiaździstej pogodzie, druga wywołuje wstrząs, jak nagły, niespodziewany orkan, po czym w trzeciej części wraca nastrój początkowy. Chopin nie nadużywał w swojej twórczości prawa do takich żywiołowych kontrastów.

Dlatego też w następnym nokturnie tego cyklu *Fis-dur* nie uciekł się Chopin w ustępie wewnętrznym do środków, które miałyby stwarzać nastrój diametrialnie odrębny wobec części pierwszej, lecz sharmonizował ten ustęp w cudowny sposób z tonem zasadniczym części pierwszej i trzeciej. Na temat tego nokturnu powiedział W a k e l i n g D r y w swojej książeczce poświęconej Chopinowi (Londyn 1926), „że jest to prawdziwy poemat dźwiękowy w jakimś wschodnim charakterze, w miniaturze. Jego główny temat ma wielki urok melodyjny, kontrastujący zaś drugi temat opiera się na charakterystycznej grupie pięciu tonów. Wysoce chromatyczne pasaże upiększają ten nokturn, zupełnie świeży w traktowaniu i efekcie, a zakończenie jest spokojne i uroczyste w powrocie wstępnego tematu". Z naszej strony możemy do tych dość oszczędnych słów opisu dodać, że objawia się w utworze tym prawdziwie słowiański wdzięk niewyczerpanej inwencji melodyjnej Chopina w całej krasie, że część druga o przyspieszonym oddechu rytmicznym jest jak gdyby obrazem reakcji na upajające pokusą dźwiękową motywy pierwszego ustępu.

Na rękopisie trzeciego nokturnu *g-moll* w op. 15 zapisał podobno Chopin słowa: „P o p r z e d s t a w i e n i u H a m l e t a", później jednak — po głębszym namyśle — skreślił je i powiedział: „N i e, n i e c h s a m i t o z g a d n ą". Przypomina ten fakt A s h t o n J o n s o n w sumiennie wypracowanej swojej książce o dziełach Chopina *A Handbook to Chopin's Works* (wydanej w Londynie w r. 1901) mówiąc, że „jest to rzecz interesująca jako do-



wód, że w każdym razie niekiedy zawdzięczał Chopin swoją inspirację jakiejś idei poetyckiej" i w dalszym ciągu pisząc: „Jest to zadziwiający haracz wobec przytłaczającego geniuszu Szekspira, że kompozytorzy wszystkich narodów znajdowali w jego dramatach zasadniczy materiał myślowy, około którego skrystalizowały się niektóre z ich najdoskonalszych dzieł muzycznych. W obecnym wypadku głęboka filozofia i subtelna psychologia wielkiej tragedii szekspirowskiej odzwierciedla się wyraźnie w muzyce Chopina i dzieło to oznacza oczywisty krok naprzód w jego rozwoju." K a r a s o w s k i wysłuchiwał w nokturnach Chopina „pieśń miłosną pełną tęsknego, namiętnego, niezaspokojonego pragnienia, połączonego ze skargą i żalem głębokim". Ten ton zasadniczy w pojmowaniu nokturnów narzucił mu niewątpliwie przede wszystkim nokturn *g-moll*. B e r n a r d S c h a r l i t t wysuwa również „ż a l". jako dominujący czynnik w muzyce nokturnów i prowadząc poetyczne analogie między utworami Chopina a muzyką miłości i nocy drugiego aktu *Tristana i Izoldy* W a g n e r a, dochodzi do śmiałego twierdzenia, że nokturnowe pomysły Chopina „formowały się z małoruskich pieśni nocy" z rusińskich *dumek*. Twierdzenia tego nie poparł Scharlitt żadnym dowodem! Gdyby tak było w istocie, gdyby między Chopinem a dumkami ukraińskimi zachodziły jakieś punkty styczne, niezawodnie poinformowaliby nas o tym znawcy ukraińskiej muzyki ludowej, np. profesor Filaret Kołessa, któremu nie obcym był również Chopin.

Czysto muzyczne sumienie Chopina zaprotestowało więc przeciwko nazwaniu tego nokturnu imieniem bohatera szekspirowskiej tragedii. Chopin pozostawiał innym kompozytorom, pośród nich nawet Beethovenowi i Berliozowi, takie pokazywanie palcem znaczenia treści mu-

zycznej w jakimś utworze. Tu zredukował wielki twórca wirtuozostwa fortepianowego swoje pianistyczne wymagania do minimum. Cały utwór utrzymany jest w możliwie najłatwiejszych formach, w części środkowej w duchu chorału kościelnego. Spod tej melancholijnej atmosfery, przytłumionej jeszcze tempem *lento*, prześwietla w najdelikatniejszy sposób echo zmodyfikowanego mazurka. Łagodnym łukiem modulacji oddala się drugi ustęp pierwszej części nokturnu od tonacji *g-moll* i dochodzi do tonacji *Fis-dur*, na której dominancie *(cis)* opiera się czternaście taktów progresyjnie prowadzonego motywu. Część druga nokturnu zbudowana w całości akordowo tonie w mistycznym nastroju. Jej charakter muzyczny kojarzy się z wyobrażeniem klasztornego zacisza i w kilku miejscach przypomina z daleka palestrinowskie sposoby łączenia kilku harmonii nie mających żadnej nuty wspólnej. „Idź do klasztoru; Ofelio, idź do klasztoru"... możemy bez ryzyka powiedzieć w myśli słuchając tej części nokturnu.

Zaznaczające się tak silnie w dzisiejszym życiu antyromantyczne prądy dążą do przewartościowania sztuki Chopina na modłę ściśle formalnych przesłanek. Na szczęście w obronie poetyckiej treści w muzyce naszego wielkiego kompozytora występowali także tak znakomici i tak duchem postępu w twórczości swojej owiani kompozytorzy, jak francuski Maurice Ravel, który umyślnie przypomniał aforyzm Chopina: *Rien de plus haissable qu'une musique sans arriére-pensée*, ażeby móc mówić „o bohaterskim charakterze, o rycerskim patosie, o elegijnej tęsknocie, o nadludzkim tragiźmie, o intymnych uczuciach i głębokim dramatyźmie" utworów Chopina.

Dwa nowe arcydzieła nokturnowe znalazły się obok siebie w op. 27 wydanym w roku 1836. Zachodzący między nimi kontrast wewnętrzny zespala te nokturny w pewnego rodzaju odpowiadającą sobie całość ideową. Jeden jest jakby antytezą drugiego. Poznać to nawet w zestawieniu tonacji *cis-moll* pierwszego z *Des-dur* drugiego nokturnu. Żaden może inny nokturn Chopina nie wywołał tylu i tak różnie nastrojonych komentarzy, co nokturn *cis-moll*. Wystarczy, jeżeli pomijając uwagi Finka, Willeby'ego, Hunekera, przypomnimy, że nasz Kleczyński widział scenerię tego nokturnu w marmurowych ramach placu św. Marka w Wenecji w noc księżycową i urozmaicił ją maskami, morderstwem, topieniem trupa w morzu itp. Cezary Jellenta znów ustanowił rekord biegu rozwichrzonej fantazji, która zaprowadziła go aż na Atlas, aż pod Heroneję, ażeby nieskoordynowanymi obrazami śmierci łabędzia i katakumb rzymskich wyrazić uczucia, jakie w nim wywoływał ten nokturn!! Ultraromantyczną wizję Kleczyńskiego „zweltallizował" Bernard Scharlitt skromniej na wagnerowską manierę, ażeby w komentarzu swoim podać czytelnikowi nowe smaki literackie o tym nokturnie. Istotnie w jakiejś cieplarnianej atmosferze, jakby przesączonej trującą wonią podzwrotnikowych kwiatów, mogła powstać pierwsza i trzecia część tego nokturnu. Ustęp środkowy stanowi jeden z najsilniej dramatycznych pomysłów Chopina.

Epokowo oryginalny kompozytor francuski, Klaudiusz Debussy (1862-1918), wspomniawszy dramat muzyczny Wagnera *Tristan i Izolda* (w zbiorze aforystycznych artykulików pt. *Monsieur Croche Antidilettante)* mówi: „zachwycająca dusza Chopina zjawia się tu w zwrotach tej muzyki i kieruje jej namiętnością". Ten właśnie

nokturn mógł w znacznej mierze przyczynić się do wywołania w Debussym tych assocjacyjnych wrażeń.

Jeżeli nokturn ten musi wywoływać wrażenie czegoś, co zasmuca, co zatruwa i głęboko rani, to drugi utwór tego opusu, niemniej słynny *Des-dur*, koi i ucisza, zalewa balsamem, poi słodyczą i boskim nektarem błogiego szczęścia.

W często cytowanej pracy francuskiego muzykografa Elie Poirée'go znajdujemy w rozdziale, poświęconym opisowi melodii Chopina, następujące określenia: „Pełna wdzięku, wdzięku wybitnie kobiecego, delikatna i wiotka jak pierwszy kwiat przedwczesnej wiosny, uśmiechnięta w swoim smutku i smutna w uśmiechu fraza melodyjna Chopina ma całkiem swoisty wyraz i nie może być zapomniana. Klasycy nie znali tego uczucia, moderniści chciwie go poszukiwali, przeszli nawet jego wytyczne, ale chcąc iść dalej nie odnaleźli tego co tworzyło jej głęboką i nadzwyczajną, prawie nieuchwytną delikatność". To — mniej więcej — da się zastosować do motywów melodyjnych, zarówno w wokalnie śpiewnych jak wirtuozyjnie wzbogaconych ustępach tego nokturnu.

Dwa dalsze nokturny *H-dur* i *As-dur* op. 32, wydane w roku 1837 nie przedstawiają artyzmu chopinowskiego w tym rodzaju twórczości i na tym stopniu doskonałości, jak dwa poprzednie nokturny. Za to opusem 37, wydanym w roku 1840, literatura lirycznych utworów instrumentalnych wzbogaciła się o dwa prawdziwe arcydzieła. I znowu nokturn 11 *g-moll*, i 12 *G-dur*, uzupełniają się wzajemnie. Pierwszy jest jakby pytaniem, pełnym melancholijnej niepewności, wypowiedzianym łzawymi melodiami: jego część środkową stanowi dwudziestosześciotaktowy ustęp o czterogłosowej budowie akordowej w charakterze chorału. Być może, że kompozycja ta powstała

w chwilach fizycznej i moralnej depresji Chopina, w czasie pobytu na Majorce, w opustoszałych murach klasztoru Kartuzów w Valdemosie. Na ten beznadziejnie smutno nastrojony nokturn w *g-moll* zdaje się odpowiadać drugi w tym opusie nokturn w tonacji *G-dur*, który w rodzaju ronda kojarzy cudowną arabeskę tercyj i sekst pierwszego tematu ze spokojnie rozwijającym się śpiewem alternujących ustępów. Fryderyk Niecks widział w nim radosną zmysłowość i wprost lękał się dłużej pozostawać przy tym nokturnie, ażeby nie ulec zdradzieckiemu czarowi tej „Capui". W konstrukcji tego genialnego utworu równorzędnym czynnikiem z materiałem tematycznym jest element modulacyjny. Na tym punkcie dokonał w utworze swym Chopin całkowicie nieznanych przed nim i w genialny sposób przystosowanych do nastrojowej treści nokturnu pociągnięć. W jednej niezmiernie bogatej w oryginalne pomysły analizy książce muzykologicznej dwóch autorów szwajcarskich, pp. Lucien Bourguès'a i Alexandra Denéréaz'a pt. *La Musique et la Vie Intérieure* znajdujemy następującą uwagę na temat porównania nokturnów Fielda i Chopina: „Strzała, która u Fielda przebiega swą parabolę, ażeby spaść na ziemię, dostaje u Chopina skrzydeł i staje się Feniksem, mknącym w lazur niebios".

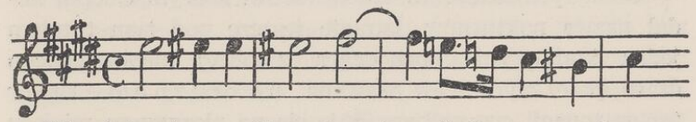
Dwa następne nokturny, *c-moll* i *fis-moll*, zostały wydane w roku 1842 jako op. 48. Pierwszy z nich jest utworem o głębokim patosie, z silnie zaznaczającą się kontrastycznością i dramatycznie potęgowaną częścią środkową, stąd też nazywa go się często nokturnem „dramatycznym". Drugi nokturn *fis-moll* przypomina w swoich wewnętrznych głębiej ukrytych wiązaniach nokturn *cis-moll*. Ma też z nim pewne pokrewieństwo na punkcie stosunku części środkowej wobec części zewnętrznej.

Drugi z dwóch nokturnów stanowiących op. 55 *Es-dur* (opus ten został wydany w roku 1844) wyróżnia się spomiędzy wszystkich nokturnów Chopina zarówno ukształtowaniem jak całą osnową i techniką. W dwóch równych częściach przeprowadził tu Chopin ten sam materiał tematyczny oparty na nieprzerwanym prądzie triolkowego basu, przewijającego się przez znaczną część klawiatury. Przędziwo tematów snuje się tu jak gdyby w stylu wagnerowskiej, n i e k o ń c z ą c e j się melodii, z ornamentacyjnymi wariantami tematu i z przetkaniem ich dialogującym drugim głosem. Ostatnie dwa nokturny, stanowiące op. 62 *H-dur* i *E-dur*, wydał Chopin w roku 1846. Nie miał słuszności Jan Kleczyński utrzymując, że nokturny te noszą na sobie „cechę prawdziwie wymuszonej i bolesnej twórczości, z jaką Chopin komponował przy schyłku życia". Ani nie miał słuszności Niecks, twierdząc, że „zdają się one zawdzięczać swoje powstanie raczej słodkiemu przyzwyczajeniu w komponowaniu aniżeli inspiracji." W roku 1846 nie miał Chopin na pewno wrażenia jakoby znalazł się już u schyłku twórczości i kto wie, czy nokturny te, a zwłaszcza nokturn *E-dur*, tchnący nadzwyczajną świeżością inwencji, nie powstały znacznie wcześniej przed rokiem wydania. W obu tych utworach nie ma absolutnie niczego, o czym mielibyśmy prawo powiedzieć, że wynika to z samej tylko rutyny pisania. Tyle jest tu prawdziwej poetyczności, tyle pomysłowości w opracowaniu, że zarówno wnioski Kleczyńskiego jak i Niecksa upadają bezapelacyjnie. Wartość pomysłu melodyjnego w nokturnie *E-dur* śmiało może być postawiona obok tematu śpiewnego etudy *E-dur* w op. 10.

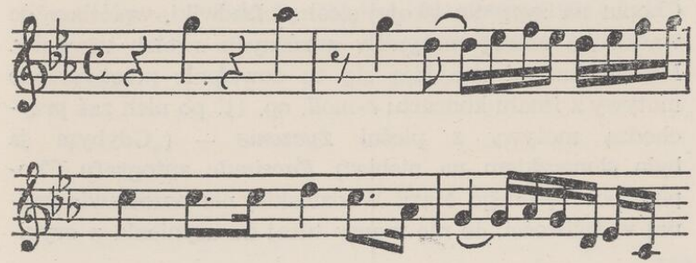
I znowu możemy powiedzieć, że sama w sobie, z wyczerpania, nie skończyła się nokturnowa twórczość Chopina, lecz że przerwała się z woli Parki, która przecięła

nić jego życia. Cokolwiek jeszcze mógł Chopin na tym polu stworzyć, rzeczy jeszcze wyższej miary, lub nawet słabsze, nie zmieniłoby to faktu, że tych dziewiętnaście utworów, noszących nazwę nokturnów, stanowi jeden z najcudniejszych rozdziałów muzyki nowoczesnej i że ich czar i piękno nie uległo najmniejszej zmianie do dnia dzisiejszego. Na podstawie małych form swoich nokturnów wszedł Chopin do Panteonu największych geniuszów muzycznych europejskiej kultury.

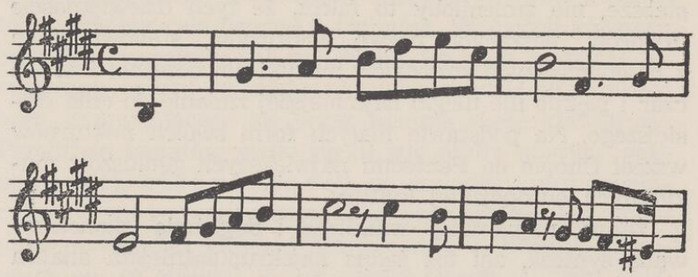
Żadna, najbardziej wnikliwie i dogłębnie skonstruowana synteza, ani też żadna najskrupulatniejsza analiza techniczna składni nie jest w stanie ująć i wyrazić tych przedziwnych skarbów piękna i poetyczności, jakie utajone są w nokturnach i udzielają się słuchaczowi bezpośrednio pod wpływem dźwięków, urzeczywistniających nachnienia Chopina. Zaledwie możemy odmierzyć tę ogromną skalę pomysłów motywicznych, stanowiących zawiązki poszczególnych nokturnów. W nokturnie *cis-moll* jest to najpierw chromatyczny postęp trzech tonów:
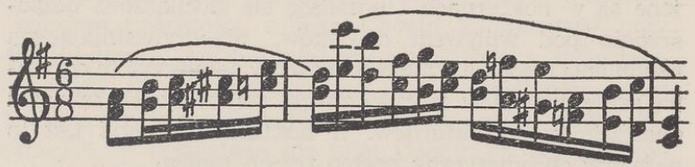


W nokturnie *c-moll* ma temat zawiązkowy szeroką rozpiętość i wielkie urozmaicenie rytmiczne:



Nokturn *E-dur* rozwija się z jedwabiście gładkiej frazy wstępnej:



Koronkowo delikatny filigran z tercyj i sekst stanowi materiał głównego tematu nokturnu *G-dur:*



Obok tych dziewiętnastu utworów, którym Chopin nadał nazwę nokturnów, istnieje jeszcze pod tym tytułem jedna kompozycja pochodząca z bliżej nieokreślonego czasu, przez wydawców nazwana n o k t u r n e m. Utwór ten w tonacji *cis-moll* znajduje się na pierwszym miejscu albumu poświęconego Marii Wodzińskiej jako jedyna zawarta tu kompozycja fortepianowa. Podobno napisał ją Chopin na życzenie swojej siostry, Ludwiki, wplótłszy do wątka jej szereg motywów z różnych swoich utworów. Między innymi znajdują się tu dowcipnie przetworzone motywy z finału koncertu *e-moll,* op. 11. po nich zaś przychodzą motywy z pieśni *życzenie* — („Gdybym ja była słoneczkiem na niebie"). *Facsimile* autografu Chopina poświęconego Marii Wodzińskiej nie pozostawia żadnej wątpliwości, że nie mamy tutaj do czynienia z oryginalnie zamierzonym nokturnem. Trzeba jednak przy tym zaznaczyć, że w pospiesznie robionej kopii tego utworu dla albumu Marii Wodzińskiej opuścił Chopin niejeden znak kasownika lub krzyżyka. Skromny ten i bez wybitnej wartości artystycznej utwór został wydany raz przez G. Pittrich'a, drugi raz przez Aleksandra Różyckiego (w *Echu Muzycznym i Teatralnym* w Warszawie).

W roku 1938 wydał Ludwik Bronarski z rękopisu zachowanego w Bibliotece Konserwatorium w Paryżu nieznany przed tym nokturn *c-moll* Chopina. Słusznie twierdzi znakomity znawca stylu Chopina, że jest to zapewne najwcześniejszy ze znanych nam tego rodzaju utworów mistrza. Nie będzie pewnie pomyłką przypuszczenie, że utwór ten mógł powstać nawet przed rokiem 1825. Oprócz komentarza do samego wydania tego nokturnu przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej w Warszawie ogłosił dr Bronarski pełniejszą charakterystykę i szczegółową analizę w *Kwartalniku Muzycznym* (nr 21-22, r. 1948) w artykule pt. *Dwa nieznane utwory Chopina.*

W nowszej literaturze chopinowskiej, nawet o charakterze naukowym, nie znajdujemy, niestety, jakichś poglądów, które by odsłaniały w nokturnach Chopina niezauważone poprzednio wartości, które by wyjaśniały jakieś zagadkowe kwestie. Nie przynoszą więc zdobyczy naukowych prace: E d y t y M e i s t e r z Hamburga *(Stilelemente und die geschichtliche Grundlage der Klavierwerke Friedrich Chopins,* Hamburg 1936) i G e r a l d a A b r a h a m a *(Chopin's Musical Style* London 1939).

E T U D Y

Jak każdy uczący się grać, zaznał i Chopin w dziecięcych latach nudy mechanicznych ćwiczeń. Pomimo fenomenalnych zdolności technicznych musiał odrabiać codziennie etudy Czernego, Cramera, Clementi'ego czy Moschelesa. Bujny rozwój talentu kompozytorskiego i odkrywanie nowych środków techniki fortepianowej uświadomiły Chopinowi fakt, że używane w tym czasie powszechnie ćwiczenia szkolne nie stanowią wystarczającego przygotowania do jego sztuki. Sam więc musiał stworzyć *gradus ad Parnassum* dla wszystkich, którzy by mieli zamiar zabrać się do wykonywania jego dzieł. Zaledwie plan taki powziął, już środek natury dydaktyczno-metodycznej stał się sam dla siebie celem jego twórczego wysiłku. Wszystko bowiem, czego Chopin miał się dotknąć w życiu jako kompozytor, musiało przedstawiać się jako dzieło artystyczne o znamionach najwyższej kategorii sztuki.

Chopin zaczął pisać etudy w osiemnastym roku życia. W r. 1833, mając lat 23, wydał pierwszy ich cykl, epokowe swoje opus 10 i miał już przygotowaną część drugiego cyklu op. 25. Żaden z największych kompozytorów europejskich nie stworzył w tak wczesnym wieku arcydzieła równego etudom Chopina. Określa to wystarczająco wyjątkowość etud z punktu widzenia psychologii geniuszu.

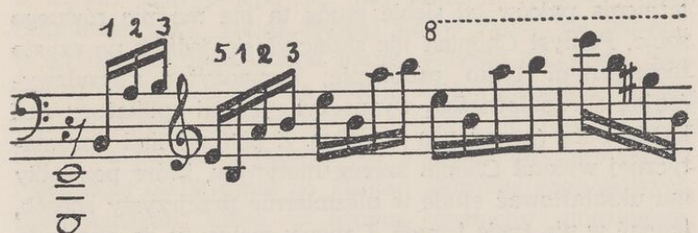
Podobnie samorodnym jak we wszystkich innych formach muzycznych, a może jeszcze bardziej niż w innych, był Chopin w zakresie etud. Widać to przede wszystkim po niesłychanie małej ilości punktów stycznych, jakie da się wyznaczyć między etudami Chopina i nie tylko innymi, wcześniejszymi etudami fortepianowymi, ale jakimikolwiek rodzajami muzycznymi. Ażeby syntetycznie ująć odrazu techniczne innowacje Chopina w etudach, wymienimy kilka najważniejszych. Najpierw rzuca się w oczy rozszerzenie granicy łamanych akordów z oktawy do decymy i dalej jeszcze i to zarówno w akordach konsonujących jak dyssonansach. Następnie stwierdzamy tworzenie tematów o typie pasażowym na przestrzeni trzech i czterech oktaw lub blisko tej rozpiętości; konsekwentne używanie tercyj lub sekst w jednej ręce do rozbudowy całego utworu; oparcie motywiki wyłącznie na czarnych klawiszach; użycie arpeggiowanych rozległych akordów jako jedynego materiału do konstrukcji etudy. Obok tych czynników znajdujemy w etudach cały szereg nowych szczegółów, na które jedynie przy dokładnej analizie można zwrócić uwagę.

Geniusz konstrukcyjny Chopina występuje w etudach w całym swoim blasku. Każda z etud jest w swoim rodzaju arcydziełem formy zbudowanej z jednomotywicznego materiału (o ile w swojej trzyczęściowości nie wprowadza innych jeszcze motywów). Z podobną logiką, z jaką tworzył zdania jednomotywiczne, rozwijał je Chopin do rozmiarów symetrycznie zbudowanej etudy. Jedno łączy się z drugim z nieubłaganą konsekwencją, każdy ton zdaje się wynikać z poprzedniego, nigdy nie czuć w tym snuciu nienaturalności lub przymusu, we wszystkim tkwi jakby kinetyczna energia.

Etuda pierwsza, *C-dur*, jest ćwiczeniem na rozszerzenie palców prawej ręki. Jest coś monumentalnego w tym przewalaniu się fal dźwięków o rozpiętości przeszło czterech oktaw, przeważnie w dwutaktowych grupach. Z wyjątkiem taktów 41 do 46 każda fala zaczyna się po pauzie szesnastkowej, dobiega do szczytu w tym samym takcie lub następnym i wraca do miejsca, z którego ją wyrzuciła siła napięcia tych tonów, lub do któregoś z tonów sąsiednich. Z trzydziestu i jeden tonów składa się każda fala. W pewnej części grup powrót fali odbywa się po linii jej wzniesienia, w innej zaś następuje zmiana harmonii, wpływająca na zmianę konturu fali. Plan harmoniczny etudy, opartej na silnych, mało ruchliwych oktawach basu, wykluczył wszelką monotonność powtarzających się wzorów. W układzie tych dwutaktówek zachodzą przeróżne stosunki akordowe: konsonans lub dyssonans po konsonansie, po dyssonansie dyssonans lub konsonans, zależnie od stanowiska danego taktu wobec zdania. W formach dyssonujących przychodzą akordy septimowe, kwintsekstowe, septimowe zmiejszone i kilka form dyssonansów z nutami powstrzymującymi.

Niezmiernie pomysłowo przeprowadził Chopin czysto techniczny plan ćwiczenia. Zostawiając na boku Cramera z jego oktawowym rozpięciem palców, zaczął Chopin odrazu od arpeggia decymowego z pierwszym palcem na tonice, wskazującym na kwincie, czwartym na oktawie i piątym na decymie. Ten podział utrzymuje się z małymi zmianami przez kilkanaście taktów; potem palce środkowe muszą brać kwarty i kwinty, w 23 takcie dochodzi rozpiętość między pierwszym i drugim palcem do septymy. Na tym punkcie doszedł Chopin w tej pierwszej etudzie do maximum technicznej możliwości rąk; na przekroczenie tej granicy nie pozwala anatomia ręki. Trzymała

się też od niej zdala poprzednia epoka sztuki fortepianowej.
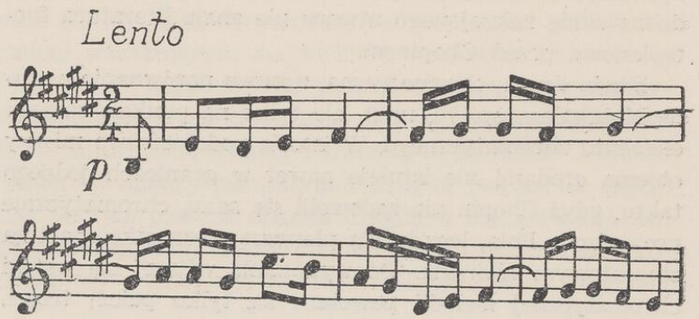


Nie dziw więc, że kiedy etudy Chopina ukazały się, przedstawiciel tego kierunku muzycznego, który nie aspirował do żadnego postępu, mianowicie H. T. L. Rellstab napisał w swojej *Iris im Gebiet der Tonkunst*, że *„kto ma powykrzywiane palce, to je sobie z powrotem naprostuje w tych etudach, ale kto ich nie ma, musi się przed nimi strzec i nie grać ich, nie mając blisko siebie pana Gäfe lub Dieffenbacha“*. W późniejszych latach nastąpiła w poglądach Rellstaba na dzieła Chopina znaczna zmiana, górę wzięło w nich dawniej już przebijające się zrozumienie jego genialności, czemu też Rellstab lojalnie dał wyraz.

Ten pierwszy rzut na polu etudy był w pełni oryginalny, miał w sobie ogromny rozmach, siłę olbrzymią. Na podobną skalę zakrojonego utworu nie znała literatura fortepianowa przed Chopinem.

Etuda druga, chromatyczna, nasuwa porównanie z etudą Moschelesa op. 70, nr 3, ale tylko na punkcie samego elementu chromatycznego. W istocie podobieństwo między obiema etudami nie istnieje nawet w granicach jednego taktu, gdyż Chopin nie zadowolił się samą chromatycznie prowadzoną linią, lecz każdą pierwszą szesnastkę oparł na staccatowym akordzie. Do wykonania wijącej się wstęgi chromatycznej melodii powołane są tylko palce: trzeci,

czwarty i piąty prawej ręki, które Chopin zmusza do ciągłego przekładania, jeden ponad drugim. Dla uniezależnienia palców od siebie etuda ta nie ma nic równego sobie. Pomysł Chopina nie skończył się jednak na czysto technicznym tylko problemie; kompozytor z nadzwyczajną skrupulatnością wyznaczył cyframi aplikatury nad każdą nutą (ponad 750 znaków). Z płynnej linii chromatycznej wyłonił Chopin szereg motywów, które pozwoliły mu ukształtować etudę w niezmiernie przejrzysty sposób, tchnąć w nią życie i myśl. I znowu mamy tu do czynienia jakby z falą, z przypływem i odpływem, z napięciem i opadaniem energii na rozmaitych odcinkach muzycznej przestrzeni czasu. Po gigantycznej etudzie *C-dur*, ta etuda wywołuje wrażenie raczej zaciszne, a jeżeli jakiś nastrój jest wynikiem tej muzyki, to w każdym razie nie będzie to p r a w i e w e s o ł o ś ć, jaką tu odczuwał powierzchowny nieco w swoich sądach o muzyce Chopina, Henri Barbedette.

W zewnętrznych członach trzeciej etudy, *E-dur*, nie ma żadnego problemu techniki fortepianowej natury wirtuozyjnej. Chodzi tu jedynie o śpiewne wydobycie rysunku melodyjnego na tle miękkiego akompaniamentu niższych głosów i o odpowiednie zabarwienie pomysłu.
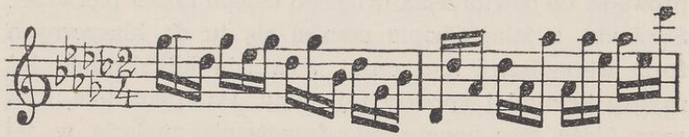


Jest to jedna z najbardziej uroczych, przenikających melodyj chopinowskich, którą genialny kompozytor raz, w chwili szczególnego dla niej nastroju, nazwał wobec Gutmanna taką, jakiej drugiej już w życiu nie napisał. W 21 taktach tego ustępu mamy wiersze muzyczne rozmaitej długości. Parzysta norma budowy została tu pominięta. Druga część *poco piu animato*, nawiązuje motywicznie z pierwszą, rozwija się jednak coraz swobodniej i dochodzi dwukrotnie do kaskad akordów septymowych zmniejszonych, które w drugim wybuchu umożliwiają rozwinięcie całego blasku fortepianu (*con bravura, stretto*). Drugi łącznik zrobiony z motywów części pierwszej, prowadzi do powtórzenia drugiego ustępu części pierwszej. Swoboda, z jaką Chopin odniósł się tu do klasycznych form wersyfikacji muzycznej, wywołała kilkakrotnie już zakusy krytyki i korekty tej etudy. Po Riemannie, którego *l'idée fixe* poprawnego frazowania znalazła w tej etudzie pożądany dla siebie materiał zmian i przestawień, doszedł także Leichtentritt do wniosku, że cała środkowa część etudy ma fałszywie ustawione kreski taktowe.

Czwarta etuda, *Cis-moll*, jest jakby dialogiem obu rąk, przerabiających kolejno identyczny materiał motywiczny w odpowiadających sobie odcinkach. W tym antyfonalnym stosunku wiolinu do basu następują *responsoria* po *versus* w rozmaitych interwałach, mianowicie raz — wzorem ekspozycji fugi — w dolnej kwarcie, potem w sekście, nareszcie w oktawie, przez co stosunek obu czynników do tonalności coraz bardziej się zacieśnia. Występuje tu na jaw znakomite poczucie konstrukcji l i n e a r n e j u Chopina, który chociaż nie był umysłem z rodzaju polifonistów imitacyjnych, przecież tylekrotnie złożył dowody wysokiego artyzmu w odniesieniu do zasad

kontrapunktu imitacyjnego. W mistrzowskim stopniowaniu dobiega etuda do dramatycznie działającego końca.

Etuda piąta jest niepowtórzonym w historii muzyki *unicum* oparcia całego materiału melodyjnego wyższego głosu na czarnych klawiszach, czyli na półtonach *musicae fictae*. Tonacja *Ges-dur*. Podstawą motywiki jest więc pentatoniczna skala całotonowa; ani jeden półton nie wkrada się do melodii, złożonej z triolkowych motywów, przedziwnie lekkiej w swoich skojarzeniach tercyj, sekst, kwart i oktaw i nielicznych sekund. Mechanizm gry na czarnych klawiszach nadaje jej w dodatku odrębne zabarwienie.



Związawszy sobie tą czarną pentatoniką ręce, dokazał Chopin osobliwej sztuki akrobatycznej w zakresie harmonii tonalnej z całym zasobem funkcyj pobocznych i dominant wstawionych. Całość pokryta najdelikatniejszym puszkiem, powiew poetyczności unosi się nad iryzującymi barwami. Liszt uważał tę etudę za świetną improwizację, w której Chopin dotyka tylko górnych klawiszów, jak humor jego, który dotykał jedynie wyższych klawiszów ducha, gdyż był on miłośnikiem wykwintności, odrzucającym pospolitą wesołość, rubaszny śmiech...

Artystyczny walor etudy szóstej, *Es-moll*, polega na wolno posuwającym się basie i spokojnie ruchliwym głosie wewnętrznym, przetkanym nieprzerwanie przez cały utwór. Rozpiętość modulacji od *Es-moll* do *Cis-moll*. Etuda ma charakter nokturnu i mogłaby śmiało być po-

mieszczona w jednym z cyklów nokturnowych Chopina. Trafnie zauważa Artur Hedley, że „już w szóstej etudzie *es-moll* pojawia się przeczucie chromatyczności *Trystana i Izoldy* Wagnera. Żałosna melodia, z akompaniamentem środkowego głosu, pełzającego na wąskiej przestrzeni, podnosi się do intensywnego lamentu. Pod względem harmonicznym było to najbardziej znamienne osiągnięcie Chopina do tego czasu". — Nie można również nie zwrócić uwagi na nagłe pojawienie się harmonii *A-dur* w piątym takcie przed samym końcem pośród akordów tonalności *es-moll* i jej akordu neapolitańskiego *Fes-dur* i to w motywie identycznym z początkiem pieśni konkursowej Waltera ze Stolzing w *Śpiewakach norymberskich* Wagnera.

W etudzie siódmej, *C-dur*, przeprowadził Chopin jednolicie problem techniczny zmiany tercyj lub sekund z sekstami. Etudę tę zalicza się do rodzaju t o c c a t y. Jedni, jak Huneker, widzą w niej Chopina, jako dzielnego, nieustraszonego i wesołego rycerza, z jaśniejącymi nad nim promieniami słońca. Inni roztaczają tu zimowy pejzaż, z mknącymi po nim saniami, uwożącymi na Sybir więźniów. W obu interpretacjach tkwi taka sama przesada.

Etuda ósma, *F-dur*, pasażowa i dziewiąta, *F-moll*, z szerokimi chwytami w basie, akompaniującym hoketycznym motywom, nie przedstawiają takiego stopnia nowości czynników pianistyki, co etuda dziesiąta, *As-dur*. Celem jej jest doprowadzenie do możliwie wielkiej gibkości przegubu, szczególnie w prawej ręce, która ma tu do wykonania kilkaset razy jeden ruch dźwigniowy w oparciu o pierwszy palec i w sekstowym rozpięciu palca drugiego z piątym. Z tego jednego ruchu — motywu stworzył Chopin dłuższy, trzyczęściowy utwór (taktów 77), mieniący się skalą barw, świetnych modulacyj i najsubtel-

niejszych odcieni dynamicznych. Hans von Bülow pisał o tej etudzie w następujących słowach: „kto potrafi zagrać tę etudę w rzeczywiście skończony sposób może pogratulować sobie, że dotarł do najwyższych szczytów pianistycznego Parnasu, gdyż jest ona może najtrudniejsza z całego zbioru. Cały repertuar muzyki fortepianowej nie zawiera ćwiczenia w rodzaju *perpetuum mobile* tak pełnego geniuszu i pomysłowości... Najważniejszą w tej etudzie zdaje się być nie tyle zmiana grup staccato i legato, ile ćwiczenie w kontrastach rytmicznych, alternowanie metrum parzystego i trójkowego w tym samym takcie"... Do tego wszystkiego etuda ta posiada nieopisany polot poetyczności dźwięku, cudowną płynność linij melodyjnych, często prowadzonych chromatycznie i wymieniających się enharmonicznie. Jest ona zarazem arcydziełem kształtu muzycznego, wysnutego z jednego drobnego motywu.

Etuda arpeggiowa *Es-dur* (jedenasta) jest utworem w charakterze nokturnowym, na co nieraz już zwracano uwagę. Wydaje się, jakby Chopin napisał ten utwór na harfę siedmiopedałową, z jej bowiem technicznych możliwości jest wzięty ten pomysł o najwyższych wartościach muzycznego piękna. Leichtentritt słyszy tu zespół sola fletowego z harfą, rogiem i pizzicatami kontrabasu. Huneker słyszał tylko gitarę *dowered with a soul* (wyposażoną w duszę), ale za to widział w niej jakby obraz Corot'a i postawił ją wyżej od wszystkich nokturnów. Zastanawiając się nad nią, postawił sobie Huneker pytanie, czy inwencja Chopina w ogóle znała granice.

Równie genialne jak cała ta seria etud jest zakończenie jej w etudzie dwunastej *C-moll*, najbardziej patetycznej ze wszystkich. Powstała ona we wrześniu 1831 roku w Stuttgarcie pod wpływem wiadomości o zajęciu War-

szawy przez wojska rosyjskie. Tragicznym bólem wywołana inspiracja Chopina przybrała wyraz olimpijskiej dostojności i wspaniałej potęgi. Karasowski widział w tej namiętnej, pełnej dumy i wspaniałej grozy melodii wszechwładnego Jowisza rzucającego straszliwe gromy na świat cały. Niemniej trafne jest określenie Hunekera, że Chopin roztoczył tu z przerażającą namiętnością najciemniejsze, najbardziej demoniczne zasoby ekspresji swojej natury, i że nie ma tu przesłoniętej złości, ani stłumionej wściekłości, ale wszystko wybucha w szale huraganu. Na przytoczenie zasługuje także charakterystyka Leichtentritta: „z punktu widzenia czysto pianistycznego problemu daje Chopin w tym potężnym utworze patetycznie wymowną, przenikliwie deklamowaną, heroiczną melodię w oktawach w prawej ręce, z akompaniamentem dziko pędzącej fali pasażów lewej ręki, w burzliwych przypływach i odpływach. Nadać melodii właściwy patos, odpowiednią siłę, akompaniamentowi porywającą wściekłość uderzenia, nieprzerwane napieranie fali, jest wirtuozyjnie trudnym zadaniem utworu"... Do takich wyżyn potęgi i patosu nie doszedł w żadnym temacie symfonicznym lub sonatowym nawet sam Beethoven, którego — tak niedawno przed napisaniem tej etudy zamknięta — twórczość nie znała jeszcze tej rozmaitości środków, jaką tu Chopin rozwinął. Należy do nich o tyle spotęgowany w stosunku do Beethovena element chromatyczny i operowanie nutami zamiennymi w pasażach basu, wreszcie genialne kombinowanie krótszych i dłuższych fal pasażowych, umożliwiające ogromne urozmaicenie dynamicznych efektów. Zdania tej etudy są klasycznym przykładem teorii, że melodia jest płynną siłą. W ośmiu taktach naczelnego tematu, którego motywy służą do rozbudowy całej etudy, mamy w istocie do czynienia z koordynacją w linearną

całość szeregu napięć i odprężeń energii melodyjnej. W układzie tym panuje najwyższa harmonia. Dwa krótsze napięcia i odprężenia w basie są przygotowaniem przedtaktowym do wielkiego napięcia melodyjnego głosu górnego w pierwszym, silniejszym takcie dwutaktówki, czemu towarzyszy dłuższe, wielkie napięcie i odprężenie w basie. Te rytmiczne ruchy wahadłowe wewnętrznej dynamiki motywów etudy nadają jej wyraz siły samej w sobie. Bourguès i Denéreaz piszą w swoim potężnym tomie: *„s'il est une musique dont on puisse dire qu'elle exprime la durée pure, la fluence des vicissitudes de l'âme, c'est bien celle de Chopin"*. Do zjawisk takich należy właśnie etuda *C-moll*. Ale ta siła i to trwanie w sobie przybrało na swojej powierzchni dźwiękowej wyraz tragicznego bólu, przypominający majestatycznością swoją najdostojniejsze dzieła sztuki antycznej, w których tragizm cierpienia ludzkiego został zaczarowany w kształt artystyczny. Etuda ta pasowała młodego Chopina na narodowego wieszcza skowanej w niewoli Polski.
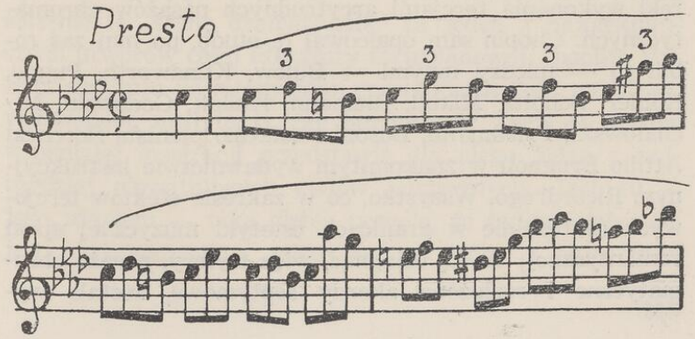
Pod silnym wrażeniem zapisanych przez Chopina w pamiętnym dzienniczku stuttgarckim słów, niemniej pod wpływem komentarzy Karasowskiego i Ganche'a tłumaczył także P a e s d a C u n h a znaczenie tej etudy jako bezpośredniego wyrazu zemsty i nienawiści przeciwko wrogowi.

Drugi cykl etud, obejmujący jako opus 25 dwanaście utworów, ukazał się drukiem w r. 1837. Wobec artystycznej wysokości, do jakiej dotarł Chopin w pierwszym cyklu dwunastu swoich arcydzieł, było prawie niepodobieństwem, ażeby ten sam twórca mógł jeszcze samego siebie przewyższyć w analogicznie zakrojonym rodzaju. Niektóre spośród nich powstały w tym samym czasie co pierwsze, a w każdym razie w czasie nie bardzo od nich

odległym cały cykl był gotowy. Styl zasadniczy muzyki Chopina nie uległ tu zmianie. Ogromne natomiast różnice środków i nastroju zachodzą pomiędzy każdym poszczególnym utworem zbioru.

W etudzie *As-dur* (trzynastej) oparł Chopin skromną pod względem melizmatycznym melodię (z licznymi powtórzeniami poszczególnych tonów) na puszystym podkładzie arpeggiowo rozłożonych akordów obu rąk. Schumann uważał ją raczej za poemat niż za etudę i jeżeli gra Chopina przypominała mu harfę eolską, to niezawodnie wrażenie to poddała mu ta etuda. Jedna z uczennic Chopina przekazała tradycji obrazowy komentarz twórcy do tej etudy: o pastuszku, grającym w grocie swoją melodię w czasie wichru i deszczu. Cudowne w tej etudzie jest modulacyjne podniesienie jednej frazy do tonacji *A-dur* w samym centrum utworu, w którym Leichtentritt natrafił na pewne problemy prozodii tekstu muzycznego i zaproponował je rozwiązać na swój sposób.

Prawdziwym filigranem muzycznym jest etuda czternasta, *F-moll*, utwór na wskroś dwugłosowo ułożony, mimo to pełny w brzmieniu i — dzięki drobniutkim załamaniom linii melodyjnej w nieustannych zwrotach ku nutom zamiennym — niezmiernie barwny. Do etudy tej



dołącza się rzekomy pomysł Chopina muzycznego sportretowania w niej Marii Wodzińskiej. Schumann wyczuwał przez nią indywidualność Chopina pełną uroku, marzycielską i cichą jak śpiewanie dziecka przez sen.

Piętnasta etuda, *F-dur*, która Schumannowi wydała się więcej nową w figuracji niż w charakterze (jego *Blumenstück* op. 19 ma pokrewne rysy), przykuwa do siebie uwagę analitycznego badacza. Leichtentritt podnosi jej szczególnie zajmującą konstrukcję i wykazuje pod dość nieskomplikowaną formą tego utworu wyjątkową zupełnie geometrię dźwięku, pełną nieoczekiwanych powtórzeń i modulacyjnych załamań.

Na punkcie problemów technicznych dość bliskimi tej etudzie są dwie następne, szesnasta *A-moll* i siedemnasta *E-moll* (ta ostatnia z szeroką frazą melodyjną wiolonczelowego charakteru w części środkowej).

Etuda osiemnasta, *Gis-moll*, tercjowa, jest jednym z najświetniejszych fajerwerków wirtuozowskich całej sztuki Chopina, niezawodnym środkiem olśnienia słuchacza, danym do rąk potentatom klawiatury. Istnieje kilkanaście wydań tej etudy, w których wydawcy naznaczali różne palcowanie celem najbardziej wygodnego dla ręki wykonania tercjami arcytrudnych pasażów chromatycznych. Chopin sam opalcował tę etudę, po nim zaś robili to — między innymi — Bülow, Klindworth, Pugno, Köhler, Scholtz, Mikuli, Riemann, Kullak, Godowski, Michałowski, Friedmann, Busoni i ostatnio pianista florencki Attilio Brugnoli w znakomitym wydawnictwie instrukcyjnym Ricordi'ego. Wszystko, co w zakresie efektów tercjowych (naturalnie w granicach estetyki muzycznej epoki romantycznej) da się osiągnąć, więc trylery, pasaże chromatyczne i rozłożone akordy septymowe, zostało wy-

zyskane przez Chopina z najwyższym wyrafinowaniem i poczuciem brawury, posuniętej do ostatnich granic fizycznej możliwości. W tych olśniewających kaskadach dźwięków, w rozbieżnych prądach chromatycznych i płynnych harmoniach tkwi źródło wielu, uznanych za genialne, późniejszych pomysłów pianistycznych i symfonicznych. Liszt i Wagner, Alkan, Ryszard Strauss i Skrjabin należą do duchowych uczniów Chopina w zakresie wirtuozowstwa środków instrumentalnych. Baczną uwagę zwrócił na tę etudę Hans Mersmann w potężnym tomie swojej *Estetyki muzyki* (1926), mówiąc o niej: „Powstaje nowy typ, który można by określić paradoksalnym pojęciem harmoniki horyzontalnej. Dźwięk jest w tej harmonice produktem przejść melodyjnych, ale pozostaje także nim w związku pionowym, wertykalnym. Jest to nowe uwarstwowienie sił harmonicznych i kontrapunktycznych, stawiające poszczególny dźwięk w nowe normy. Jak silnie już w romantyce zaznaczało się uczucie warunkującej siły horyzontalności, wskazuje to cytat z etudy *gis-moll* Chopina op. 25, w której głosy, uwarunkowane wyłącznie wznoszeniem i opadaniem kierunku ruchu, stwarzają prawie irrealne obrazy dźwiękowe".
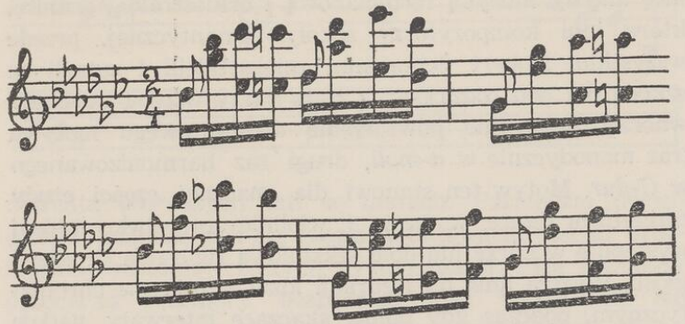
Etuda dziewiętnasta, *Cis-moll*, przynosi jedną z najcudniejszych elegijnych melodii Chopina w głosie lewej ręki, dialogującym z głosem wiolinu. Leichtentritt uważa słusznie tę „scenę dramatyczną" za jeden z najpiękniejszych utworów całej literatury fortepianowej. Ippolito Valetta zapytuje się retorycznie, czy etuda ta jest „modlitwą, wezwaniem, medytacją, czy lamentem?" Tych 64 taktów wspaniałej inspiracji przedstawia dla niego jeden z najbardziej niewątpliwych cudów muzycznych. Jest tu — jego zdaniem — taka głębia uczucia, że żaden ścisły opis jest niedopuszczalny; zaiste jest to jedna z najbardziej

kojących kart wielkiej sztuki, mówi Valetta. Istnieje niezliczona ilość poetyzujących komentarzy do tej etudy. Jedynie Niecks nie uległ jej czarowi, twierdząc o niej tylko, że jest niezmiernie miła, ale może nieco monotonna, jak zwykle takie tête-à-tête (duet między nim i nią) są dla trzecich. Ale nawet fachowo analizujący Leichtentritt nie może powstrzymać się przed subiektywizmem uczuciowym i zabarwianiem fraz Chopina czynnikami literackimi. „Na wzruszające, cicho wyszeptane, lękliwe, jakby płomieniem nadziei rozjaśnione pytanie odcinka *H-dur* odpowiada następny odcinek łagodną ciągle mową, jakby w kojącym przymówieniu, ale już nie nastrojonym na jasne *H-dur*“... oto wymowny przykład, jak silnie narzuca się w naszych jeszcze czasach pierwiastek literacki w naukowej egzegezie dzieł genialnego kompozytora.

Dwudziesta etuda, *Des-dur*, jest znowu brawurową kompozycją, utworzoną z nieprzerwanego łańcucha sekst w ręce prawej i w znacznej mierze z sekst w lewej ręce. Jak w tylu innych razach tak i tu musiał być sobie Chopin sam sternikiem, żeglarzem i okrętem. Pod względem modulacyjnym etuda ta nie ma tak śmiałych odchyleń od zasadniczej tonacji jak inne etudy.

Najkrótsza z wszystkich etud, dwudziesta pierwsza, *Ges-dur*, lekka jak bańka mydlana i jak ona mieniąca się barwami, oparta jest na jedynym motywie dźwigniowym prawej ręki, przypominającym motyw etudy dziesiątej *As-dur*. W barwie ma pewną wspólność z etudą na czarnych klawiszach. Jedni, jak Huneker, nadają jej za Bülowem przydomek motyla, drudzy, jak Maecklenburg, czują w niej nastroje szampańskiej wesołości. Zastanawiając się jednak nad nią z czysto muzycznego punktu widzenia, musimy podziwiać doskonały kształt, w jaki Chopin ujął tę błyszczącą arabeskę dźwiękową. Forma ta

wynika sama przez się z dynamiki wewnętrznej motywu etudy; fazy napięć i odprężeń w zdaniach trzech symetrycznych części etudy są z dynamiką tą w idealnej harmonii.
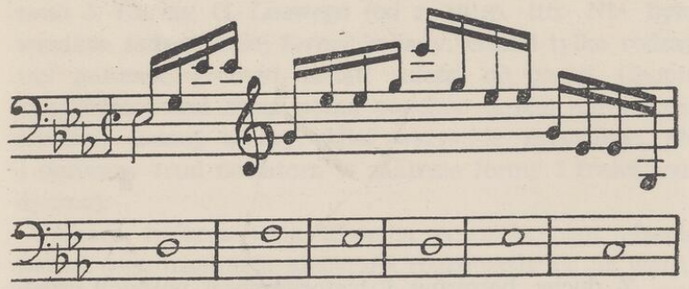


Z nadzwyczajną ekonomią używał Chopin oktawowego podwojenia dźwięku w jednej ręce; można nawet twierdzić, że mu mechaniczne dobranie pierwszego alikwotu było niemiłe i że, jeżeli używał oktaw, to w bezwzględnej konieczności artystycznej. Ale ponieważ w szeregu problemów technicznych musiało znaleźć się także ćwiczenie oktawowe, więc w etudzie dwudziestej drugiej otworzył Chopin wszystkie tamy, chroniące jego sztukę przed naporem oktaw. Oktawy te wylały się w zewnętrznych częściach etudy z żywiołową potęgą, jak „huragan, grożący śmiercią i zniszczeniem, przerwany pieśnią anioła“ w części środkowej. W melodii tej, którą Huneker stawia na poziomie najwyższych inspiracji melodyjnych Chopina, dopatruje się Leichtentritt tak znacznego podobieństwa z inwencją Schumanna, że nie dziwiłoby go, gdyby ustęp ten znalazł się w jakimś utworze *Karnawału*.

Dwie wielkie, monumentalne etudy stanowią zakończenie dzieła. Etuda *a-moll*, najdłuższa ze wszystkich,

nazwana (już pewnie raz na zawsze) „zimowym wichrem", jest jednym z najwyższych szczytów muzyki fortepianowej w ogóle. Bülow przyznał z powodu niej Chopinowi „zaszczyt i zasługę, że położył w niej niewzruszoną granicę między muzyką fortepianową i orkiestralną, granicę, którą inni kompozytorzy szkoły romantycznej, przede wszystkim Robert Schumann, zniekształcili i zatarli ze szkodą dla obu rodzajów". Cztery takty wstępu do etudy wnoszą dwukrotne powtórzenie dwutaktowego motywu (raz monodycznie w *a-moll*, drugi raz harmonizowanego w *C-dur*. Motyw ten stanowi dla znacznej części etudy ostinatową figurę w basie i wiolinie, przeciwko której występuje w górze lub dole sekstolowa figuracja drugiego głosu. Wyższa linia tej figuracji idzie w postępie chromatycznym, podczas gdy dolne, skaczące interwały, nadają jej kształt zygzakowaty. Niemniej przychodzą także i figury w innych krzywiznach melodyjnych. Panuje w tym wszystkim jakaś kosmiczna furia. W parze z tą żywiołowością wątku figuracyjnego idzie płynna, jak lawa wulkaniczna, substancja harmoniczna, względnie tonalno-modulacyjna strona etudy. Jeżeli Schumann narzekał na końcu swojej krytyki o etudach, że Chopin komponuje mało a już zupełnie nie pisze dzieł większych rozmiarów, to przeoczył nie tylko wewnętrzną wielkość tej etudy, ale także jej prawdziwie monumentalne wymiary.

Do tej samej kategorii monumentalnych utworów muzycznych należy końcowa etuda *c-moll*, której inspiracją była wiadomość o wzięciu Warszawy w r. 1831. Wyobrażenia, pełne grozy, które szarpnęły wtedy całą duszą Chopina, ucieleśniły się dwukrotnie w obrazach muzycznych w tej samej tonacji. Spod wiru pasaży obu rąk przedostaje się do słuchu potężny *cantus firmus* lamentacyjnego chorału, którego melodię wydzwaniają



marcata pierwszych nut w taktach. Paralelizm dwóch głosów, schodzących się często w oktawach, jest tu urozmaicony niemniej częstymi dyssonansami. Idea rewolucji przeciwko przemocy bezprawia, idea wyzwolenia się z kajdan niewoli, ma tu swoją muzyczną apoteozę. Tylko geniusz o prometejskich znamionach twórczości mógł napisać taki poemat dźwiękowy. Obie te etudy są niedoścignionymi przykładami impresjonizmu w muzyce.

Trzy małe etudy, nieoznaczone cyfrą opusu, które Chopin napisał dla szkoły fortepianowej F. J. Fétis'a i J. Moschelesa *(Méthode des Méthodes pour le piano)* w r. 1840, nie mają pretensji do mierzenia się z etudami obu wielkich serii. Powstały one nie z osobistej potrzeby artystycznej, lecz dla cudzych celów dydaktycznych. Chopin nie wysilił się tu zbytnio i choć utwory jego przedstawiają się sympatycznie, normalnego lotu jego natchnienia w nich nie ma. Pierwsza z tych etud, *F-moll*, jest jakby preludium inspiracji Chopina do czwartej ballady, *F-moll*, op. 52, (wyd. w r. 1843).

BALLADY I SCHERZA

Z ducha heroizmu i historyczności polskiej wzięły swój początek polonezy Chopina. Mazurki powstały na ludowej niwie życia polskiego. Ballady zaś zrodziły się pod wpływem romantycznej kultury literackiej, która ukształtowała umysłowość Chopina w młodzieńczych jego latach. Młody kompozytor-pianista pozostawał w bliskich stosunkach z elitą literacką stolicy. Przyjaźnił się z tak bardzo sobie pokrewnym duchem, jak Maurycy Mochnacki, z którym pospołu czarował muzyką grono młodych druhów. Bohdan Zaleski pisał wierszem do Stefana Witwickiego o tych godzinach artystycznych uniesień: „Stefanie, serce mdleje... warszawscy dwaj muzycy — tych nocy czarodzieje: Chopinek i Maurycy"... Nowe formy poezji, nowe tworzywo słowne utworów Mickiewicza zachęcało, wprost zniewalało młodego kompozytora do szukania nowych dróg muzycznego wypowiedzenia się.

Chociaż pierwsza z czterech ballad Chopina wyszła dopiero w r. 1837, początki balladowej jego twórczości sięgają znacznie dawniejszych czasów. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa ballada *G-moll* powstała przed rokiem 1833. Po raz pierwszy otrzymał utwór instrumentalny tę nazwę. Widniała ona przedtem tylko nad kompozycjami wokalnymi do tekstów balladowych, np. nad *Królem Elfów* Schuberta do słów Goethego, nad utwo-

rami J. Karola G. Loewego (od r. 1818). itd. Nie było wszakże żadnej stałej formy ballady. Istniał tylko rodzaj, czy gatunek, którego kształt zależał od poezji. Chopin miał więc przed sobą wolną zupełnie drogę, nie widział na niej żadnej zapory. Miał wszystkie przywileje, ale i ogromny trud nowatora w zakresie formy i treści muzycznej.

Skoro twórcza wola Chopina powzięła plan pisania ballad, jego inspiracja muzyczna rozkołysała się na wahadłowym rytmie taktu sześciućwierciowego względnie sześcioósemkowego. Rytm ten jest stałą miarą tematów w balladach Chopina. Ukształtowanie pomysłów w balladach zachwycało wprawdzie wszystkich komentatorów ich, ale prawie żaden z dawniejszych chopinologów nie nakreślił planów, na podstawie których zostały one zbudowane. Schumann podziwiał ich fantastyczność. Niecks doszedł do wniosku, że „żadna z kompozycji Chopina nie przewyższa pod względem mistrzostwa formy, piękna i poetyczności treści jego ballad, w których osiągnął on szczyt swojej potęgi jako artysta". Huneker przepięknie opisał ducha i wyobrażone programy ballad, ale innym pozostawił analizę ich form. Nie przytaczają tej analizy liczne podręczniki form muzycznych, z niemałą szkodą dla poglądów na twórczość Chopina. Syntetyczne ujęcie formy ballad przez Leichtentritta brzmi: „Chopin stworzył sobie dla kombinacji lirycznych, epickich i dramatycznych elementów swój styl balladowy, dla którego pożyczył sobie czynników formalnych z pieśni, ronda, formy sonatowej i wariacji".

Należy wszakże zaznaczyć, że spośród dawniejszych autorów prac o Chopinie może jedynie Jan Kleczyński zwrócił uwagę na zagadnienie formy w balladach *(Chopin w celniejszych swoich utworach. Trzy odczyty wypowiedziane w r. 1833.* Wydane w Warszawie

w r. 1886), mówiąc, że: „bardziej wyrobioną, aniżeli w balladzie *F-dur*, jest forma w balladzie *g-moll*, gdzie kompozytor ściślej stosuje się do wzoru pierwszego allegra sonatowego. Ekspozycja poprzedzona wstępem daje nam tu dwa tematy wyraźne; w środkowej części przeprowadzenie (przetworzenie tematów) namiętne i energiczne, potem po krótkim powrocie do pierwszej myśli finał burzliwy"...

Chopin zwierzył się Schumannowi, że do pisania ballad natchnęły go poezje Mickiewicza. Wielki kompozytor niemiecki zauważył w krytyce o balladach Chopina (szczególnie o balladzie *F-dur)*, że na odwrót ta muzyka, poruszająca do głębi, mogłaby nastroić wyobraźnię poetycką do twórczości. Że nie tylko same ballady i romanse Mickiewicza stanowiły genezę ballad Chopina wiemy o tym z tradycji i z porównania artystycznego utworów Mickiewicza i Chopina. Artystyczny cel muzyki Chopina wybiega znacznie wyżej i dalej od ballad mickiewiczowskich, które przy całej swej ogromnej wartości i epokowym znaczeniu dla literatury polskiej, nie należą do najwyższych dzieł genialnego poety. Jedynie drugą balladę Chopina, *F-dur*, możemy uważać za koło współśrodkowe z jedną z ballad Mickiewicza, mianowicie ze *Świtezianką*, ale i w tym wypadku promień utworu muzycznego jest może dłuższy od promienia artystycznego poezji. Pierwsza ballada, *G-moll*, nie znajduje dla swojego ducha i artystycznej miary *analogon* między poezjami Mickiewicza o ludowej melodii literackiej. Trzeba przejść do rodzaju powieści poetyckich Mickiewicza, ażeby tam dopiero znaleźć temat do porównań — do pewnego bodaj stopnia usprawiedliwiony. Muzyka Chopina nie potrzebuje programów literackich. Dlatego, jeżeli godzimy się na komentarz, twierdzący, że ballada *G-moll* powstała pod

wpływem *Konrada Wallenroda*, to dzieje się to niejako z praktycznych względów, ażeby przedstawić plastycznie skalę jej jako dzieła sztuki i miarę tkwiącej w niej idei poetyckiej. Ale nawet ta miara nie wystarcza Hunekerowi, przyjmującemu za program idealny ballady *G-moll* bohaterski poemat Mickiewicza. Chopinograf amerykański słyszy w niej „Odyseję duszy Chopina". (Właśnie tego zdania brakuje w tłumaczeniu Marii Finklównej z r. 1908). Widzimy z tego, że tytuł „ballada" ogarnia w fantazji Chopina szerokie bardzo przestrzenie.

Co się tyczy formy tego genialnego utworu, to analiza (pobieżna) Hunekera stwierdziła w nim: najściślejszą równoległość w układzie tematów, ale negowała w nim zupełnie istnienie przeróbki, jaką musi zawierać forma sonaty. Tymczasem nie ulega wątpliwości, że mamy tu do czynienia „z blisko pokrewną sonacie formą, tylko z odwróconym porządkiem tematów w repryzie trzeciej części i rozległą *codą*, jako przeciwwagą przeróbki, wzorowanej na Beethovenie", co — chociaż stwierdzić to nie trudno — powtarzam słowami Leichtentritta.

Rzecz jasna, że schemat sonaty nie przedstawiał się Chopinowi jako kanon dogmatu, w którym nie było wolno mu zmienić ani joty. Wszakże widział, jak znaczne różnice zachodzą między sonatami Beethovena, widział, że nie ma jakiejś spetryfikowanej formy, jakiegoś sztywnego szablonu sonatowego. Samo przez się więc stało mu się jasnym, że estetyczny interes sonaty polega na kontraście dwóch tematów, na przeróbce ich (w każdym razie tematu pierwszego) i że wszelka schematyczność zabija możność oryginalnego wypowiedzenia się w tej formie, tak samo płynnej jak wszystko na świecie. Dyscyplina bezdusznej szkoły nie obowiązywała Chopina w tworzeniu

dzieł o sonatowym planie budowy. Wystarczy przypomnieć sobie sonaty naszych czasów aż do Skrjabina, Szymanowskiego (druga i trzecia sonata, szczególnie ta ostatnia) do sonaty fortepianowej Strawińskiego włącznie, ażeby przyznać słuszność emancypowaniu się Chopina od szkolnych (nie twórczych) wzorów klasycznych.

Co nas uderza w tej sonatowej konstrukcji ballady *G-moll*, to przede wszystkim rozmiar łącznika między tematem pierwszym i drugim, stanowiącego dłuższy ustęp dla siebie. Ze zjawiskami takimi spotykamy się już u Haydna i Beethovena, w nowoczesnej zaś sonacie (np. w symfoniach A. Brucknera) rzeczy takie nie są rzadkością. Stosunek drugiego tematu do pierwszego pod względem tonalnym i na punkcie wyrazu jest klasycznego rodzaju (kontrast motywicznego materiału zupełnie plastyczny, tonacja *Es-dur* [rs] wobec toniki *G-moll*). Po ekspozycji następuje natychmiast, bez repetycji, przeróbka tematu pierwszego, przeniesionego do *A-moll* i nawiązanie bezpośrednie do tematu drugiego, który pojawia się teraz w *A-dur*. Nowy, dłuższy ustęp prowadzi do repryzy tematów, skróconej i w odwróconym porządku, po czym brawurowe *presto con fuoco* w takcie całym tworzy zakończenie ballady.

Ale forma, sama w sobie, jest w muzyce równoznaczna ze znakami algebraicznymi, pod które można podstawić jakiekolwiek wartości, bardzo wielkie, lub bardzo małe. W balladzie *G-moll* napiął Chopin na jej kanwę pomysły o najwyższej skali poetyczności, równie głębokie w wyrazie uczuciowym, jak świetne. Nie rozpoczął swojego przykuwającego opowiadania odrazu, ale zaostrzył zaciekawienie słuchacza krótkim wstępem *largo*, opartym z początku na harmonii akordu neapolitańskiego

(As-dur) i zakończonym dyssonansem, wmieszanym do akordu toniki (w przeważnej części wydań dyssonans ten usunięto, przypuszczając, że w pierwszym wydaniu zaszła tu pomyłka w korekcie).
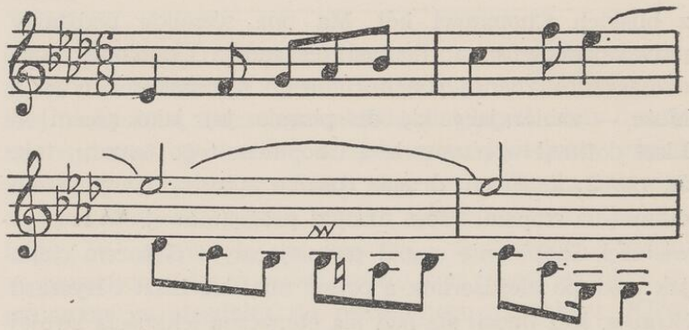
Granice tej pracy są niestety zbyt szczupłe, żeby można wyczerpać analizę tej ballady. Samo bogactwo pomysłów rytmicznych w tematach i łącznikach zasługuje na dokładne omówienie. W cudownej wprost harmonii z eurytmią całej kompozycji ma każdy odcinek ballady własną konstrukcję rytmiczną, urozmaiconą świetnie przeciwstawionymi sobie akcentami w poszczególnych motywach. Dodając do tego jeszcze romantyczny nastrój utworu, żywiołowość ekspresji, bogactwo modulacji i bajeczną pomysłowością harmonii i stwierdzając, że wszystkie te czynniki są na wskroś oryginalnymi pomysłami Chopina, że ani w jednym motywie nie natrafiamy tu na reminiscencję z dzieł innych kompozytorów, mamy prawo uznać tę balladę za prawdziwe arcydzieło historii muzyki XIX wieku.

Podczas kiedy ballada *G-moll* wysnuwała się w jednym wątku, druga ballada *F-dur*, op. 38 (wydana w r. 1840) zbudowana jest z ustępów o największej skali kontrastów między sobą. Po pierwszym ustępie liczącym 46 taktów, w charakterze idyllicznym o melodii dziecięcoludowej, (czyż można tu nie wysłuchać opowiadania o pięknym i młodym chłopcu i idącej obok niego dziewicy nad brzegami sinej wody Świtezi przy świetle księżyca?) następuje 34 taktów, w których muzyka dochodzi do krańców burzliwego podniecenia (to jakby „wiatr zaszumiał po gęstym lesie, woda się burzy i wzdyma... burzy się wzdyma, pękają tonie“...). Kontrast tych dwóch ustępów działa z żywiołową siłą. Leichtentritt dopatruje się ścisłego wewnętrznego związku między tematami

części pierwszej i drugiej, którą uważa za wolne, wariacyjne przekształcenie melodii andantina, co nie bez wielkiej trudności i znacznego nakładu dialektyki udało by się mu wykazać. W trzecim ustępie wracają tematy części pierwszej w formie przeróbki, przy czym Chopin przewija myśl tematyczną przez szereg nieoczekiwanych modulacji. W harmonii ze scenami *Świteziank*i wraca w czwartym ustępie temat *presto con fuoco*, wszakże ze zmianami w stosunku do pierwotnego przebiegu. Kilka taktów przed końcem przychodzi temat andantina w złowrogim przekształceniu, w groźnie występującym w basie *cantus firmus*. Coda, agitato, nie ma żadnego wyraźnego związku z tematami części poprzednich (chociaż Leichtentritt pragnie związek ten wykazać). Programowość ballady tej nie ulega wątpliwości i nie umniejsza w niczym wielkiej wartości tej muzyki, działającej z równą intensywnością i bez znajomości tego programu. Program ten idzie po linii estetyki muzyki absolutnej, polega bowiem na właściwym jej przeciwstawianiu dwóch różnych nastrojów, co w granicach czysto muzycznej konstrukcji zachodzi zawsze ilekroć następują tak silne zmiany moty wiki, tempa i tonacji jak w tej balladzie. Chopin nie znał naiwnych programów Jana Kuhnau'a i nie malował dźwiękami koszyka z malinami ani kwiatów we wianku, ale że na końcu ballady pragnął roztoczyć melancholię epilogu smutnej historii, opowiedzianej przez Mickiewicza i powtórzyć jego „ja nie wiem", to takie oczywiste, że byłoby fałszowaniem idei twórczej Chopina, gdyby dla względów bezdusznego formalizmu zaprzeczało się temu faktowi programowości w koncepcji Chopina.

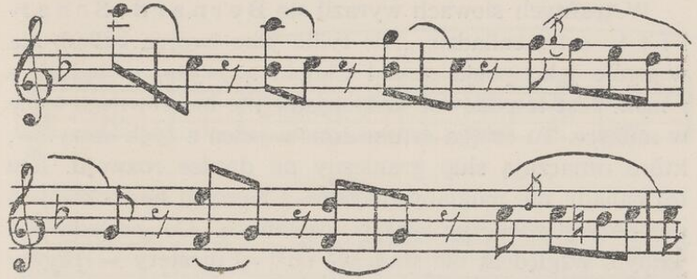
Do wydanej w r. 1842 ballady *As-dur* op. 47, przywiązany jest także program w nieoficjalnie nadawanym jej tytule *Loreley*. Tradycja tego programu wyszła

z bliskich Chopinowi kół. Ma ona wszelkie podstawy prawdopodobieństwa. Pomysł ten mogła Chopinowi poddać lektura znanej poezji Heine'go o reńskiej wodnicy. Może — zabierający się do pisania jej jako pieśni — Liszt dotknął w rozmowie z Chopinem tego tematu, tak, że po *Świteziance* druga rusałka skusiła Chopina do dotknięcia stopami drogi muzyki programowej. W rzeczywistości Chopin nie stąpał po niej całym ciężarem ciała, jak szedł po niej Berlioz, a potem miał iść Liszt i Ryszard Strauss, lecz unosił się nad nią eteryczną lekkością swojej bezgranicznej i czystej fantazji muzycznej. I w tej balladzie przypomina układ tematów zasady formy sonatowej z silnymi — co prawda — modyfikacjami. Ballada ta jest, jak mówi Leichtentritt, arcydziełem ożywionej akcji rytmicznej. Niewątpliwie pod wpływem tytułu *Loreley* pisał Niecks piękny swój komentarz do tej ballady: „ballada *As-dur* nie dorównuje poprzedniej na punkcie ciepła uczucia, a w każdym razie nie pod względem burzliwej namiętności. Kompozytor stwarza tu tło zasadnicze pełne uroku; ale delikatnych stopniowań, migotu uczuć nie można słowami opisać. Kuszenie i wabienie, wdzięk i delikatność nie może wystąpić w bardziej uwodzicielski sposób. Ponad całą melodyjnością, harmonią i rytmiką roztoczona została najbardziej wyszukana wykwintność. Czuć tu drganie wewnętrznego podniecenia od samego początku do końca..." Huneker zaś, który błędnie balladę tę mianuje *Świteziankq*, widzi w niej — za Schumannem — arystokratyczność, wesołość pełną dowcipu i wdzięku, a nawet subtelną ironię i igranie poważniejszymi i bardziej namiętnymi uczuciami. Wszystko to można przypisać wpływowi poezji Heinego, ale nie balladzie Mickiewicza.



Pomimo ogromnych różnic w charakterze tematów i ich wzajemnym do siebie stosunku, jakie zachodzą między trzecią i pierwszą balladą, dają się zauważyć pewne podobieństwa w przestrzennie-czasowej rozpiętości i w anatomii obu tych arcydzieł. Pierwsza ballada liczy taktów 263, trzecia 241. Uderzająca jest analogia krótkich wstawek, stanowiących przygotowanie wejścia drugich tematów w ekspozycji obu ballad. W odcinkach tych, o bardzo zbliżonej do siebie rozpiętości, wydaje się jak gdyby prąd narracji tematycznej nagle się zatrzymał, jak gdyby nastąpiło tu zawieszenie wszelkiej akcji w rozwoju dzieła. Być może, że Chopin postępował tak pod podświadomym wpływem Mozarta, który bardzo często w kompozycjach o formie sonatowej tworzył tak wyrazistą przerwę między partią pierwszego tematu a wprowadzeniem drugiego i wstawki takie wypełniał zupełnie obojętnymi figurami, używanymi w akompaniamencie, bez żadnych znamion motywicznych. Genialną swoją pomysłowość wykazuje Chopin w tych wstawkach, na pozór pozbawionych walorów motywicznych, ale w rytmicznej swojej strukturze nawiązujących bezpośrednio do drugich tematów. Można by jeszcze wskazać na kilka ustępów obu ballad, których rozbudowa została dokonana na podstawie zasad,

ukrytych głębiej w anatomii dzieł — pod powłoką, zachwycających słuch, niezmiernie zróżniczkowanych pomysłów melodycznych i harmonicznych.



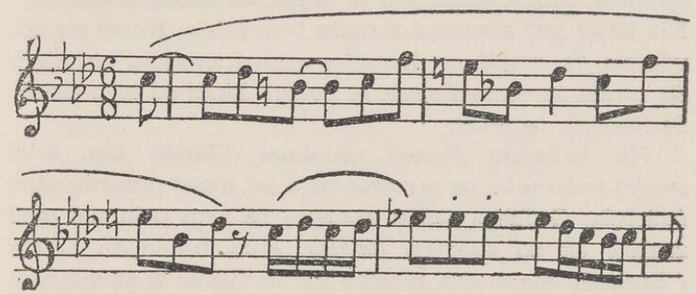
Aglomeratem z formy sonatowej, wariacji i ronda jest czwarta ballada Chopina, *F-moll*, op. 52, wydana w r. 1843. Zasady form tych przenikają się tu wzajemnie. Podobnie połączyły się tu w całość jednego arcydzieła liryczne, epiczne i dramatyczne czynniki muzycznej ekspresji. Chopin zdaje się schodzić tu z duchem poezji Słowackiego, tej poezji, która z promieni gwiezdnych robiła kanwę do haftu obrazów odmaterializowanej i zupełnie od prawa grawitacji uwolnionej fantazji. Ballada *F-moll* jest dziełem nieporównanym na punkcie transcendentalnego uroku melodyjności i opalizującej harmonii. Tajemniczość jej nastroju, melancholijność jej wdzięku doprowadziła do najśmielszego, jakie można sobie wyobrazić porównania Hunekera, że ballada *F-moll* jest tak subtelnie wykwintna jak ręce i uśmiech Monny Lizy Giocondy Leonarda da Vinci. Chopin nie stworzył drugiego dzieła o wyższym jeszcze i bardziej intensywnym stopniu ekstazy lirycznej, takiej mianowicie, w której człowiek zatraca już związek z życiem rzeczywistym i myślą przekracza granice bytu materialnego. W balladzie tej dokonywa się w cudowny sposób ten akt szczytnego

uwolnienia duszy, który jest wedle teorii estetyki Hegla istotnym celem muzyki *(Vorlesungen über die Aesthetik)*.

W trafnych słowach wyraził się Bernard Scharlitt o tej balladzie „Nie tylko jako twórca ballad, ale w ogóle jako poeta stanął Chopin najwyżej w balladzie *f-moll*. Jest to cudowne dzieło, jakie nie ma równego sobie w muzyce. Tu osiąga sztuka tonów jeden z tych szczytów, które oznaczają słup graniczny na drodze rozwoju. Bez tej ballady nie mogłaby niejedna z naszych nowoczesnych kompozycji zobaczyć światła dziennego. Co prawda pod jednym względem nie stała się ona — niestety — przykładem, lub raczej nie mogła się stać. Cechującego ją mianowicie liryzmu nie dało się nikomu wyuczyć. Takiego wyśpiewu nikt nie potrafi podrobić. Na tym punkcie pozostaje Chopin po wszystkie czasy sobą samym i nie do naśladowania. Tak jak on w tej balladzie, nikt przed nim nie śpiewał. Nawet on sam nie dokonał tego po raz drugi".

Żeby zaś pragnącym rozeznać się w budowie tego wspaniałego arcydzieła ułatwić orientację w strukturze ballady, przytoczę tu schemat formalny wedle analizy Leichtentritta. Przedstawia się on w następujący sposób: Wstęp — takty 1 do 8. W taktach 8 do 38 temat główny. Takty 39 do 58 interludium (łącznik) i powrót do głównego tematu. W taktach 59 do 81 zmieniona powtórka tematu głównego i przejście do tematu pobocznego. Takty 81 do 100 melodia tematu pobocznego, następnie w taktach 101 do 135 przetworzenie i drugie interludium. W taktach 136-152 repryza tematu głównego, dalej zmieniona repryza tematu głównego w taktach 153-170 i również zmieniona repryza drugiego tematu w taktach 171-193. W taktach 193 do 212 wolno fantazjujący dodatek i *coda* w taktach 213 do 241.

Eterycznie lekki, przedziwnie wysubtelniony w rysunku melodyjnym, w proporcjach swoich członów nieopisanie pomysłowy, nadaje temat główny fascynujący charakter balladzie:



Niesposób wskazywać tu na wszystkie permutacje tego tematu w ustępach przetworzonych, ani też opisywać motywów łącznikowych, które wiążą ze sobą poszczególne partie ballady.

Na jeden z najpiękniejszych opisów tego arcydzieła sztuki Chopina natrafiamy w książce Adolfa Weissmanna (1912). Brzmi on: „W balladzie *f-moll*, w tym hymnie na cześć melancholijnej erotyki, Chopin sam tak bardzo upaja się wonią kwiatów swojego czarodziejskiego ogrodu, że ani jednego z tych kwiatów nie jest w stanie odsunąć ku pożytkowi wrażenia całości. My zaś przystajemy przy każdym z nich, podziwiamy jego promienny wdzięk, jego delikatnie rozczłonkowaną budowę, wdychamy jego tchnienie i nie możemy się od niego oderwać. Jest to wypadek, w którym nie kończące się potęgowanie upojenia barwami, jak echo chorobliwego niepokoju hamuje skupiające zrozumienie sztuki. Zanim pojawi się właściwy temat ballady, wprowadzi siedmiotaktowy, pytający i uwodzicielski śpiew wstępny nasze poczucie równowagi

w wahanie. A sam temat posuwa się krętymi ścieżkami ze swym orszakiem głosów środkowych, które wiodą słuchacza coraz dalej do krainy nieświadomości. Lada ornament rozwiązuje się w sam wyraz, w samo napięcie, w samą tęsknotę. Długa, długa jest ta droga, na której lśnią perły. Nie łatwo jest stworzyć syntezę tego dzieła. Komu się powiedzie to zrobić w kunsztownych frazesach, ten niech się uważa za szczęśliwego, że posiadł klucz od tego czarodziejskiego ogrodu".

Na balladzie *F-moll* zamknął Chopin ten dział swojej twórczości na przeszło sześć lat przed przedwczesną śmiercią. Godnego siebie następcę na tym polu nie miał znaleźć aż do naszych czasów. Poza balladami Liszta i Brahmsa nie można niczego już wymienić w sąsiedztwie arcydzieł Chopina w rodzaju ballad. Musi się także wspomnieć, że poemat symfoniczny Liszta i jego następców miał swój idealny początek w znacznej mierze w balladach Chopina.
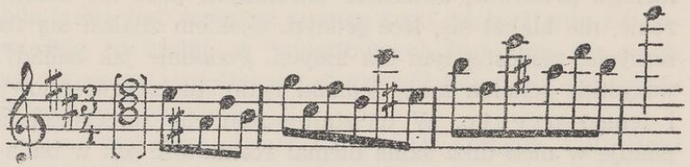
Podobnie śmiałym nowatorem jak na polu ballady był Chopin także w zakresie *scherza*. Cztery jego tak nazwane kompozycje mają ze scherzami muzyki instrumentalnej XVIII wieku tylko wspólność nazwy. Jako zjawisko zastępcze za menuet, miało *scherzo* w symfonii i sonacie XVIII wieku zadanie, ograniczone ściśle zasadami estetycznymi stylu epoki rokokowej. Beethoven tchnął w nie swój — nieco niderlandzką rubasznością zabarwiony — humor i trochę demoniczności swojego geniuszu muzycznego. Scherzo Chopina — jest zadziwiającym swym kształtem i barwą — kwiatem, wydanym przez romantyzm, tworem artystycznym w duchu swoim bardzo pokrewnym balladom.

Okoliczności, w jakich powstało pierwsze scherzo Chopina, *H-moll* op. 20, zostały podane w rozdziale biograficznym. Wydał je Chopin w r. 1833. Któryż kompozytor

zaczynał kiedykolwiek tak jak Chopin w swoim pierwszym scherzu? — zapytuje Niecks. Zdaje się jakby Chopin odrazu jasno widział drogę, po jakiej pójdzie twórczość jego w kierunku s c h e r z a. Nie potrzebował na niej niczego próbować, zwłaszcza daremnych prób nie musiał robić, nie błąkał się, lecz jednym skokiem znalazł się na szczycie, niedostępnym dla innych. Podobnie jak ballady, wszystkie scherza mają jednaki rytm, tu trzyćwierciowy i tempo p r e s t o. W ukształtowaniu zaś tematycznym panuje w nich taka sama niemal rozmaitość jak w balladach. Rozmiary tych *scherzów* są znaczne. Pierwsze np. ma 625 taktów. Żadne ze scherzów Beethovena nie dochodzi do takich rozmiarów i dochodzić nie potrzebowało, będąc jedną tylko z części większych form cyklicznych. W scherzu *H-moll* występuje jasno plan symetrycznej, trzyczęściowej formy. Charakter tej muzyki zapowiadają dwa, w czterotaktowych synkopach związane, akordy wstępu, dwa rozdzierające okrzyki u góry i u dołu klawiatury.

Nic bardziej oryginalnego nad ten początek i nad budowę i siłę ekspresyjną pierwszego tematu. Leichtentritt podkreśla jego wstrząsającą bezpośredniość, przejawiającą się szczególnie w rdzennie silnej rytmice i obrazowo opisuje dwa elementy tego tematu, mianowicie gniewliwą krótką figurę basową i buchającą w górę jak języki płomienia, syczącą i świszczącą odpowiedź dyskantu. Cały ten temat, wynikający z harmonii akordu tonicznego *H-moll*, będący tylko niezmiernie śmiało zarysowującym się ornamentem, ułożonym z nut zamiennych i powstrzymujących w stosunku do podstawy harmonicznej, jest znakomitym przykładem e n e r g e t y c z n e g o d y s s o n a n s u m e l o d y j n e g o, wywołującego podrażnienie psychozoficzne. Tkwiąca w temacie energia

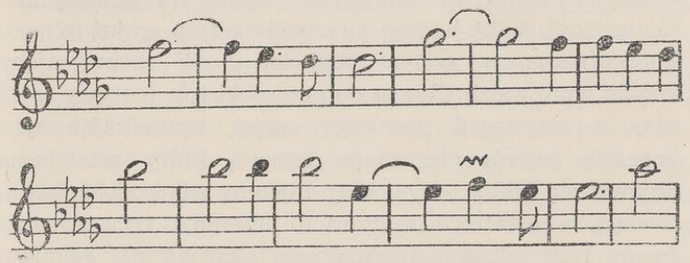
napięcia wywołała wszystkie zjawiska melodyjno-harmoniczne całego pierwszego ustępu, który przedstawia się nam jak doskonała parabola (y = 2 px) o równym oddaleniu każdego punktu od ogniska i linii *directrix*.



Ogniskiem jest tu tonika *H-moll*, *directrix* ta wyższa idea, pod której wezwaniem pisał Chopin to scherzo. W stanie bólu, cierpienia patriotycznego, gniewu i buntu pisał je Chopin. Cała połowa kompozycji utrzymuje słuchacza w tym nastroju, szarpiąc nerwami nieustannie. Dopiero w 305 takcie następuje odprężenie. Kołysanka — idylla, anielskiej słodyczy pełna pieśń kolędowa „Lulajże Jezuniu, moja perełko" koi balsamem rany duszy. Chopin wziął z kolędy (Leichtentritt przypuszcza to tylko) pierwszą jedynie połowę okresu. Dośpiew do niej sam dotworzył w pnących się progresjach. Część ta, w *H-dur*, zastępuje w *scherzu* miejsce tria. Wraca po nim cały trzon myśli pierwszej części, po czym w *codzie*, reasumującej zawarte w niej motywy, dochodzi utwór do szczytu swojego idealnego i dźwiękowego napięcia w symbolicznym dziewięciokrotnym powtórzeniu dyssonansu *fis-h-g-cis-g-h-d-g* (zjawisko czterech, względnie ośmiu nut powstrzymujących akord dominant-septymowy) i kończy się błyskawicami spadających pasażów i jednym jeszcze napięciem energii w skali chromatycznej wraz z kilkoma akordami ostatecznymi.

Dłuższe jeszcze od pierwszego drugie scherzo, op. 31 *B-moll* (taktów około 800), jest kombinacją formy sona-

towej z wielką pieśnią. Po ekspozycji tematów i repryzie następuje triowe intermezzo z przeróbką zawartego w nim materiału, po czym wraca część pierwsza. Dłuższa *coda* zamyka utwór. Schumann porównywał je do poematów Byrona. Fantastyczność treści zapowiada już pierwszy temat. Ma on w sobie dramatyczną plastyczność, niepokoi kontrastycznością motywiki i dynamiki. W początkowy motyw z triolką *(sotto voce)* zaklął Chopin jakieś niesamowite pytanie (i tak kazał początek ten rozumieć swoim uczniom), potem pauzą podniecił zaciekawienie i silnymi akordami dał odpowiedź. Któż zgadnie, czy odpowiedź ta mówi „tak" czy „nie". Cztery razy wraca ten chimeryczny temat. Do tematu pobocznego prowadzi dłuższy łącznik. A ten drugi temat jest długą wstęgą melodii, wyśpiewaną na jednym oddechu. Trzydzieści dwa takty trwa ta struga liryczna bez interpunkcji kadencji.
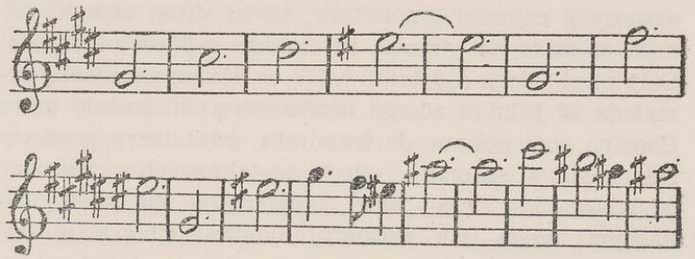


Jedynie Bach umiał tworzyć podobnie długie i związane w sobie frazy, zapierające dech w piersiach słuchacza. Przez stosunek tych dwóch tematów do siebie złożył Chopin nowy dowód pełnego poczucia estetyki formy sonatowej. Omawiając trio scherza wpadł Niecks w podobny zachwyt jak Huneker przy komentowaniu czwartej ballady. Niewysłowiony wyraz tej części przypomniał mu pełne tęsknoty i przeczucia zamyślenie Giocondy Leonarda da

Vinci. (Dla dokładności należy podkreślić, że porównanie Niecksa wyprzedziło Hunekera o dwanaście lat). Po takim scharakteryzowaniu (na które wszyscy się godzimy) wypada tylko zaznaczyć, że uformowanie fraz muzycznych w tym ustępie przedstawia nadzwyczajną rozmaitość długości i akcentów wiersza. Ogromne urozmaicenie panuje także na punkcie ilości użytych do budowy tej części głosów. Na początku tria jest ich pięć, z dominującym głosem tenorowym, później występuje monodycznie dyskant, wreszcie ilość ich ustala się do czterech głosów. Cała ta część ma tyle wewnętrznej barwności, że wygląda jakby była wyciągiem partytury orkiestralnej. Polichromia instrumentalna narzuca się słuchowi z nieprzepartą siłą. Istotny związek między zawartymi tu motywami poprzednich części określił pięknie Niecks słowami: „przy głębokiej, łagodnej tęsknocie z podkładem błagalnej prośby części *Cis-moll* zaczyna się tu i ówdzie tułająca się fantastyczność, jakby budząc się ze snów o tym, co już minęło, koncentrować w jednym punkcie..." W zachwycający sposób wprowadził Chopin do przeróbki tria motywy łącznika z ekspozycji pierwszej części, uprzedzając tym znacznie powrót pierwszego tematu, który ostatecznie pojawia się jakby przywołany tajemną siłą podobieństwa, tkwiącą w ostatnich motywach przeróbki tria. Analiza formy tego scherza pozwala nam ogarnąć siłę geniuszu Chopina na punkcie ciągłości i logiki myśli muzycznej. Bourguès i Denéréaz tak piszą o ciągłości *(continuité)* muzyki Chopina: „podczas kiedy ciągłość u Mozarta przyjmuje wyraz rozumowania intelektualnego, do pewnego stopnia algebraicznego, u Chopina rozwój dokonywa się podług wolnych i nieprzewidzianych dróg intuicji i to w tonie norm metrycznych najbardziej tradycjonalnych. Fantazja liryczna rozwija się na podstawie praw motorycznych w imitacji; figury motoryczne, dzięki powtarzaniu się, nadają utworowi stałość, ciągłość afektową, której intensywność pozwala na najbardziej nieoczekiwane zwroty wyobrażeniowości uczuciowej..." Muzyka Chopina, a w danym wypadku to scherzowe arcydzieło, przedstawia tę właściwość tworów wyjątkowych, że czy to badane z punktu widzenia formizmu czy teorii afektów, prowadzi do zgodnego przyznania mu najwyższej miary artystycznej. Zarówno więc hanslickowska estetyka czystego piękna muzycznego z wyłączeniem treści psychologicznej, jak pogląd, że „scherzo to jest bogatsze w symptomy najróżnorodniejszych nastrojów duchowych niż inne dzieła Chopina tego rodzaju" (Niecks), znajdują tu zastosowanie z równą słusznością i równym wynikiem w ocenie.

Wydane w r. 1840 trzecie *scherzo, Cis-moll*, op. 30. (poświęsone ulubionemu uczniowi Chopina, Guttmannowi) ma formę sonatową o bardzo silnym powiększeniu normalnych proporcji. Sama partia pierwszego tematu ekspozycji zajmuje 126 taktów, temat drugi zamyka się także w około stu taktach, 124 taktów zajmuje przeróbka. Cały utwór liczy 638 taktów. To co klasyczna sonata zamykała w jednym zdaniu ośmiotaktowym, zostało przez Chopina spotęgowane do kwadratu, gdyż ustęp pierwszy składa się w *scherzu* z ośmiu 16-taktowych przeważnie odcinków, jest więc jakby kompozycją dla siebie. Za każdym razem, jak widzimy, ujmował Chopin w odmienny sposób istotę formy sonatowej, zależnie od zakresu i rodzaju myśli, jakie pragnął w tak ukształtowanym utworze wypowiedzieć. Nie zabawić i wesoło nastroić, lecz przejąć swym gniewem i dumną wzgardą, chciał tu Chopin. Dokonuje tego w znacznej mierze kaskadami oktaw obu rąk, wypełniających przeważną część tego ustępu.

Temat drugi, względnie ustęp *scherza* poświęcony mu, jest rodzajem chorału w pięciogłosowym ujęciu harmonicznym, którego pauzy oddechowe (po każdych czterech taktach szesnastotaktowej ogółem frazy) wypełniają czterotaktowe także interpolacje. Polegają one na spływających od najwyższej oktawy fortepianu figuracjach obu rąk (piano leggierissimo): figuracje te częścią prowadzone w oktawach lub innych interwałach konsonansowych załamują się także w kilku punktach w dyssonansach septymy lub nony. Po dźwiękach melodii chorału, utrzymanego w dolnym regestrze, interpolacje te robią wrażenie muzyki sfer. Leichtentritt mówi, że „rozwijający się tu twór dźwiękowy jest jednym z najbardziej czarujących, jakie kiedykolwiek zostały wymyślone w zakresie muzyki fortepianowej". Przed samą *codą* wspaniałej kompozycji temat chorału doznaje majestatycznego przeobrażenia i na potężnej figuracji basu, opierającej się na 26 taktowej nucie stałej, rysuje się olśniewającym jak tęczą, barwnym łukiem.



Chimeryczne — w krańcowo odmiennych nastrojach — dzieło Chopina, istotne *capricco* romantyczności, jest dowodem ogromnej siły i męskości inwencji Chopina.

Czwarte *scherzo, Es-dur*, op. 34, wydane w r.1843, ma odmienny charakter od trzech poprzednich. Koloryt jego i nastrój jest pogodniejszy. W powiększonej formie

sonatowej z intermezzem triowym zawarły się pomysły Chopina, miejscami piękne i zajmujące pod względem harmonicznym, ale nie poruszające treścią ekspresyjną i kontrastycznością. Może umyślnie chciał tu Chopin utrzymać swój cel artystyczny na samej tylko fizycznej powierzchni dźwięku i do gry tematów, do czysto muzycznej konstrukcji utworu nie pozwolił wejść duchowi romantyzmu.

P R E L U D I A

Początki kompozycji preludiów Chopina sięgają roku 1831, w którym powstały dwa utwory tego rodzaju: preludia *A-moll* i *D-moll*, tzw. rewolucyjne. Nie wiemy natomiast, w jakich czasach pisał Chopin inne preludia. Wydał je we wrześniu roku 1839 jako opus 28. Wyjeżdżając w jesieni 1838 r. na Majorkę, zawarł z Pleyelem umowę co do wydania tego cyklu, obejmującego 24 numerów. Nie ulega wątpliwości, że przeważna część jego była wtedy gotowa. Chopin nie miał zwyczaju robić transakcji wydawniczych przed wykończeniem utworów. Jeżeli w tym wypadku odstąpił od tego, to uczynił to ze względu na potrzebę pieniędzy na podróż, ale nie była to pewnie sprzedaż zboża przed zasiewem, lub na pniu, tylko już w czasie żniwa. Co mu pozostawało do zrobienia około preludiów na Majorce, nie jest nam znane. Niebawem po przyjeździe do Palmy pisał Chopin do Fontany: „dostaniesz Preludia wkrótce". Karasowski na własną wprawdzie rękę, ale z dużym prawdopodobieństwem, umieścił na liście tym datę 13 listopada 1838 r. Tymczasem uległ Chopin poważnemu i długotrwałemu zaziębieniu, które unicestwiło plan rychłego wykończenia preludiów. Dnia 28 grudnia usprawiedliwiał wobec Fontany zwłokę tę w słowach: „preludiów nie mogę ci posłać, bo nieskończone; obecnie mam się lepiej i pospieszę z robotą".

List do Fontany, stwierdzający wysłanie rękopisu preludiów, nie nosi na sobie daty, którą znów Karasowski podał na 12 stycznia 1839, co w przybliżeniu może się zgadzać z rzeczywistością. W istocie więc do pracy nad wykończeniem preludiów miał Chopin na Majorce tylko około dwóch tygodni czasu, co wobec systemu jego pracy kompozytorskiej, powolnej i bardzo krytycznej, nie było wiele. W dodatku Chopin, komponujący przy fortepianie, nie miał do dyspozycji odpowiedniego dla siebie instrumentu i może aż do końca stycznia musiał grać na jakimś bardzo lichym klekocie majorkańskim, który przypominał pani Sand instrument w farsie *Pauvre Jacques*. Czy przy nim mógł w ogóle tworzyć, to także pytanie. Ale kiedy nadszedł długo oczekiwany Pleyel, praca kompozytorska musiała przybrać inne tempo. 22 lutego pisała pani Sand do pani Marliani o skowronkowych trylerach Chopina, który raźno wtedy tworzył. W tym to czasie wykończył Chopin balladę, trzecie scherzo, polonezy *A-dur* i *C-moll*, mazurkę op. 41 nr 2 i pewnie naszkicował drugą sonatę i dwa nokturny op. 37.

Dla znajomości psychologii twórczości Chopina byłoby cenną rzeczą wiedzieć, co w Preludiach należy zapisać na konto pobytu na Majorce. Od samego przyjazdu tam czuł się Chopin w nastroju, jakiego przedtem pod wpływem natury nie zaznał w tym stopniu. W pierwszym liście do Fontany pisał: „jestem w Palmie, między palmami, cedrami kaktusami... niebo jak turkus, morze jak lazur, góry jak szmaragd, powietrze jak w niebie... słowem przecudne życie..." Wrażeń tych dopełniała romantyczność mieszkania w starym klasztorze. Nadzieja zamieszkania w Valdemosie zachwycała Chopina. „Mieszkać będę zapewne w przecudnym klasztorze, najpiękniejszej pozycji na świecie" pisał w połowie grudnia, ciesząc się myślą komponowania w romantycznym ustroniu. „Jutro jadę do

owego przecudnego klasztoru Valdemosa pisać w celi starego mnicha, co może miał w duszy więcej ognia, jak ja, i tłumił go i gasił, bo miał go na próżno...“ pisał znów do Fontany w połowie grudnia. Z tym wszystkim miał poczucie sił i ochotę do życia i dyskretnie zwierzał się przyjacielowi: „żyję trochę więcej... jestem blisko tego co najpiękniejsze na świecie“ (pani Sand). Strunę fantastyczności, romantyzmu szarpała w nim wyjątkowa sceneria życia w starym klasztorze. O celi, w której mieszkał, pisał: „cela ma formę trumny wysokiej, sklepienie ogromne, zakurzone, okno małe, przed oknem pomarańcze, palmy cyprysy... słowem piszę ci z dziwnego miejsca...“ Nawet pośród zdania, dotyczące spraw wydawniczych i mieszkaniowych, które miał Chopinowi załatwiać zacny Fontana, wciskają się w listach jego wyrazy entuzjazmu dla natury Majorki: „tutaj natura dobroczynna... przy tym niebie, przy tej poezji, którą wszystko tu oddycha, przy tej barwie miejsc najcudniejszych, jeszcze oczami ludzi niestartych. Jeszcze mało kto płoszy te orły, co codzień nad naszymi głowami bujają!...“

Nie brakowało więc niczego dla zaspokojenia żądnej wrażeń artystycznej natury Chopina w czasie pobytu na Majorce. Listy, z których charakterystyczne wyjątki zostały tu przytoczone, nie świadczyły nigdy o depresji moralnej Chopina, o hipochondrii lub neurastenii. Nie inaczej mówią o Chopinie ówczesne listy pani Sand. Dopiero opisy zawarte w jej *Histoire de ma vie* rzuciły odmienne i może trochę fałszywe światło na majorkański okres życia i twórczości Chopina. Odnoszące się do Chopina ustępy tej historii pisane były w nastroju dla niego nienajkorzystniejszym, z pewnym podkładem podświadomej może tylko *rancune*, której nawet śmierć dawnego przyjaciela nie zdołała w umyśle pani Sand zatrzeć. Pani Sand nie mogła zapomnieć i wybaczyć Chopinowi, że za-

późno poznała naturę jego, przeczuloną na punkcie moralnych konsekwencji choroby. Zdaniem jej „godny pożałowania artysta był nieznośnym pacjentem, który uległ zupełnej demoralizacji... Klasztor był dla niego pełen strachów, upiorów, nawet w czasie, kiedy czuł się względnie dobrze. N i e m ó w i ł t e g o i m u s i a ł a m t o z g a d y w a ć...“ Pani Sand twierdzi, że Chopin utworzył najpiękniejsze ze swoich preludiów w murach Valdemosy. „K i l k a z nich przedstawia zjawisko umarłych mnichów i jest echem pieśni pogrzebowych, które go prześladowały; i n n e są delikatniejsze i melancholijne, a inspirację do nich poddały mu chwile pełne słońca i poczucia zdrowia, przy radosnym śmiechu dzieci pod jego oknem... I n n e znowu są przepełnione głębokim smutkiem i podczas kiedy zachwycają ucho, rozdzierają serce. Jeden pośród nich napisał w czasie beznadziejnego deszczu wieczornego... Kompozycja ta pełna wprawdzie była kropli deszczu, jakie uderzały o cegły klasztoru Kartuzów, ale w fantazji jego i w muzyce zmieniły się one w łzy, które spadały z nieba na jego serce“. Cenne jest dla nas twierdzenie znakomitej pisarki, że Chopin irytował się, kiedy mówiła wtedy o muzyce naśladowczej, protestował bowiem słusznie przeciwko nieartystycznym cechom takich naśladownictw muzycznych.

Wedle tego świadectwa przynajmniej połowa preludiów musiałaby powstać na Majorce. Sumując bowiem określenia: kilka, inne i inne plus jedno otrzymamy łatwo liczbę dwanaście. Tymczasem Gutmann zapewniał Niecksa, że Chopin napisał preludia przed podróżą. Twierdzeń tych nie można z sobą pogodzić. Pozostaje więc tylko oprzeć się na najbardziej miarodajnych źródłach, mianowicie na listach Chopina, a z wywodu ich przychodzi się do wniosku, że jedynie mała część preludiów mogła pow-

stać na Majorce, gdzie natomiast Chopin miał możność dokonać rewizji cyklu, przepisać go i przygotować do druku, opatrując w znaki dynamiczne, tempa, pedalizację i t. p.

Z przygotowywanej—lecz niestety nie wydanej—książki o Chopinie znakomitego pisarza francuskiego, A n d r é G i d e'a, znamy poszczególne fragmenty, wśród których na uwagę zasługują opinie o preludiach. „Wyznaję — pisał Gide — , że nie dobrze rozumiem tytułu, który podobało się Chopinowi nadać tym krótkim utworom. Preludia, preludia do czego? Każdy prelud Bacha przygotowuje do następującej po nim fugi, z którą tworzy organiczną całość. Ale niechętnie wyobrażam sobie, żeby po którymś z preludiów Chopina mógł następować jakiś utwór w tym samym tonie — chociażby tego samego autora, jak też nie wyobrażam osbie grania preludiów Chopina jednego po drugim. Każdy z nich preludiuje do medytacji. Nie są to — bynajmniej — utwory koncertowe. Nigdzie indziej nie okazuje się Chopin bardziej wewnętrzny, bardziej poufny. Każdy z nich, lub prawie każdy, stwarza jakąś szczególną atmosferę, tworzy tło uczuciowe, a potem gaśnie, milknie. Nie wszystkie są równie wartościowe. Jedne są pełne wdzięku, zachwycające, inne przerażające. Obojętnego nie ma pośród nich ani jednego". *(La Revue Musicale.* 1931 Décembre. Numéro spécial. *Chopin* i *Notes sur Chopin* 1948).

Analizując styl dwóch najwcześniejszych preludiów, *D-moll* i *A-moll*, przychodzimy odrazu do przekonania, że przy zastosowaniu najskrupulatniejszej metody badania stylu preludiów, nie da się ustalić czasu powstania poszczególnych utworów tego arcy-cyklu. To, co przy analizie twórczości wielu kompozytorów, np. Bacha, Beethovena, a szczególnie Wagnera, jest niezmiernie subtelnym środkiem do krytyki twórczości i stylu ich muzyki, zawodzi przeważnie w odniesieniu do Chopina. Twórczość jego nie przedstawia procesu powolnej ewolucji składowych czynników kompozycji.

Preludium *D-moll*, ostatnie, które powstało w Stuttgarcie w r. 1831 razem z etudami *C-moll* i koncepcją finału scherza *H-moll* pod wpływem tragicznej wiadomości o wzięciu Warszawy należy do najpatetyczniejszych i najmocniejszymi barwami malowanych kompozycji Chopina. Jest to i m p r e s j a o jednym temacie, zbliżonym w motywie początkowym do sonaty „*appassionata*" Beethovena. Myśl ta została oparta na ostinatowo przez cały utwór utrzymującej się figurze basowej, akcentowanej na trzeciej ósemce. Rozpiętość interwałów tej figury jest bardzo znaczna. Trudność wykonania ich w tempie *allegro appassionato* wielka. Wobec manierycznych basów a l b e r t i o w s k i c h XVIII stulecia, skupiających ruch ręki i harmonię w granicach kwinty, pomysł Chopina jest w istocie niezmiernie r e w o l u c y j n y, podobnie jak bardzo do niego zbliżony bas w etudzie dziewiątej, *F-moll*. Nie wiemy, czy Chopin, pisząc ten utwór, nazwał go preludium, czy też przypadkiem nie traktował go jako etudy i nie zamierzał włączyć go do cyklu etud? Mógł zrobić to ze względu na problem techniczny, tkwiący w zadaniu lewej ręki, ale wolał pewnie w miejsce tej impresjonistycznej i nieco odmiennie od etud pod względem stylistycznym traktowanej kompozycji wstawić etudę *F-moll*.

Najbliższe czasem powstania temu utworowi preludium drugie, *A-moll*, tak samo impresjonistyczne w zasadach swojego stylu, jest problemem pod względem formy i harmonii po dzień dzisiejszy. W idei tej konstrukcji zauważył Leichtentritt bliskie pokrewieństwo z praktyką orientalną, w każdym zaś razie nie ulega wątpliwości, że forma ta nie przypomina w niczym europejskich metod

kształtowania pomysłów muzycznych, naturalnie w epoce romantyzmu. Dla Kleczyńskiego było to dziwactwo, które odradzał grywać. Szulc widział w nim wprawdzie tylko jeden krok do obłąkania, ale słyszał w tej muzyce coś najstraszniejszego, co mu duszę na wskroś przenikało. Huneker zaś pisał o nim: „rozpaczliwe i rozjątrzające nerwy jest preludium *A-moll*. Jest to asymetryczna melodia. Chopin pisał rzadko muzykę brzydką, ale czyż preludium to nie jest brzydkie, nieszczęśliwe, rozpaczające, niemal groteskowe i nieharmonijne? Chopin jest tu chorobliwy, wszystkie jego najbardziej antypatyczne cechy są tutaj..." Inaczej już patrzymy dzisiaj na tych 23 taktów, wyrażających jakieś bolesne pytanie, powtórzone cztery razy. Jakże często spotykamy we współczesnej muzyce podobne, fragmentarycznie przedstawiające się kompozycje, o znacznie dalej posuniętych śmiałościach harmonicznych i podobnie niepokojącym charakterze, mające swój początek w tej kompozycji. O pierwszy jej motyw zdaje się zaczepiać naczelny temat *Szeherezady* Rimskiego-Korsakowa. Harmoniczna zaś wyjątkowość tego preludium polega na używaniu zamiennych nut, dyssonujących między sobą i wychodzących od jawnych i ukrytych tonów harmonii.

Dwa te preludia, będące kamieniami węgielnymi całego zbioru, punktem wyjścia w planie Chopina, stały się dyspozycją preludiowej twórczości Chopina. Czynnik impresjonistyczny dominuje nad wszystkim innym w tym wręcz epokowym zbiorze, chociaż w konstrukcji i mechanizmie utworów widać wyraźnie niezawodną pracę refleksji Chopina, nieubłaganą logikę w rozwijaniu pomysłów. Cel artystyczny każdego z tych 24 utworów zamykał się w n i m s a m y m. Schumann pisał o nich: „są to szkice, początki etud, lub — jeżeli wolimy — ruiny, poszczególne

pióra orle, wszystko w barwnym i dzikim bezładzie. Ale delikatne, perliste pismo wskazuje na każdym z nich: „*to pisał Fryderyk Chopin*". W przerwach poznaje się go po gwałtownym oddechu. On jest i zostanie najśmielszym i najdumniejszym duchem poetyckim epoki". Nie są więc preludia Chopina zjawiskami równoległymi do preludiów wielkiego Bacha, z których jedne *(Wohltemperiertes Klavier)* mają za zadanie przygotować w odpowiedni sposób u m y s ł do wysłuchania i przyjęcia dzieła sztuki ścisłego stylu (fuga), drugie *(Orgelchoralvorspiele)* zaś nastrajają przeróbką melodii chorałowej s e r c a wiernych do nabożeństwa. (H. Werker starał się wykazać w swoich studiach nad *Wohltemperiertes Klavier* związki tematyczne między preludiami a fugami).

Leichtentritt określa w następujący sposób charakter preludiów: „ekstatyczność, idylliczność, niesamowite wizje nocne, mistyczność, kapryśność, wdzięk, patos, nastroje pejzażowe, wściekłość, rozpacz, zwątpienie, trwoga, nastroje kościelne, religijne, delikatne poematy miłosne, bohaterstwo — dla wszystkiego znajduje tu Chopin zwięzły, dosadny wyraz. Styl fortepianowy odznacza się najwyższymi cechami mistrzostwa".

Pomiędzy najwcześniej utworzonymi preludiami znajdowało się prawdopodobnie preludium trzecie, *G-dur*, którego płynna figura basowa jest jakby antynomią akompaniamentu w etudzie 12, *C-moll*, a jasna, uśmiechnięta melodia, pełna dowcipu i wdzięku, jak jakiś pogodny czterowiersz Heine'go, (skąd u Leichtentritta bierze się tu idylliczność melodii wiejskiej fujarki pastuszej — nie wiadomo) jest klasycznym kontrastem nastroju tej etudy.

Odpowiednikami dla siebie są preludia nr 4, *e-moll* i nr 6, *h-moll*. Oba mają prawie identyczną ilość taktów; pierwsze 25, drugie 26. Celem jednego i drugiego jest

wyśpiewanie długo ciągnących się, rzewnych melodii w harmonii mollowej, ale podczas kiedy preludium *e-moll* ma melodię w prawej ręce z akompaniamentem akordowym ósemek ręki lewej, melodia w preludium *h-moll* umieszczona jest w basie pod akompaniament akordów w ósemkach prawej ręki. Trudno o bliższe sobie i bardziej symetrycznie utworzone *pendants* muzyczne. Obie melodie są równie piękne, czarowne w swojej melancholii, równie wysoko poetyczne. Nie sposób powtarzać tu wszystkich zachwytów, wypowiedzanych na ich temat.

Silne przeciwieństwo nastrojów łączy z sobą, wewnętrznie, w pewną idealną całość także dwa najkrótsze preludia całego cyklu, mianowicie *A-dur*, nr 7 i *C-moll* nr 20. Pierwsze liczy 16 taktów jednego okresu o cudownie pogodnej melodii w tempie andantino, ukształtowanej z niezamąconą umiarowością dwutaktową i w granicach możliwie największej dla Chopina prostoty harmonicznej. Niektórzy wykonawcy, jak np. francuski pianista Cortot, przyśpieszają tempo, zbliżając charakter tego preludium do mazurka. Zygmunt Noskowski napisał na jego tle udatne wariacje symfoniczne pt. *Z życia*. Preludium to mogłoby być użyte za temat *carillonu* zegarowego, wydzwaniającego słodkie godziny szczęścia. Jeżeli brzmi w nim jakieś memento, to chyba horacjańskie *carpe diem*. Za to znak klepsydry w kościstych rękach śmierci zdaje się unosić nad preludium *C-moll*. Potężnym fortissimem zaczyna się ten majestatyczny chorał żałobny i w powtórce drugiej części jednego zdania przechodzi w pianissimo, jakby ziemskość zawartego w preludium bólu wywołała echa w nadziemskich sferach. W ośmiu taktach pomysłu zawarł Chopin szeroką skalę środków harmonii tonalnej, zastosowanych w genialny sposób do ruchu rytmicznego i napięcia energii w temacie.

Cztery preludia, mianowicie nr 13, 15, 17 i 21 mają charakter n o k t u r n ó w. Prelud *Fis-dur*, nr 13, ma najzwięźlejszą spośród nich formę, jakiej nie znajdujemy w nokturnach Chopina, ale ze względu na treść swoją należy zupełnie do tego rodzaju jego muzyki. Długim wartościom powolnie rozsnuwającej się melodii prawej ręki przeciwstawił tu Chopin żywszą i niezmiernie zgrabną figurację basu. Preludium *Des-dur*, nr. 15, znane jako „preludium deszczowe" wskutek bardzo częstego powtarzania się nuty *as-gis*, ma w członach zewnętrznych jedną z przysłowiowych wprost melodii Chopina, pełną przenikającej serce melancholii, której kontrastem jest makabrycznie nastrojony śpiew, rodzaj chorału, w części środkowej. Skala rozpiętości tego kontrastu, jest pomimo identyczności tempa we wszystkich trzech ustępach, *(sostenuto)* tak znaczna jak w nokturnie *F-dur*. Element łączący, nuta *as-gis*, harmonizuje te różnice. Wrażenie tej muzyki jest wstrząsające, mimo ogromnego spopularyzowania, takie mniej więcej jak słynnego *Miserere* w *Trubadurze* Verdi'ego. Już Leichtentritt zwrócił uwagę na reminiscencję, zachodzącą między tym chorałem a początkiem pierwszej części symfonii patetycznej Czajkowskiego.

Preludium *As-dur*, nr 17, odpowiada już w zupełności typom nokturnowym Chopina. Cudowną jest śpiewność użytych tu melodii. Charakter ich, koloryt tej muzyki, jej gitarowy jakby akompaniament, wszystko to składa się na wrażenie jakiejś urzekającej serenady włoskiej czy hiszpańskiej. Muzyka ta ma upające aromaty, kuszącą zmysłowość, aksamitną miękkość. Nic bardziej włoskiego w zakresie wysokich przykładów muzycznych nie można sobie wyobrazić. Jedenaście uderzeń zegara (dziewięć w odstępach dwutaktowych, dziesiąte po trzech, jede-

naste po czterech taktach) dodaje nocnego nastroju tej uroczej pieśni miłosnej. Tę nokturnową grupę preludiów zamyka znowuż niezmiernie melodyjne i kontrastowe preludium *B-dur, nr 21.*

Najliczniejszą grupę preludiów stanowią utwory w charakterze etudowym. Należą do nich: nr 8, nr 12, nr 16, nr 19 i nr 23, będący raczej dłuższym szkicem etudy, podczas kiedy nr 5, nr 10 nr 11 i nr 14 są krótszymi szkicami etud. Z problemów technicznych, które Chopin rozwiązuje w nich w ramach artystycznych celów, wymienić należy: kombinację trzech rytmów równocześnie w preludium *Fis-moll* nr 8, szybką zmianę palców (2—3, 3—4) w preludium nr 12, grę w unisonie obu rąk nr 14, (utwór blisko pokrewny finałowi sonaty *B-moll),* płynne pasaże prawej ręki w preludium nr 16, triolkowe figury obu rąk z szerokimi skokami interwałowymi w preludium 19. Rzecz jasna, że wskazanie tych szczegółów bynajmniej nie wyczerpuje tematu.

Pozostają jeszcze do omówienia preludia o różnych elementach stylu. Tokkatowe niejako jest pierwsze preludium *C-dur,* w którym można zauważyć pewne podobieństwo ze stylem Schumanna. Mimo to tkwi w nim pierwiastek impresjonistyczny w takim samym niemal stopniu, jak w niezmiernie patetycznym preludium dziewiątym, w rytmie uroczystego marsza. Preludium osiemnaste, *F-moll,* jest jednym z najbardziej fantastycznie nastrojonych i niewątpliwie czynnikiem dramatycznym przepojonych preludiów. Nie akcją dramatyczną, ile monologiem *dramatis personae* jest to preludium. Z recytatywnych motywów, podpartych na szóstych i siódmych ósemkach taktów akordami nonowymi rozwijają się pasaże unisonowe obu rąk o śmiałych zagięciach linij i bujnej zmienności rytmicznej, spotęgowane na końcu akordowymi rzu-

tami. W motywach początkowych mógłby rozpoznać romantyczność swoją schumannowski Florestan z *Karnawału.* Styl tego utworu jest ewolucją czynników, tkwiących w recytatywnie — w znacznej mierze — ujętych i niemniej fantystycznie nastrojonych *Fantazjach* Bacha (np. chromatycznej lub organowej *G-moll* z fugą).

W podobnym podnieceniu namiętności czy wyobraźni, w burzliwym rozdąsaniu żywiołów, przebiega preludium *G-moll* nr 22. Cała jego motywika melodyjna znajduje się w basie. Prawa ręka dorzuca tylko harmoniczne uzupełnienia i rytmiczne akcenty. W tej impresji dźwiękowej, utrzymanej tylko w silnym i najsilniejszym napięciu dynamiki, przejawiła się wyraźnie — tak często nie dostrzegana — strona geniuszu Chopina, mianowicie prawdziwie męska siła.

W metodystycznie przeprowadzonej pracy muzykologicznej Edyty Meister o *Elementach stylu i historycznej podstawie dzieł fortepianowych Chopina* (Hamburg 1936) czytamy na temat preludiów: „Preludia Chopina, które w końcu nawiązują do preludiów Bacha muszą być nazwane — pomimo preludiów Clementi'ego, Moscheles'sa i Kesslera — w swoim rodzaju jako nowatorstwa Chopina. Nie z powodu ich dźwiękowego impresjonizmu, jak to przyjmuje Leichtentritt, ponieważ właśnie to wysłuchał Chopin swoim romantycznym uchem w preludiach Bacha, lecz ze względu na nastroje. Każdy prelud jest skończonym wyrazem nastroju, tak zwięźle i w tak skoncentrowany sposób sformowany, jak dalece jest to w ogóle możliwe".

Osobno w r. 1841 wydane preludium *Cis-moll* op. 45 kojarzy w sobie piękne pod względem melodyjnym motywy prawej ręki z wnikającymi w nie pasażowymi figurami akompaniamentu. Preludium to było na tym punkcie

przykładem dla analogicznych cech stylu Brahmsa, nie tylko w zakresie muzyki fortepianowej ale i w pieśniach (np. w pieśni *O wüsst'ich doch den Weg zurück*). Kalejdoskopowa zaś ruchliwość modulacyjna preludium tego prowadzi dalej jeszcze, gdyż ślady wpływu tych typowo chopinowskich pomysłów odnajdujemy w typowych także dla Ryszarda Straussa przykładach jego inwencji. Henri Bidou mówi o tym preludium, że „obok ducha cierpiącego jest w tym utworze także duch-pocieszyciel"... Czterogłosowymi akordami o różnych motywach w progresjach poprowadził Chopin *cadenzę* przed końcem utworu. Efektu takiego, wywołującego wrażenie cudownie mieniącej się gry świateł i barw nie znała muzyka przedchopinowska.

Myśląc w sposób syntetyczny o cyklu Chopina, powtarzamy w duszy słowa Schumanna, wypowiedziane o preludiach w czasie najpiękniejszego rozwoju geniuszu Chopina. Cała niemal druga połowa XIX wieku, żyjąca na polu twórczości fortepianowej ze spadku po klasykach i romantykach, nie wydała w zakresie małych form muzycznych — w rodzaju preludiów Chopina — rzeczy które by w cyklach lub oddzielnie mogły wytrzymać porównanie z jego opus 28. Dopiero ku końcowi minionego stulecia i na początku obecnego było danym powiększyć skarby muzyki preludiami fortepianowymi o znaczeniu historycznym. Prawdziwym mistrzem tej formy okazał się najpierw Aleksander Skrjabin w kilkudziesięciu preludiach zawartych w cyklach op. 11, 15, 16, 17, 33. W znacznym stopniu muzyka Skrjabina — w pierwszym okresie jego twórczości — opierała się o sztukę Chopina, bez której styl Skrjabina byłby w ogóle nie do pomyślenia. Pod auspicjami Chopina i już Skrjabina utworzył Karol Szymanowski w roku 1902 urocze swoje preludia op. 1 (dziewięć utworów). Nareszcie w r. 1910 wydał Claude

Debussy dwanaście swoich obrazków impresjonistycznych pod nazwą *Douze Préludes*. Oto niemal i wszystko, co można by przytoczyć z dziejów tej formy na przestrzeni stu dziesięciu lat (1838—1949), mówiąc dzisiaj o nieśmiertelnie pięknych i niezmiernie wartościowych arcypreludiach Chopina.

KONCERTY. SONATY

Pomiędzy dziewiętnastym a dwudziestym rokiem życia napisał Chopin oba swoje koncerty fortepianowe z towarzyszeniem orkiestry. Wydał je w czasach paryskich, oznaczając późniejszy z nich, *E-moll*, jako opus 11, (ogłoszony w roku 1833) wcześniejszy zaś, *F-moll*, (wydany w roku 1836) jako opus 21. Wobec stuletniej już prawie niezmiennej żywotności ich, potwierdzanej tylokrotnie i na tylu miejscach kuli ziemskiej, możemy mówić o nich jako o nieśmiertelnych dziełach jego geniuszu. Życie zatriumfowało tu nad zastrzeżeniami, robionymi na temat tych bezcennych pereł literatury muzycznej przez pedantów, współczesnych Chopinowi i późniejszych. Mylił się w ocenie ich nawet tak wielki i subtelny artysta, jak Liszt, widzący w nich *plus de volonté que d' inspiration*. Ale entuzjastyczny Schumann łamał swoje pióro redaktorskie na znak kapitulacji wobec koncertów Chopina, składał przed *adagiem* z drugiego koncertu dziesięć koron redaktorskich, negował potrzebę istnienia gazet muzycznych i wszelkich innych, ażeby ludzie o nich nie czytali tylko sami je grali.

Zamiast powtarzać różnorakie uwagi o koncertach Chopina z monografij i studiów o muzyce jego pozwolę sobie przytoczyć opinię z syntetycznej pracy Arnolda Scheringa *Geschichte des Instrumentalkonzerts* (1905, str. 187): „Chopina *E-moll* koncert przedstawia pod względem układu i charakteru czysty typ świetnego, romantycznego koncertu fortepianowego. Nawet epizod księżycowy po pierwszym silnym wejściu solowym jest ulubionym efektem szkoły. Bogatszym w rysy osobiste jest koncert *F-moll* ze swoimi ostrymi zmianami twardości i miękkości, z upajającym *larghetto*, jednym z najbardziej żarliwych wynurzeń miłosnych w tonach, jakie zna literatura. Nie do przewyższenia swoista właściwość, utrzymująca oba koncerty Chopina w łaskach słuchaczy, polega na poetyckiej atmosferze unoszącej się nad częściami, na ich dążeniu do wysokich sfer, na pełnej nastrojowości sztuce modulowania, która wyróżnia całą muzykę Chopina. To, że stoją one zdala od zasady koncertu Beethovena i mają pewne braki na punkcie akompaniamentu orkiestry trochę zaniedbanej na korzyść solisty, co jak wiadomo Tausig starał się poprawić, jest bez znaczenia; ze wszystkimi zaletami i błędami swojego rodzaju są one dokumentami pełnej blasku epoki gry fortepianowej i jako takie o trwałej wartości. Kto spośród współczesnych Chopina chciał zdobyć sławę jako kompozytor koncertów, musiał jedynie używać ich jako przykładów".

W odniesieniu do żadnej innej kompozycji nie znajdujemy w listach Chopina takich komentarzy, jak właśnie w przedmiocie koncertów. Prawie paradoksalne wydaje się, że te utwory, tak bliskie typowi klasycznemu i poświęcone najbardziej publicznym celom artystycznym, mają w historii twórczości Chopina zupełnie wyjątkowe stanowisko. Posiadają mianowicie metrykę pochodzenia z osobistych przeżyć genialnego kompozytora, względnie autentyczne świadectwo tkwiących w nich zamiarów opisowych. Dnia 3 października 1829 roku pisał Chopin do Tytusa Woyciechowskiego o swoim ideale, któremu „już pół roku służy, który mu się śni, na którego pamiątkę stanęło adagio od jego koncertu...." i zwracał uwagę
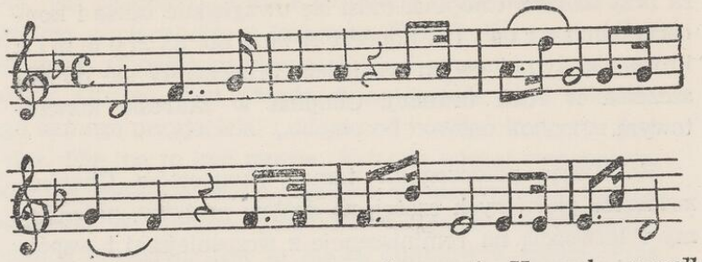
przyjaciela na „jedno miejsce krzyżykiem oznaczone", o czym nikt inny prócz niego nie wiedział. Ideałem tym była, jak wiadomo, panna Konstancja Gładkowska, a tym *adagiem — larghetto* z koncertu *F-moll*. Do tych uczuć miłosnych Chopina nawiązuje także i romanza z koncertu *E-moll*. Oto co pisał Chopin dnia 15 maja 1830 roku do tego samego przyjaciela: „*adagio* od nowego koncertu jest *E-dur*. Nie ma to być mocne, jest ono więcej romansowe, spokojne, melancholiczne, powinno czynić wrażenie miłego spojrzenia w miejsce, gdzie stawa tysiąc lubych przypomnień na myśli. Jest to jakieś dumanie w piękny czas wiosenny, ale przy księżycu. Dlatego też akompaniuję go sordinami... W tym pewnie miarkujesz moją skłonność do czynienia źle pomimo woli. Tak jak pomimo woli przez oczy wlazło mi coś do głowy i lubię się tym pieścić, może najbłędniej. Ty mię zapewne rozumiesz..."

Rozkwitająca młodość duszy przebija z tych zdań. Potrzeba zwierzenia się komuś z utajonego uczucia, potrzeba posiadania powiernika dla swoich intencji artystycznych o tak bardzo osobistym podkładzie, pojawiła się w życiu Chopina tylko w tym okresie jego życia. W latach późniejszych nie był Chopin już tak wylewnym ani na temat swoich uczuć, ani kompozycji. Zaledwie jakieś rzucone słowo dotyka w listach jego tych rzeczy. Trzecich osób nie wciągał potem Chopin do spraw poufnych.

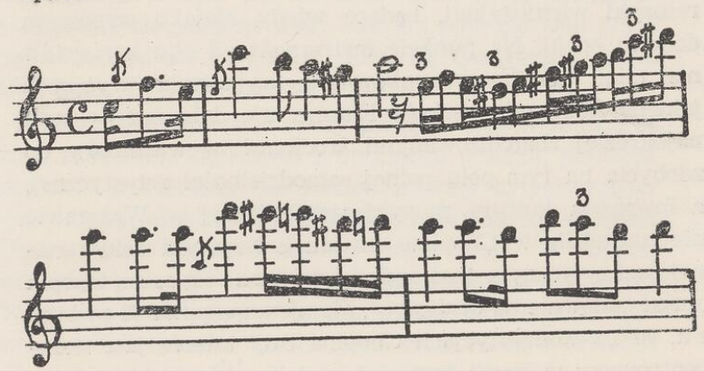
Ta sama młodość kwitnie także w obu koncertach Chopina. Było niemożliwością, ażeby dziewiętnastoletni młodzieniec mógł być w dziełach tak zakrojonych i operujących tak skomplikowanym aparatem technicznym zupełnie samodzielnym, żeby nie musiał oprzeć się na jakichś przykładach. Może zanadto jednostronnie wskazuje Arnold Schering na koncert *D-moll* op. 61 Fryderyka Kalkbrennera jako na jedyny wzór Chopina i usprawiedliwia tymi wewnętrznymi względami dedykację Kalkbrennerowi koncertu *E-moll* op. 11. Tymczasem, śledząc za przykładami Chopina, musi się uwzględnić także i koncerty Mozarta i np. koncert *A-moll* op. 85 Hummla, które pod tym i owym względem przyczyniły się do puszczenia w ruch inwencji Chopina w zakresie koncertowym.

Rozbijając poszczególne tematy koncertów Chopina, zwłaszcza pierwszych części, na drobne motywy, natrafiamy z łatwością na reminiscencje z wcześniejszej i współczesnej Chopinowi literatury koncertowej. Zauważamy także, że Chopin przejął do swoich dzieł niektóre szablony retoryki wirtuozyjnej, będące wtedy niejako wspólnym dobrem epoki. Na punkcie instrumentacji obu koncertów nie miał Chopin warunków do wykazania wyższych jakichś zalet, gdyż szkoła Elsnera nie dała mu — poza najbardziej zbanalizowanymi środkami — warunków do zdobycia na tym polu pełnej samodzielności artystycznej, a ówczesna kultura muzyki symfonicznej w Warszawie nie rozbudziła w Chopinie zmysłu kolorystyki orkiestralnej. Bezkrytycznym jest sąd Sowińskiego, że Chopin „pisał cudownie na orkiestrę", ale ujemna opinia Berlioza, że „w kompozycjach Chopina cały interes jest skoncentrowany w partii fortepianowej, a orkiestra jego koncertów jest tylko zimnym i prawie niepotrzebnym akompaniamentem", znajduje w poprzednich zdaniach wystarczające wyjaśnienie. Odczuwane przez wielu braki instrumentacji Chopina były przyczyną korekty i uzupełnień w partyturach koncertów, dokonanych najpierw przez Klindworth a (koncert *F-moll)* i Tausiga (koncert *E-moll)* potem przez Riesa, Erlera, Minchheimeira i Burgmeistera.

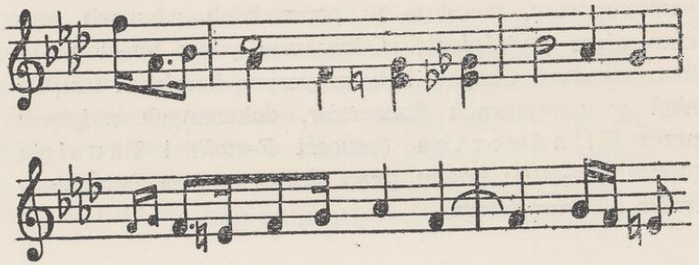
Wstępny temat koncertu Fr. Kalkbrennera op. 61 *d-moll.*:



Początek partii solowej w koncercie Hummla *a-moll* op. 85:



Temat naczelny koncertu *f-moll* Chopina:



Jakiekolwiek wpływy odnajdziemy w tych koncertach, chociaż w planie ich konstrukcji poznamy anatomię koncertu Hummla lub Kalkbrennera, niemniej musimy przyznać słuszność Niecksowi, który widział w nich „ciało, krew i duszę Chopina". Cała jego osobistość kompozytorska występuje w obu tych koncertach. Żadna wątpliwość nie zachodzi, że mamy do czynienia z samorodnym talentem muzycznym już od 29 taktu sola fortepianowego w koncercie *F-moll*, kiedy nagle — po konwencjonalnych jeszcze myślach, kapryśnie dyssonujące melizmaty prawej ręki na tle zmniejszonego akordu septymowego rzucą — Chopinowi tylko znane — blaski i barwy dźwiękowe. Zdaje się jakby pomysłowość Chopina w kierunku fioritur i modulacyjnych zagięć w arabeskach nie znała granic. Prawdziwy przepych, ale pełen najlepszego smaku panuje pod tym względem w cudownym *larghetto*, jednym z najbardziej ulubionych Chopinowi ustępów jego muzyki. Zawarł się tu cały żywioł erotyczny poezji Chopina, cały entuzjazm miłosny jego młodej duszy, cała wiara w szczęście płynące z miłości.

Niewątpliwie *larghetto* to należy do najpiękniejszych kart p o e z j i e r o t y c z n e j XIX wieku. Liszt, a za nim wszyscy komentatorowie muzyki Chopina widzieli w ustępie tym „zadziwiającą wielkość". Wyjątek stanowi jedynie sąd Henri B i d o u, który mówi o tej części koncertu *F-moll:* „miłość natchnęła go niestety frazą operową, którą ozdobił w nieskończoną ilość sztucznych włosów". Łatwiej koncept taki napisać niż go usprawiedliwić. Stwierdzając włoski styl tematu *larghetta*, musimy stwierdzić zarazem, że w operach italskich z trzech pierwszych dziesięcioleci XIX wieku, przypuszczalnie znanych Chopinowi (w rachubę wchodzą tu dzieła Spontini'ego, Cherubini'ego i Rossini'ego) nie znajdujemy przy-

kładów melodyki, na których Chopin mógłby się był wzorować pod względem finezji rysunku i eteryczności fioritur. Przykładów takich nie mogła mu także dostarczyć klasyczna muzyka instrumentalna mistrzów italskich, której styl był zasadniczo różny od stylu epoki romantycznej. Kilka zaś pereł inwencji melodyjnej Bellini'ego, które do pewnego stopnia zbliżają się do charakteru melodii *larghetta* pochodzi z czasów po powstaniu tego koncertu Chopina. Nawet więc na punkcie melodyjności we włoskim stylu nie był Chopin naśladowcą, epigonem, lecz kompozytorem samodzielnym, co zresztą widać także w jego nokturnach. W porywająco świetnym *allegro vivace* finału gra żywioł mazurowy znaczną rolę. Już Niecks twierdził, że „musiałoby się przytaczać każdy takt, ażeby oddać sprawiedliwość tej części". Jednym z najpiękniejszych efektów tego finału są partie unisonowe obu rąk na tle orkiestry, wywołujące znakomite wrażenie kolorystyczne.

W innych trochę proporcjach między fortepianem a orkiestrą utrzymany jest koncert *E-moll* op. 11. Już wstęp orkiestry jest około dwa razy dłuższy niż w koncercie *F-moll*, a *tutti* przybierają także szerokie rozmiary. Styl tego koncertu jest analogiczny do pierwszego, z cokolwiek mniejszym procentem czynników zdobniczych na niezmiernie płynnych liniach melodii. Harmonie są tu niemal bez wyjątku figuracyjnie rozłożone, akordowe uderzenia są rzadkie. Mimo to natrafiamy w koncercie tym na niezmiernie śmiałe pomysły harmoniczne, z których może najbardziej uderzającym jest szereg chromatycznie prowadzonych akordów septymowych na pedale *h* przed wejściem drugiego tematu w partii fortepianu w części pierwszej. Najwyższy powab melodyjny roztacza ten drugi temat. Piękno konturów melodii, czystość

i doskonałość rysunku i harmonia układu przypomina sztukę Prud'hon'a, którego kult jest dzisiaj tak powszechny. Wrażenie, jakie wywołuje ta pierwsza część, jest pod względem czysto wirtuozyjnym olśniewające, świetne, nie przytłaczające masą dźwięku. Z muzyki tej udziela się słuchaczowi nastrój wykwintnej, nieco melancholijnej poetyczności. Całość skąpana w srebrzystych barwach. Romanza, którą Chopin scharakteryzował w młodzieńczym liście, ma w swoich tematach rysy trochę sentymentalne; urok jej polega na filigranowym opracowaniu zasadniczych myśli tematycznych, przy czym Chopin zdołał wydobyć z fortepianu maximum powiewności dźwiękowej i opalizacji barw.

Niektóre szczegóły użytych tu środków przywołują na pamięć wydaną w r. 1846 *Barkarolę* op. 60 Chopina. Kunszt wariacyjny Chopina zajaśniał w ustępie tym w całej pełni. W czasie komponowania tego koncertu czuł Chopin całą ciążącą na nim jako artyście odpowiedzialność i powagę tego zadania, zwłaszcza w odniesieniu do pierwszego allegra i romansu. Myśl o finale nie przejmowała go natomiast najmniejszą obawą. Dlatego po napisaniu obu pierwszych części nie miał już kłopotu z końcowym rondem. Inwencja trysnęła już sama kaskadami tematów o ogromnej świeżości. Naturalne zasoby humoru i pełnia urody życia, całe poczucie młodości wypowiedziały się w tym rondzie, w którym wartkość prądu rytmiki ani razu nie słabnie. Obok małomieszczańskiej nieco jowialności finałów Haydna jest ta błyszcząca i przez nieoczekiwane zagięcia modulacyjne wijąca się struga muzyczna wyrazem humoru i dowcipu prawdziwego światowca.

Trudno powstrzymać się przed powtórzeniem pięknych słów Franciszka Liszta, który — pomimo zastrzeżeń na

punkcie wielkich form w twórczości Chopina — przyznawał koncertom Mistrza „potężną wielkość". Na przytoczenie zasługuje tu wreszcie pogląd Hansa Engel'a, zawarty w dziele *Das Instrumentalkonzert* (wyd. 1932, str. 332): „z całej, bogatej literatury w rodzaju koncertów fortepianych dwa tylko koncerty należą jeszcze do żelaznego kapitału pianistów: oba koncerty Chopina. Fryderyk Chopin, natchniony patriota polski i najszlachetniejszy przedstawiciel wyrafinowanej fortepianowej sztuki romantycznej, nie zostałby może tak żywotnym gdyby był napisał tylko te dwa koncerty. Sława jego muzyki fortepianowej, tego najszlachetniejszego wykwitu romantycznej sztuki salonowej, sława jego nokturnów, ballad, impromptu, walców, etud utrzymała więc przy życiu także te dwa jego koncerty. Przerastają one znacznie przeciętne koncerty swojego czasu. Oba koncerty mogą uchodzić za całkowicie typowe przykłady popisowo-romantycznego kierunku..."

Do znudzenia często powtarza się w literaturze ogólno muzycznej i specjalnie chopinowskiej zdanie, że geniusz Chopina, wyrażający się z nieporównanym mistrzostwem w małych formach, nie miał danych do opanowania wielkich form muzycznych, przede wszystkim sonaty. Przeważna część takich sądów powstawała pod wpływem autorytetu czy to Schumanna, który sonatę *B-moll* Chopina nazwał raczej kaprysem lub zuchwalstwem, przemycającym pod tym mianem czworo najszaleńszych dzieci jego ducha, czy też Liszta, przypisującego na polu kompozycji sonatowej Chopinowi więcej woli niż inspiracji. Zdanie Schumanna jest na wskroś subiektywne i niczym rzeczowym nie poparte. Sąd jego nie ma znaczenia wyroku historycznego. Zdanie Liszta zaś jest, niestety, niełogiczne, gdyż właśnie kompozycja sonaty wymaga skupienia woli twórczej i refleksji w znacznie wyższym stopniu niż wolne formy muzyczne (chociaż jakże można nawet w wolnych formach obejść się bez woli i refleksji!). Chopin utworzył poza sonatami szereg dzieł, mających schemat sonatowy i zasługujących na nazwę utworów wielkich, chociaż nie były utworami cyklicznymi, np. ballady i scherza. Na pojęcie wielkości dzieła muzycznego składa się bowiem nie tylko ilość części i długość ich, ale charakter tematów, ich stosunek do siebie, skala wyrazu, jednym słowem to co nazywamy ideą muzyki, jej duchem. Niecks, mówiąc o sonacie *B-moll* Chopina stwierdza, że „jest coś gigantycznego w tym dziele, co chociaż kończy się przeważnie w bezcelowej wściekłości i nie działa ani podniośle ani uszlachetniająco, pozostawia mimo to potężne wrażenie". Odliczając te wymagania Niecksa, ażeby muzyka działała w sposób moralizatorski jak pastor na kazalnicy, zatrzymujemy ważkie jego słowa o gigantyczności koncepcji Chopina w sonacie *B-moll*.
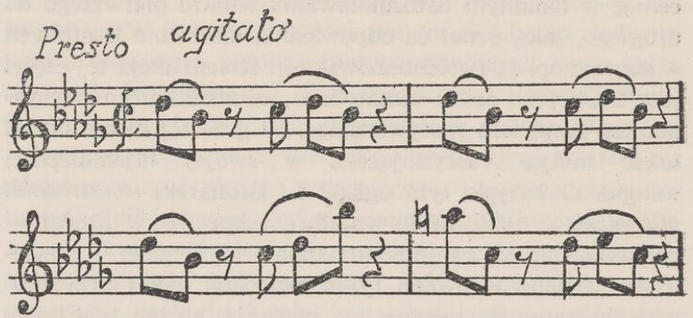
Z trzech sonat fortepianowych Chopina, pierwsza, *C-moll* op. 4, ukazała się najpierw poza wiadomością i wbrew woli kompozytora, w r. 1839. Była ona gotowa na wiosnę lub latem 1828 r. i rychło znalazła się w rękach nakładcy, który jednak mimo rekomendacji poważnych muzyków nie kwapił się z wydaniem. Chopin zbytnio nie nalegał, mimo że poświęcona Elsnerowi kompozycja miała być publicznym aktem wdzięczności ze strony ucznia, którego nazwisko jako pianisty i kompozytora stawało się coraz głośniejsze. Wcześnie musiał poznać pewne braki treści i układu tej pracy. Okazuje się z niej, że Elsner nie dość pilną uwagę zwracał na budowę i stronę estetyczną formy sonatowej w czasie nauki Chopina. Poznanie zasad tych zostawił jemu samemu. Na razie to samodzielne szukanie nie doprowadziło do znalezienia tajemnicy dyspo-

zycji sonaty i zrozumienia praw kontrastu zasadniczych tematów. W pierwszej części nie mógł Chopin wybrnąć z koła motywów, najpierw przypominających żywo jedną inwencję dwugłosową J. S Bacha potem chromatycznych (uprzedzających motywy *Trystana i Izoldy* Wagnera) i chociaż posługiwał się techniką antyfonalnej imitacji nie zdołał stworzyć niczego zajmującego. Pierwsza część sonaty *C-moll* jest może jedyną kompozycją Chopina, w której nie można odnaleźć jego osobistości. Najudatniejszym ustępem sonaty jest menuet, jedyny jaki Chopin napisał. W jego drobnych imitacjach poznać atmosferę szkoły Elsnera, gdzie trudno jakoś było dojść do mistrzostwa w kontrapunkcie. *Larghetto* sonaty nie ma zgoła żadnej treści melodyjno-lirycznej i jest pustym przelewaniem skromnych figur o wyszukanym rytmie pięcioćwierciowym. Ciężkim i beztreściowym jest także finał sonaty, daleki w technice fortepianowej od wszystkiego co Chopin kiedykolwiek napisał.

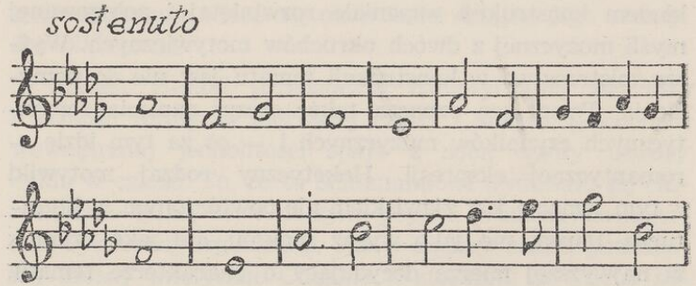
Słusznie więc, mówiąc o sonatach Chopina, pomija się zwykle to młodzieńcze, próbne jego dzieło, ażeby z tym większą uwagą oddać się omówieniu drugiej jego sonaty, *B-moll*, op. 35.

Sonata *B-moll* przedstawia nadzwyczajną zwartość i jasność formy w pierwszej części i silnym łańcuchem wewnętrznej jednolitości spaja z sobą cztery utwory cyklu w całość. To, co tu Schumannowi wydawało się chimeryczne tylko, to w naszym pojęciu oznacza doskonałość cyklicznej organizacji. Już z analizy ballad poznaliśmy zasady estetyczne Chopina w stosunku do formy sonaty. W dziele, oficjalnie sonatą nazwanym, spełnił Chopin postulaty zewnętrznych norm tej formy, jej schematu, z całą ścisłością, zarówno w ekspozycji jak w dalszej osnowie pierwszej części. Nie pozwolił sobie nawet na taką licencję w tonalnym ustosunkowaniu tematu pierwszego do drugiego, jaką uznał za odpowiednią dla siebie Beethoven w sonacie op. 53 (waldsteinowskiej). Konstrukcja tej części jest u Chopina ściśle tematyczna, ze znakomitym wyzyskaniem materiału motywicznego. W grze tej bierze udział także motyw fascynującego w swojej tajemniczości wstępu. O wstępie tym ogłosił L. Bronarski *(Kwartalnik Muzyczny* r. 1930, nr 8) wnikliwą rozprawę, w której — powołując się na uwagi Schumanna o tej sonacie — powiedział: „trudno w dwóch tylko akordach lepiej przygotować słuchacza do tego co ma nastąpić, aniżeli to Chopin uczynił we wstępie do Sonaty *b-moll*... Doznaje się wrażenia, jak gdyby jakiś groźny, potężny duch niewytłumaczoną siłą objął nas pod swoją władzę, wskutek czego słuchać musimy dalej jak zahypnotyzowani. Zaraz pierwsze dwa tony w oktawach są jakby zaklęciem, które nam otwierają jakiś kraj tajemniczy i wciągają nas w krąg wizyj... jest w nich wyraz tragicznej grozy, albo jakieś dręczące pytanie".

Pierwszy temat szesnastotaktowy jest genialnym przykładem konstrukcji wspaniale rozwiniętej i potęgowanej myśli muzycznej z dwóch okruchów motywicznych. Wyższe mistrzostwo w konstrukcji tematu jest nie do pomyślenia. Temat ten oznacza także szczyt napięcia romantycznych czynników muzycznych i — co za tym idzie — romantycznej ekspresji. Hoketyczny rodzaj motywiki w tym temacie jest zjawiskiem nie powtórzonym w literaturze. Pauza, nie jako wyraz spokoju, ale jako czynnik w najwyższej mierze decydujący o charakterze tematu, jest tu niezmiernie silną przeciwwagą wartości pozytywnych dźwięku, zajmuje bowiem trzy ósme każdego taktu. Te *vacua* w prądzie melodyjnym wywołują niesamowite wrażenia.



Magiczną wprost siłą kontrastu doprowadza temat do wykrystalizowania się myśli pobocznej sonaty, przejmująco pięknej melodii w *Des-dur* o 16-to taktowej rozpiętości, kojącej spokojem rytmiki. Zwroty jej w pierwszym odcinku stłumiły w sobie wszelką namiętność, która wzbiera dopiero w drugiej połowie frazy i w powtórzeniu jej ulega coraz to silniejszemu podnieceniu, ażeby w zakończeniu ekspozycji dojść do potężnego wybuchu. Ekspozycja ta jest arcydziełem. Jest nim w każ-



dym razie nawet mimo tego, że Chopinowi daleką była myśl organicznie-motywicznego wyprowadzenia drugiego tematu z tematu pierwszego, co Leichtentritt za wszelką cenę pragnie wykazać. Chopin miał na oku znacznie wyż-

sze cele artystyczne niż duchem średniowieczczyzny zalatujące i samo w sobie łatwe konstruowanie nowych tematów z rytmicznie przeistoczonych tonów tematu pierwszego. Dowód Leichtentritta nie sprawdza się, co łatwo jest stwierdzić. Naciągniętym jest również zapatrywanie Leichtentritta, że między częściami sonaty *B-moll* zachodzi łączność faktycznego materiału tematycznego, w czym Chopin uprzedził rzekomo sonatę cykliczną Liszta i Francka.

Jeżeli w stosunku do przetworzenia tematów Schumann nie umiał powściągnąć swojego zdziwienia, spowodowanego oryginalnością harmonii Chopina, to jest to zrozumiałe. Ale to, co nas bardziej zadziwia, to to, że, myśląc o sarmackim temperamencie Chopina, wspominał Rossini'ego i Bellni'ego. Musimy stwierdzić, że ciągle jeszcze nie posiadamy analizy tego przetworzenia, dochodzącej do samego jądra tej przedziwnej muzyki. Nie mam też możności postawić tu kropki nad i w wyjaśnieniu tej kwestii. Wedle mnie należy to przetworzenie pojmować jako muzykę, której cel jest istotnie dramatyczny. Daje się to stwierdzić niemal w całym przebiegu przetworzenia. Szczególnie dobitnie okazuje się to w miejscach, gdzie w jednej frazie połączony został motyw wstępny, przeniesiony do wiolinu z motywami tematu głównego, występującymi w basie.

Na poziomie bezwzględnego arcydzieła utrzymane jest także *scherzo* sonaty z demoniczną swoją częścią pierwszą, swoimi niesamowitymi wybuchami wesołości w drugim ustępie i melancholijną tajemniczością upajającego *bel canta* w *triu*. Ciekawa rzecz, że ta właśnie sonata, w której czysta muzyka ani razu nie musiała kapitulować na korzyść efemerycznego wirtuozostwa, nie zainteresowała Vincent d'Indy'ego w jego *Cours de Composition*.

Marsz pogrzebowy, z cmentarnymi dzwonami na początku i na końcu i łzawą melodią w środku, napisał Chopin trzy lata przed utworzeniem innych części sonaty, które powstały w r. 1839. Wartość tej koncepcji wyznacza wystarczająco częste zestawianie go z marszami Beethovena (z sonaty i symfonii) i marszem po śmierci Zygfryda w *Zmierzchu bogów* Wagnera. Spowity w kiry żałobne patos muzyczny osiągnął w marszu tym najwyższą skalę artyzmu. Idealna harmonia panuje tu między ustępami opisowymi (14 taktów ilustracji dzwonów) a partią o subiektywnym wyrazie żalu i bólu w pierwszej i ostatniej części marsza. Tej głębi wyrazu i przenikliwości akcentów cierpienia nie ma ani w przybliżeniu wydany po śmierci Chopina inny jego marsz pogrzebowy, *C-moll* op. 72 skomponowany w latach młodzieńczych (w r. 1829). Marsz pogrzebowy stał się, jak słusznie zauważył Ganche, zawiązkiem i podstawą koncepcji sonaty.
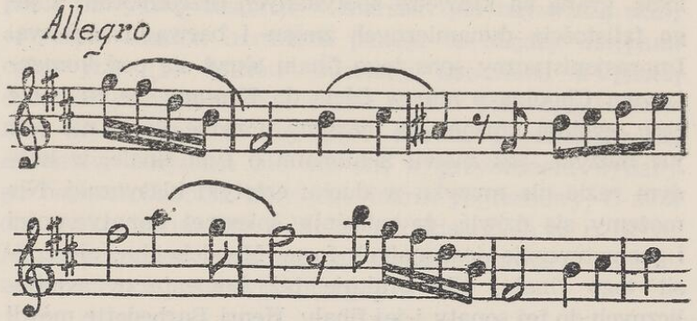
Umieszczenie marsza pogrzebowego w sonacie wywołało w Chopinie potrzebę stworzenia odpowiednio nastrojonego epilogu dzieła. 77-taktowa impresja na końcu sonaty, presto triolkowe unisona obu rąk w takcie *alla breve*, należy do najbardziej problematycznych zjawisk całej nowoczesnej muzyki. Riemann pisał w swojej *Geschichte der Musik seit Beethoven* (str. 319), że ustęp ten „z nieustannym ukrywaniem harmonii pośród nut zamiennych stawia ciężkie problemy analizie harmonicznej". Analizę tę, potrzebną raczej dla oka niż dla uszu, przeprowadził we właściwy sobie sposób Bronarski. Psycho-fizyczne podstawy słuchania muzyki wykluczają możliwość percepcji harmonicznych czynników tego jedynego w swoim rodzaju (ale zapowiedzianego już w Etudach i Preludiach Chopina) utworu. Nieuchwytnymi są tu także wszelkie wartości melodii i rytmu. Szybkość następujących po

sobie dźwięków i zmienność ich stosunków harmonicznych do siebie jest tak znaczna, że mamy tu do czynienia raczej z nieartykułowanym szumem, niż z wrażeniem muzycznym. Tylko tak genialny muzyk jak Chopin zdołał w tym stopniu uwolnić się od wszelkich praw muzyki artystycznej, ażeby móc dźwięk fortepianu zamienić w czynnik ilustracji żywiołowego pędu wichru, z jego melodią, graną na krawędzi spotykanych przedmiotów, z jego falistością dynamicznych zmian i barwą dźwiękową. Impresjonistyczny sens tego finału skrył się pod komentarzem Chopina o nim w liście do Fontany, że tu „obie ręce ogadują unisono po marszu". Pewnie, że to nie jest już muzyka, jak mówił Schumann o tym finale, w każdym razie nie muzyka w duchu estetyki klasycznej. Nie możemy się dziwić, że miłośnik śpiewnej tematyczności i geometrycznie doskonałych form, Mendelssohn, nie znosił tego finału. Nie brakuje też komentarzy symbolicznych do tej sonaty i jej finału. Henri Barbedette mówił o niej jako o mowie pogrzebowej nad grobem nieszczęśliwej Polski, a w finale słyszał, jak żyjący w grobie Łazarz drapie paznokciami kamienie i pada wyczerpany męką, głodem i rozpaczą. (Nie można Barbedette'owi odmówić oryginalności nie tylko pod względem interpretacji dzieła Chopina ale i Ewangelii).
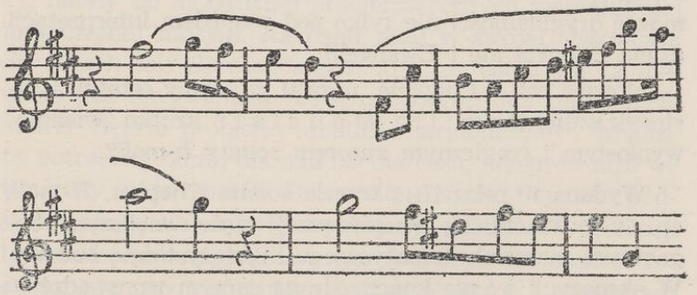
Mówiąc raz o Chopinie, nazwał go znany estetyk i historyk sztuki C a m i l l e M a u c l a i r krótko „wielkim, wyniosłym i tragicznym autorem sonaty *b-moll*".

Wydana w roku 1845 trzecia sonata Chopina, *H-moll*, op. 58, odznacza się w pierwszej części większym bogactwem materiału tematycznego i rozłożystością budowy. W ekspozycji jej nie kończy się na samym wprowadzeniu tematów, ale zachodzi już także proces przeróbki, szczególnie tematu pierwszego i podczas kiedy sonata *B-moll*

obywała się bez łącznika między pierwszym a drugim tematem, tu mamy do czynienia z długim ustępem łącznikowym, pełnym samoistnych motywów i opracowanym w niezmiernie wyszukany sposób. Całą grupę tematów stanowi dla siebie to, co sonata klasyczna zamykała w obrębie tematu drugiego (tzw. myśli pobocznej). W przeciwstawieniu do pierwszego tematu o energicznych rytmach



i jakby bardzo męskich rysach melodii, tematy drugiej grupy zachwycają miękkością swoich cudownie rozśpiewanych melodii.



Cała ta część mogłaby stanowić zamkniętą dla siebie całość. W przeróbce wykazał Chopin naj-

pierw skończoną doskonałość w wykorzystaniu motywów pierwszego tematu, przy czym pomysłowość harmoniczno-modulacyjna kompozytora święci prawdziwe triumfy. Z podobnie genialnym przegrupowaniem i zmianami motywów w celu tworzenia nowych w treści pomysłów spotykamy się chyba u Beethovena i u Wagnera w późniejszych okresach ich twórczości. Także druga fraza tematu pobocznego została wyzyskana w przeróbce, po czym w normalnej transpozycji przychodzi repryza całej drugiej grupy tematów. Tylko bezduszna pedantyczność może stawiać jakieś zarzuty temu wspaniałemu ustępowi sonatowemu. — *Scherzo Es-dur* (z triem w *H-dur)* harmonizuje z charakterem pierwszej części; nie ma w nim nastroju romantycznego jak w innych *scherzach* Chopina. Largo, *H-dur*, w formie wielkiej pieśni trzyczęściowej (część środkowa w *E-dur)* jest rodzajem n o k t u r n u o niezmiernej głębi wyrazu muzycznego i wysokim polocie poetyczności. Ustęp środkowy przywodzi na myśl środki techniczne i charakter koncepcji preludium *Cis-moll* op. 45. Żywiołowy pęd niezmiernie wyrazistych pod względem rytmicznym motywów zapanowuje nad nieparzystymi członami r o n d a w finale sonaty (*presto, ma non tanto).* Podnosi się tu także skala nastroju romantycznego do wysokiego stopnia. Jakaś demoniczna kawalkada przewala się tutaj. Niespętana śmiałość fantazji idzie tu w parze z najwyższą świetnością wirtuozostwa fortepianowego, będącego tu nie celem lecz konsekwencją artystycznego planu utworu.

Przystępując do omówienia sonaty *H-moll* Chopina w swoim znanym podręczniku do nauki kompozycji *Cours de Composition musicale,* w ten sposób charakteryzuje muzykę Chopina założyciel *Schola cantorum* w Paryżu, V i n c e n t d' Indy: „z twórczością Chopina widzimy poja-

wienie się tego, co odtąd nazwano stylem pianistycznym, stylem, którego efekty były i jeszcze są opłakane z różnych punktów widzenia. Wszystkie kompozycje fortepianowe omawiane dotychczas przez nas pozostawały w rzeczywistości wyłącznie muzycznymi, wszystko jedno czy były oznaczone nazwiskiem Bacha, Rameau, Haydna, Beethovena czy nawet Schuberta. To znaczy, że uprawnione staranie o efekt instrumentalny był w nich zawsze podporządkowany prawom i wymogom muzyki. Tymczasem w epoce romantycznej stwierdziliśmy rodzący się wpływ stylu koncertowego, objawiający się w niezwykłej ekspansji czynnika agogicznego lub czynnika wirtuozostwa... Tą drogą właśnie przedostały się do muzyki fortepianowej bardzo ciężkie błędy, których wrażenie doprowadził Chopin do przesady wskutek niewystarczającego swojego wykształcenia ściśle muzycznego. Błędami tymi są: 1) wybieranie tonacji ze względu na korzystne palcowanie, nie zaś ze względu na architektoniczną logikę dzieła; 2) całe pasaże pisane jedynie ze względów wirtuozyjnych i nie mające żadnej pożytecznej roli w równowadze kompozycji".

Jedynie chyba tylko Henryk Rellstab w okresie przed swoją *Canossą* wobec geniuszu Chopina byłby w stanie napisać o dziele tym tak ujemną krytykę...

Sonacie *H-moll* przypisuje d'Indy wysokie wartości inwencji muzycznej, niemniej jednak odmawia jej wszelkiego zmysłu konstrukcji i koordynacji myśli. Z jakiego punktu patrzał d'Indy na dzieło Chopina — wystarczy przytoczyć następujące zdanie: „z podanego przykładu (drugi temat pierwszej części sonaty) można zdać sobie sprawę, że fraza ta, zaczęta w czarujący sposób, gubi się następnie w płaskich italianizmach, w dodatku obciążonych ornamentacją, która, niestety, nie ma tu nic z pięknej ornamentacji gregoriańskiej. Błąd ten jest dość częsty u Chopina, kiedy kompozytor zabiera się do form, wymagających pewnej wielkości koncepcji"... Trudno o jaskrawszy przykład uprzedzenia wobec sztuki Chopina i o bardziej niemetodyczny i nielogiczny sposób krytyki. Prawie można by wątpić w słusznie uznaną kompetencję muzyczną d'Indy'ego, czytając ten wywód o kompozycji XIX wieku na podstawie skali estetycznej i przesłanek technicznych zaczerpniętych z wieku IX. Niemniej rażącym nieporozumieniem jest uznawanie jakiejś czystej muzyki, mającej supremację nad efektami instrumentalnymi i twierdzenie, że dopiero epoka romantyczna stworzyła styl koncertowy z jego czynnikami wirtuozostwa i zdobnictwa. Wobec tak skonstrowanych sądów dzieła Chopina nie potrzebują apologii.

Dla odparcia takich opinii należy przytoczyć choćby zdania Leichtentritta: „nie będzie można obecnie podtrzymać zarzutu wadliwej konstrukcji formalnej sonat Chopina (a przynamniej sonaty *B-moll*), jeżeli się zajmie w poważny sposób zbadaniem techniki kompozytorskiej tych dzieł. Zastanawiającą rzeczą jest, że — o ile wiem — nikt dotychczas nie zauważył, że sonata *B-moll* jest nader subtelnie skonstruowana, że uprzedziła zasadę cykliczną Liszta i Cezara Francka, że zdradza tak przenikliwe studium „ostatniego" Beethovena, jakiego nie spodziewałoby się u Chopina. Ostatniego słowa o obu sonatach Chopina nie wypowiedziano dotychczas w każdym razie. Zachęcają one do sumiennej analizy i wynagradzają ją pod każdym względem".

Artur Hedley wyraził również pewne zastrzeżenia w odniesieniu do sonaty *h-moll*, zarzucając pierwszej części przeładowanie materiałem tematycznym. Niemniej jednak dochodzi on do następującej konkluzji: „zo-

stawiając na boku kwestię jednolitości, jednakże musi się przyznać, że w sonacie tej przewyższył Chopin samego siebie na punkcie bogactwa pierwszorzędnych pomysłów. Cztery jej części zawierają rzeczy najlepsze jakie kiedykolwiek napisano dla fortepianu. Barwa, wdzięk, namiętność, marzenie — wszystko stanęło tu na rozkaz kompozytora, który osiągnął tu szczyt swojej potęgi".

Chociaż obie te sonaty Chopina wywołały i do dzisiejszego dnia jeszcze wywołują różne sądy o wartości ich jako tak nazwanych kompozycji, statystyka wykonywania ich w życiu koncertowym i prywatnym wskazuje na niespożytą ich żywotność. Na tle nowoczesnej literatury fortepianowej lśnią one jak dwie gwiazdy stałe pierwszej wielkości.

TAŃCE OBCE. BARKAROLA. KOŁYSANKA. IMPROMPTUS. FANTAZJA. RONDA. WARIACJE SOLOWE. ALLEGRO DE CONCERT
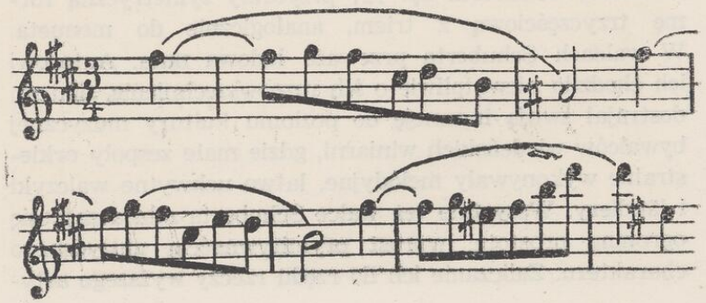
Na całość produkcji Chopina w zakresie obcych form tanecznych składa się: piętnaście walców, bolero, tarantella, trzy tańce szkockie *(ecossaise)* i — wspomniany przy sonacie *C-moll* — menuet.

Walce Chopina stwierdzają tak samo jak wszystkie inne formy jego sztuki w sposób niezmiernie wyraźny, plastyczny, skalę oryginalności czynników twórczości mistrza, rozpiętość całego jego nowatorstwa w stosunku do wartości, jakie zastał w muzyce, zaczynając swoją działalność kompozytorską. Walc wiedeński, zarówno starego Jana Straussa (ojca), jak Lannera był króciutkim utworem o dwóch zaledwie ośmiotaktowych zdaniach, dwukrotnie powtarzanych. Forma ta utrzymała się w walcach Schuberta z roku 1818 (36 walców op. 9 i 12 walców op. 18), niemniej jak w późniejszych jego „walcach sentymentalnych" op. 50 i *Valses nobles* op. 77. Dopiero ostatnie walce Schuberta op. 127 przybrały symetryczną formę trzyczęściową z triem, analogicznie do menueta. W walcach Schuberta przeważa ludowa nuta. Autorowi ich chodziło niewątpliwie o ich rozpowszechnienie, dlatego dostrajał swoją inwencję do poziomu kultury muzycznej bywalców wiedeńskich winiarni, gdzie małe zespoły orkiestralne wykonywały melodyjne, łatwo uchwytne walczyki i ländlery. Wszystkie też walce Schuberta odznaczają się ogromną prostotą, wprost prymitywnością muzycznego charakteru. Zaliczanie ich do rzędu rzeczy wyższego arty-

stycznego rodzaju jest — pomimo niektórych ujmujących pomysłów — rzeczą ryzykowną. Chopin znał je pewnie i musiał zwrócić uwagę na szczupłość ich formy, uniemożliwiającej jakąkolwiek swobodę jego fantazji, niemniej na niektóre wyróżniające się pomysły Schuberta (np. w walcu nr 27 op. 9 i w nrze 6 op. 18). Wrażenie bardzo szczęśliwe, pomimo manierycznego powtarzania się robią w walcach Schuberta wstępy oparte na harmonii akordu septymowego dominanty lub dominant wstawionych, wpływające decydująco na przebieg tematu. Słabo dostrzegalny ślad reminiscencji walców Schuberta da się stwierdzić u Chopina. Odnajdujemy go także w mazurkach.

Zaledwie osiem walców uznał Chopin za godne wydania. Resztę, znalezioną w rękopisach, ogłoszono po jego śmierci. Gdyby je Byron znał, niewątpliwie nie byłby wystąpił w swoim hymnie satyrycznym przeciwko walcowi. Walce Chopina są bowiem poetycką apoteozą tańca wiedeńskiego, podniesieniem tkwiących w nim możliwości estetycznych do szczytu piękna i wdzięku. Ludowe jego pierwiastki zostały tu nobilitowane, duch prawdziwej sztuki zapanował w całej pełni.

Chopin odrzucił odrazu aforystyczną formę walca wiedeńskiego. Pierwszy jego poemat walcowy został napięty na schemat klasycznego ronda. Pełne ekspresji li-



rycznej tematy (w szesnastotaktowych okresach) o melizmatycznych cechach melodyjnych, kontrastują żywo między sobą w tym walcu napisanym w roku 1829 *(H-moll* op. 69 nr 2). Młodzieńczy ten utwór jest tak doskonały w układzie, tak bogaty w pomysły i o takiej subtelności w wariantach motywów, że nie ustępuje w niczym wydanym później walcom Chopina.

W harmonice tego walca wyróżniają się przede wszystkim kilkakrotnie powracające takty oparte na akordzie seksty neapolitańskiej (w *h-moll* — harmonia *C-dur)*, co — niestety — w większości wydawnictw walców Chopina wbrew oczywistej intencji kompozytora w autografie walca zostało zmienione na harmonię kwint-sekstową małej subdominanty *(e-g-h-cis)*. Patrz takty: 14, 30, 62

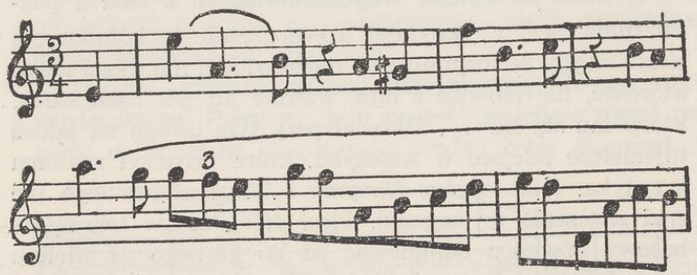
Nie doczekał się wydania za życia Chopina następny także walc, *Des-dur* op. 70 nr 3, pochodzący z r. 1829, będący próbą zastosowania innej formy, o czterech różnych tematach w symetrycznym układzie: AB/CDC/AB.

W liście do Tytusa Woyciechowskiego z dnia 3 października 1829 r., posyłając równocześnie tę kompozycję pisał Chopin, że inspirację do niego poddał mu „jego ideał, któremu, nie mówiąc z nim, wiernie już pół roku służy, który mu się śni“... Zwracał przy tym uwagę na jakieś tajemnicze miejsce w walczyku, które oznaczył znakiem krzyżyka. Nikt oprócz Chopina i Woyciechowskiego nie znał znaczenia tej zagadki. Pisał dalej, że „w trio śpiew basowy powinien dominować aż do górnego *es* wiolinu w 5 takcie“ i usprawiedliwiał się, że to pisze, bo wiedział, że przyjaciel jego sam dobrze to rozumie.

Wydany w r. 1834 jako opus 18 *Grande Valse brillante Es-dur*, napisany jeszcze w ostatnich miesiącach pobytu w Warszawie, jest długim utworem, liczącym 386 taktów w sześciu częściach. Tematy jego, pełne niespo-

dziewanych akcentów, mają charakter muzyki obliczonej na efekt zewnętrzny. Nie ma w nim ani śladu sentymentalizmu wiedeńskiego. Jedynie w tym walcu (w temacie *As-dur)* budował Chopin motywy taktowe z sześciokrotnego powtarzania jednego tonu i cały temat ubierał w przednutki (temat *B-moll).* Coda jest kapitalną wypadkową motywiki całości.
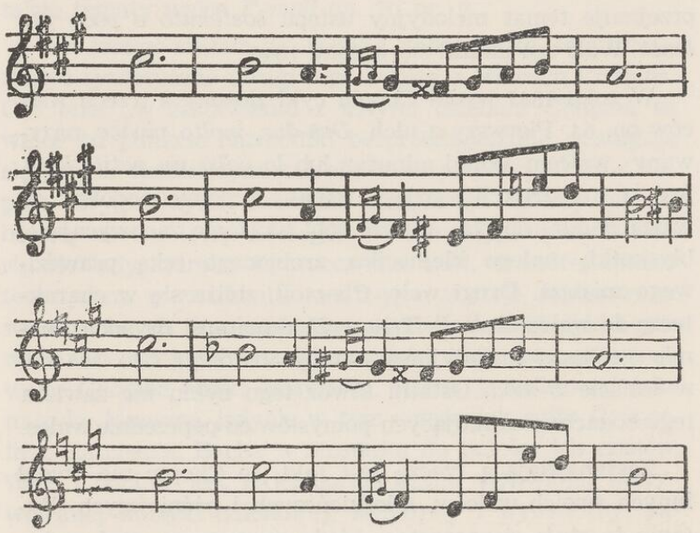
Walc następny, *As-dur* op. 34 nr 1, zdaje się nawiązywać początkowym motywem intrady do walca op. 18. Ton jego staje się jednak głębszym zaraz w pierwszym temacie, a później w znakomitej równowadze utrzymuje się czynnik liryczny z wirtuozyjno-tanecznym charakterem walca. — Wydany równocześnie z nim w roku 1838 jako numer drugi tego samego opusu walc *A-moll*, przesycony jest melancholią, od której wziął też może popularne określenie. uroczy jest jego drugi temat z pauzami ćwierciowymi w drugim i czwartym takcie, jakby westchnieniami, które w drugiej części okresu wypełniają



już nuty melodii. Podziwu godne jest bogactwo, piękno melodii i niezmiernie wyrafinowanie w przeciwstawieniu sobie i przeistaczaniu tematów w tym walcu.

Nic piękniejszego i bardziej wzruszającego nie można sobie wyobrazić nad zestawienie w bezpośrednim sąsiedztwie czwartego tematu walca najpierw w harmonii durowej następnie w mollowej. Jest to niemal mechaniczny proceder: *maggiore-minore*, ale efekt tych dwóch odcinków w otoczeniu innych tematów walca jest zaiste niepo-

równany:



W trzecim walcu tego opusu, *F-dur*, przerobiony został w zewnętrznych członach temat z rodzaju muzycznego *perpetuum mobile.* Motywika jego przesuwa trzy najwyższe tony na różne akcenty w taktach (najpierw *a-g-f*, potem *e-d-c),* wskutek czego powstaje łańcuch odmiennie powiązanych ogniwek dźwiękowych,które w tempie *vivace* wywołują błyskotliwe wrażenie. Środkowe ustępy walca skłaniają się ku śpiewności.

Mistrzostwo konstrukcyjne i najwyższy polot inwencji tchnie z *Grande Valse* op. 42 *As-dur.* Pierwszy jego temat

wplata w figurę płynącą zgodnie z rytmem walca, lecz w gzygzakach septym, motyw w rytmie przeciwnym walcowi, parzystym, idący po wierzchołkach tej figuracji. Powstaje tu niezmiernie kapryśne skojarzenie dwóch rytmów, poniekąd typowe dla sztuki Chopina. Czarem poezji przejmuje temat melodyjny ustępu *sostenuto e poco piu lento*. Walc ten ukazał się w roku 1840.

W roku 1847 wydał Chopin cykl złożony z trzech walców op. 64. Pierwszy z nich, *Des-dur*, *molto vivace*, nazywany „walcem jednej minuty" lub *la valse au petit chien*, jest w konstrukcji swojego tematu zupełnie podobny do walca *F-dur* (op. 34). Całość robi wrażenie zachwycającej błyskotki, małego klejnociku, zrobionego ręką prawdziwego mistrza. Drugi walc, *Cis-moll*, zbliża się w charakterze do walca *A-moll*. Trio w *Des-dur* nosi na sobie znamię geniuszu melodyjnego, który utworzył trio *scherza* w sonacie *B-moll*. Ostatni utwór tego cyklu nie zawiera tego bogactwa zajmujących pomysłów co poprzednie walce.

Zastanawiającą rzeczą jest fakt, że Chopin nie wydał innych swoich walców, młodzieńczych i późniejszych. Pytanie to staje się natrętne, kiedy zaczynamy grać walca *F-moll* op. 69 nr. 1 (wydany w r. 1855 przez J. Fontanę), którego początek ma przejmująco piękny temat. Chopin zrobił ten szkic w roku 1835. Możemy przypuszczać, że w pomyśle tym nie zadawalała go potem druga część, w *Es-dur*, w której dość monotonnie powtarza się trzykrotnie dwutaktowa grupa motywiczna. Wydanie Fontany wskazuje, że po szkicu, zrobionym w Dreźnie dla Marii Wodzińskiej, zajmował się Chopin zmianami pierwotnego pomysłu, ale nie doprowadził do redakcji definitywnej, przeznaczonej do druku.

W walcu *Ges-dur* op. 70 nr 1 (napisanym w r. 1836) kontrastują w żywy sposób człony zewnętrzne o kokieteryjnie rozpiętych motywach z wiedeńsko-schubertowskim charakterem tria. Walczyk ten liczy zaledwie 96 taktów. W granicach omówionych już pomysłów obracają się także tematy walca *F-moll* op. 70 nr 2.

Raz jeszcze sięgam do *Analiz* Leichtentritta, żeby przytoczyć syntetyczne uwagi tego autora o walcach Chopina. Oto one: „w zestawieniu z innymi dziełami Chopina są walce na punkcie harmoniki bezpretensjonalne, posługują się jedynie rzadko tymi tak charakterystycznymi dla Chopina, oryginalnymi zwrotami modulacji i kolorystycznie bogatą chromatyką. Szczególnie interesująco przedstawia się niekiedy szeroko wypracowana *coda*, w której sztuka tematyczna w znaczeniu sonatowym zostaje zastosowana we właściwych granicach i ze smakiem do melodyki i rytmiki tanecznej. W rozwoju muzyki tanecznej oznaczają walce Chopina punkt szczytowy. Można je traktować jako muzykę taneczną jedynie w tym sensie jak suity Couperin'a, Rameau'a, Bacha w stosunku do tańców ich czasów. Walc Chopina jest najdelikatniejszych wykwitem kultywowanej muzyki salonowej, światowy i wykwintny, rasowy i pełen dystynkcji od pierwszego do ostatniego tonu. Nie tyle Polak, co kulturalny Europejczyk wypowiada się w tych już to zachwycająco powabnych, już też porywająco ognistych, a także melancholijnych fantazjach tanecznych... Nic równego Chopinowi nie zostało w tym rodzaju po jego walcach utworzone".

Na temat B o l e r a op. 19 panuje w literaturze chopinowskiej nieporozumienie. Subiektywny i pełen trafnej intuicji sąd o nim Schumanna w liście do przyszłej swojej żony, K l a r y W i e c k, „ty znasz tę delikatną, przepojoną miłością kompozycję, ten obraz pełen południo-

wego żaru i wstydliwości, oddania się i nieśmiałości" został zlekceważony na korzyść opinii Niecksa, skonstruowanej nielogicznie i rzeczowo nieusprawiedliwionej. Niecks chciałby nazwać je „*boléro à la polonaise*" i tak mówi o nim: „jest ono bardziej ruchliwe i o charakterze bardziej kokieteryjnym od kompozycji, które Chopin nazwał polonezami, chociaż wyraz jego nie jest specyficznie hiszpański... W twierdzeniu tym nie dałem się wprowadzić w błąd analogiami w rytmicznym akompaniamencie tych tańców. Chopin wydał Bolero w r. 1834, cztery lata przed podróżą do Hiszpanii, ale można wątpić czy jego kompozycja nie wypadłaby mniej po polsku, gdyby napisał ją później..."

Wszystko to, niestety, jest wzięte z powietrza i Niecks niezawodnie nie byłby popełnił tych błędów w odniesieniu do Bolera, gdyby znał kompozycje Albeniza, Granadosa i de Falli i bodaj rozprawę Raula Laparry o ludowej muzyce hiszpańskiej XIX wieku w *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Na podstawie znajomości tych źródeł musi się dojść do wniosku, że Chopin w zgoła zadziwiający sposób wżył się w charakter narodowej muzyki hiszpańskiej i że poza ustępem *risoluto* charakter ten zdołał oddać w sposób niezmiernie wierny i pomysłowy, nie ustępując pod tym względem późniejszym kompozytorom francuskim, robiącym w twórczości swojej wycieczki w krainę muzyki hiszpańskiej, jak Bizet lub Chabrier. Jeżeli zaś miał na uwadze przykład Bolera w *Niemej z Portici* Aubera, to w lot ocenił jego niewystarczalność i szukał za wzorami, zasługującymi na większe zaufanie. Niewątpliwie nie miał ich w Warszawie i dlatego można przypuszczać, że napisał Bolero dopiero w Paryżu, gdzie do źródeł muzyki hiszpańskiej było mu bliżej i wygodniej trafić. Co innego zaś jest z wartością artystyczną tego, wprawdzie bardzo urozmaiconego, ale trochę niejednolicie skomponowanego utworu, w którym Niecks widział znamiona najwcześniejszego okresu twórczości Chopina. Bolero zostało wydane w r. 1834.

Arthur Hedley, (który w ustępie o *Bolerze* opiera się widocznie na poglądach autora tej książki, poznanych z jego poprzednich prac o Chopinie z r. 1926 i 1930) przyznaje kompozycji tej „sporo łatwo zrozumiałego i prawdziwie hiszpańskiego kolorytu".

Nadzwyczajna jednolitość cechuje natomiast wydaną w roku 1841 (i w tymże samym roku napisaną) Tarantellę op. 43. Pisząc ją, nie wiedział Chopin, czy takt jej powinien być mierzony na sześć ósmych, na dwanaście ósmych, czy też jako takt cały *alla breve* z triolkami i dał polecenie Fontanie, ażeby zrobił podział utworu stosownie do tarantelli Rossini'ego. Niecks nie mógł pojąć tej niepewności Chopina, dla Chopina zaś decydującą rzeczą był akcent rytmu, nie ugrupowanie w kreskach taktowych. Ostatecznie okazało się, że przyjęty przez Chopina takt sześcio-ósemkowy odpowiadał podziałowi Rossini'ego. Można przypuszczać, że Chopin uległ włoskiej tradycji ludowej o pochodzeniu tarantelli, jako szału tanecznego, wywołanego ukąszeniem jadowitej tarantuli. Kompozycja jego ma w sobie coś opętańczego, niesamowitego, w swoim uporze kręcenia w kółko jednych i tych samych motywów i to przeważnie w bliskich sobie strefach barwnych. Konstrukcja jej to utwór na wskroś nowoczesny, wolny zupełnie od czynników romantyzmu. Fakt, że Chopin w liście do Fontany powołuje się na tarantellę Rossini'ego, nie usprawiedliwia twierdzenia, że Chopin wzorował się na tej kompozycji twórcy *Cyrulika sewilskiego*. Był on tak samo niezależnym w stosunku do niej jak do tarantelli Aubera z *Niemej z Portici*.

Poziom, na jakim utrzymane są te kompozycje, nie odpowiadał artystycznym wymogom Chopina.
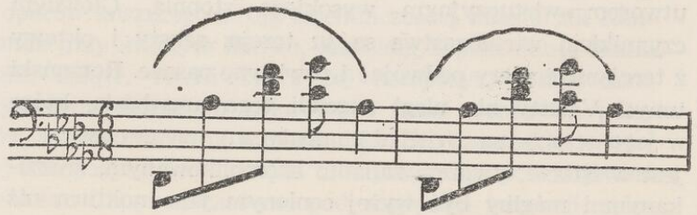
Grupę tańców zagranicznych Chopina zamykają trzy tańce szkockie, *Ecossaises*, utworzone w r. 1830, które po śmierci Chopina wydał Fontana razem z nokturnem *E-moll* i marszem pogrzebowym *C-moll* jako opus 73. Szczegółowe omawianie tych utworów jest zbyteczne.

W atmosferze, kolorycie i nastroju południa tworzył Chopin arcydzieło pod nazwą *Barcaroli* op. 60. Jest to — być może — cudowny hymn poety tonów na cześć piękna Italii, marzenie o nieporównanym klejnocie morza i architektury — Wenecji. Chopin nie znał *Perły Adriatyku* lecz musiał chyba czar jej odgadnąć z obrazów i ilustracjii Wenecji i z opowiadań pani George Sand. Nie ma na świecie drugiej kompozycji, która by mogła być nazwana muzyczną duszą miasta lagun w tym stopniu co Barkarola Chopina. Zdaje się ona wyrastać z oparów kuszącego swoją tajemniczością miasta jak *campanile* przy świętym Marku, jak biała kopuła Santa Maria della Salute. Architektura tej kompozycji przypomina wykwintne bogactwo kolorowych fasad weneckich pałaców, z ich koronkami z marmurów. Sto szesnaście taktów tej kompozycji jest jednym z najwspanialszych objawień geniuszu Chopina, zarówno pod względem inwencji melodyjnej, jak harmonii i modulacji, konstrukcji formy, poczucia barw dźwiękowych i zmysłu agogiki. W niepopartej przykładami analizie takiej kompozycji, jak Barkarola, nie sposób omówić istotę tej muzyki, jej przedziwną oryginalność i epokowe wprost szczegóły techniki. Jest to utwór w charakterze nokturnowym, w trzech symetrycznie ułożonych częściach, wypełnionych tematami, rozwijającymi się z wewnętrznej konieczności kołyszącego się rytmu — gondoliery — i z napięcia pierwszej rzuconej

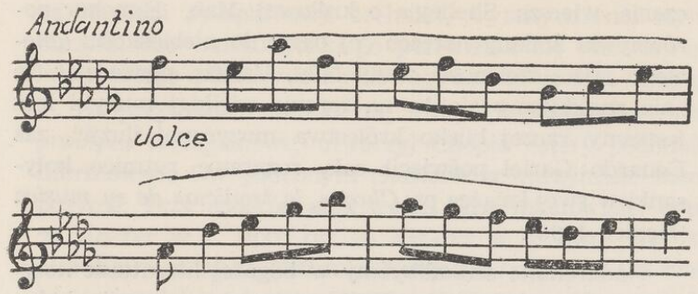
w przestrzeń nuty (pedałowe *Fis* w trzytaktowej przygrywce, brzmiącej zaklęciem czarodzieja). Temat pierwszy Barkaroli jest jakby kwiatem z ogrodu popularnej piosenki weneckiej, tworem o najwyższej skali artystycznej. Chopin znał niewątpliwie śpiewaną wszędzie barkarolę wenecką *La biondina in gondoletta* Antonia Lamberti'ego z ujmującą muzyką popularnego kompozytora operowego Simone Mayr'a, (którą transkrybował później Liszt i umieścił w drugim tomie swojej pielgrzymki italskiej w zeszycie Venezia e Napoli, wydanym w r. 1861, gdzie pieśń ta została przypisana cav. Peruchini'emu). Inspiracja melodyjna Chopina w Barkaroli jest zupełnie niezależna od piosenki Mayr'a, niemniej jednak Chopin dla podkreślenia italskiego charakteru swojej kompozycji poprowadził pierwszy temat z wtórem równoległych tercji, dodających tyle wdzięku melodii Mayr'a Niesłychanie jednolita pod względem stylu jest Barkarola utworem wirtuozyjnym wysokiego stopnia. Głównym czynnikiem wirtuozostwa są tu tercje, seksty i oktawy z tercjami, trylery podwójne i powiewne pasaże. Romański umysł Valetty nie uległ sugestii tego arcydzieła, które w jego oczach ma „wygląd pompatyczny, wypracowany... jest w istocie utworem zanadto skomplikowanym, wyszukanym i mógłby być wyżej cenionym jako nokturn niż jako barkarola". W całkowitym przeciwieństwie do tego sądu Niecks uważał Barkarolę za jedną z najwybitniejszych kompozycji Chopina w stylu nokturnowym, a Leichtentritt nazywa ją krótko „nieporównanym utworem, wylewem lirycznym o oszałamiającej piękności, a przy tym impresją o silnych rysach". W najgłębsze jednak struny przy interpretacji Barkaroli uderzył niewątpliwie Karol Stromenger, który w czarownej toni tej muzyki widzi jakby muzyczne dopowiedzenie do

poematu Zygmunta Krasińskiego *Przedświt*. Barkarola poety z Delfiną Potocką na jeziorze Como, owiana miłością, nastrojona na ton mistycznego zachwytu. Kompozycja, w której dwuśpiew miłości przechodzi w widzenie... i wzwyż fali pieśń się pali... i wciąż płonie i wciąż dzwoni... Zaiste można wierzyć w zasadniczą nieprogramowość muzyki Chopina, ale wygnać wszelką literaturę z pracowni genialnego kompozytora, nie uznawać jej udziału w jego inspiracjach na dłuższą metę nie udaje się. Barkarolę wydał Chopin we wrześniu r. 1846.
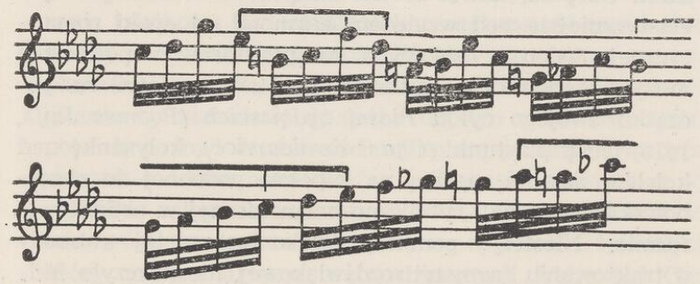
O rok wcześniej ukazała się Kołysanka (Berceuse) op. 57. Jest to jeden z tych utworów Chopina, gdzie pod niewysłowionym czarem poezji melodyjnej i barw dźwiękowych kryje się najwyższe mistrzostwo konstrukcyjne. Dwa takty akompaniamentu umieszczone na wstępie utworu stanowią dyspozycję rytmiczną i harmoniczną tej



kołysanki, zostają w niej bowiem bez zmiany, jako ostinatowa figura w basie, jako kołyszący się rytm z przesunięciem akcentu na piątą i szóstą ósemkę taktu i z przejściem harmonii od toniki do dominanty w drugiej połowie taktu. W czterech pierwszych taktach rzucił Chopin na tę ostinatową figurę spokojnie melizmującą melodię tematu, którą następnie przeistoczył w szesnastu wariantach.



Zrazu melodia ta rysuje się w całej rozciągłości; w stan lotny, prawie niematerialnych pasażyków, trylerów do niej nowy głos środkowy, który w drugiej wariacji przekomarza się swoimi synkopami z tematem. Potem temat dźwięczy już tylko w przednutkach, wreszcie zostaje sproszkowany w jakiś świetlisty pył, przemieniony



w stan lotny—prawie niematerialnych pasażyków, trylerów i fioritur, aż wraca w zakończeniu w pierwotnej swojej formie. Jedynie w dwunastym i jedenastym takcie przed końcem zmienia się ruch harmonii, skierowując się do tonacji *Ges-dur*. Kompozycja Chopina jest wyrazem ostatniej możliwości subtelizacji dźwięku fortepianowego. Wywołała ona niekończący się szereg komentarzy i poetyzujących objaśnień. Niecks musiał uciec się do przyto-

czenia wiersza Shelley'a o królowej Mab, Huneker porównywał zmiany natężeń jej barw do niebieskości gołębiego jaja i zieloności wody Nilu, Valetta powiedział, że „nie znajdujemy się tu na terenie wielkiej muzyki lecz jesteśmy raczej blisko królestwa muzycznej iluzji", zaś Eduardo Gariel poświęcił całą rozprawę rytmice kołysanki w swej książce pt. *Chopin, la tradicion de su musica* (Mexico 1895).

Nadaremnie szukalibyśmy w bogatej literaturze kołysanek fortepianowych XIX wieku kompozycji, którą można by postawić obok nieśmiertelnie pięknego utworu Chopina. Żaden z kompozytorów nie dorównał Chopinowi ani w przybliżeniu na punkcie wartości samej inwencji melodyjnej jak też doskonałości konstrukcji. Bezsilnymi okazały się, w granicach zasad kompozycyjnych Kołysanki Chopina, nawet środki muzyki XX stulecia, o tyle elastyczniejsze pod względem harmonii od epoki romantycznej. Jeden z czołowych kompozytorów współczesnej muzyki francuskiej, Darius Milhaud, zamieścił na początku swojego cyklu *Pieśni żydowskich (Poemes Juifs*, 1916) pieśń piastunki *(Chant de nourrice)*, kołysankę nad kolebką dziecka, opartą na zupełnie podobnej do chopinowskiej koncepcji rytmiczno-harmonicznej w ostinatowej formie. Niestety, pomimo daleko posuniętej swobody w traktowaniu harmonii rozdźwiękowej, nie starczyło Milhaudowi odwagi do utrzymania się na tej linii dłużej nad kilkanaście taktów, po których musiał przejść na szerszą platformę rytmiczno-harmonicznych środków. W próbie tej nie ma naturalnie ani w przybliżeniu mowy o mistrzostwie roboty wariacyjnej i subtelności w używaniu dźwięku dla celów linii i barwy, jakie podziwiamy u Chopina. Niemożliwość stworzenia na tym polu jakichś nowych wartości artystycznych zastępuje dzisiejsza twórczość muzycz-
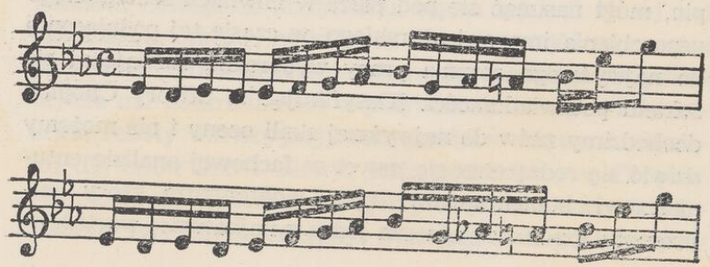
na hasłami symplifikacji techniki, prymitywnienia stylu muzyki, lub barbarzyńskiego pastwienia się nad dźwiękiem, robiąc z kalectwa duchowego naszej epoki — cnotę.

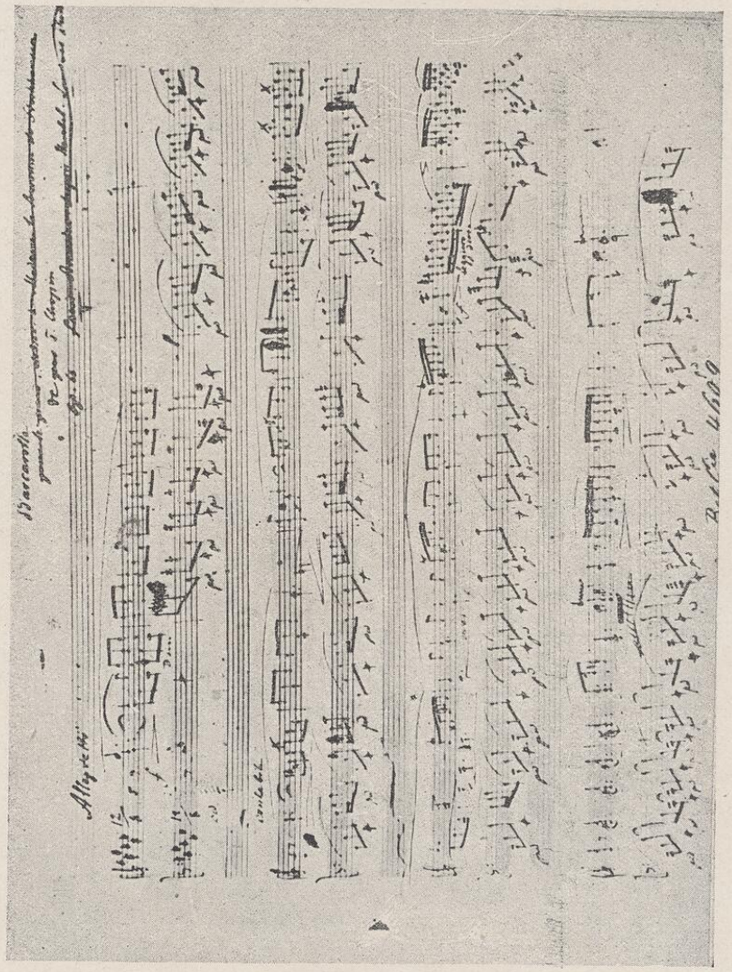
Za przykładem Schuberta, który pierwszy pisał *impromptu* fortepianowe, utworzył Chopin cztery podobnie uformowane i w podobnym charakterze utrzymane kompozycje. Trzy spośród nich wydał sam, mianowicie: opus 29 *As-dur* w r. 1837, op. 36 *Fis-dur* w r. 1840 i op. 51 *Ges-dur* w r. 1843. Ostatnie, *Fantaisie-Impromptu Cis-moll* op. 66, wydał z rękopisu Chopina J. Fontana. Kompozycje te przejęły kształt wielkiej pieśni trzyczęściowej, względnie uwertury włoskiej i części zewnętrzne oddały na użytek gry ruchliwych motywów, część środkową zaś zarezerwowały dla tematów w charakterze kantylenowym. Podziału tego trzyma się Chopin wyraźnie w impromptu *As-dur* i *Cis-moll*, w impromptu *Ges-dur* figuracja triolkowa zaciera nieco kontrastyczność części środkowej, natomiast impromptu *Fis-dur* nie trzyma się tego planu ani w spokojniejszej części pierwszej ani w energicznie rytmizowanej drugiej i dopiero w trzeciej oddaje pole żywiołowi ruchliwości rytmicznej. Improwizacyjny charakter impromptu *As-dur* i *Cis-moll*, zarówno w ich szybkich ustępach, wysnutych jakby spontanicznie z ich motywów zawiązkowych, jak w częściach śpiewnych, który tak genialnemu improwizatorowi, jakim był Chopin, mógł nasunąć się pod palce w chwilach szczególnego usposobienia improwizatorskiego, w czasie tej podnieconej do najwyższego stopnia pracy wyobraźni, zasilającej się sokami podświadomości. Klasyfikując te utwory Chopina dochodzimy znów do najwyższej skali oceny i nie możemy dziwić się rodzącemu się nawet w fachowej analizie entuzjazmowi komentatorów, np. Leichtentritta, który impromptu *Fis-dur* uważa „za jedną z najbardziej wartościo-

wych kompozycji Chopina". Na wysoce zajmujący z punktu widzenia nowoczesnej harmonii przykład „nieokreślonej harmonii" w tym impromptu zwraca uwagę w świetnej swojej książce *Modern harmony* str. 50. A. Eaglefield Hull, który poświęca tam uwagę licznym także innym problemom harmonicznym Chopina. Prawdziwą zagadką, intrygującą wszystkich Chopinografów, było pytanie, z jakiego powodu zostawił Chopin w rękopisie niewydane impromptu *Cis-moll*, którego polot i wnikliwość wyrazu poetyckiego są tak znaczne jak siła tkwiącej w nim namiętności i uczucia.

Na pytanie to daje odpowiedź Arthur Hedley (w wydanej w r. 1947 książeczce o Chopinie str. 155). Oto w r. 1834, w którym Chopin utworzył *Fantaisie-Impromptu* op. 66, przesłał kompozytor siostrom swoim z Paryża tom nut, w którym obok własnych jego nokturnów op. 15, znajdowało się *Impromptu Es-dur* op. 89 Moschelesa. Między tematem naczelnym utworu Moschelesa a tematem *Fantaisie-Impromptu* Chopina zachodzi łatwo dająca się stwierdzić analogia, która mogła prowadzić do obciążenia Chopina zarzutem popełnienia plagiatu. Nie chcąc narazić się na tego rodzaju zarzut, wolał Chopin zostawić tę swoją kompozycję w rękopisie. W porównaniu z kompozycją Chopina jest *Impromptu* Moschelesa, jak słusznie pisze Hedley, przeciętnym tylko kawałkiem.
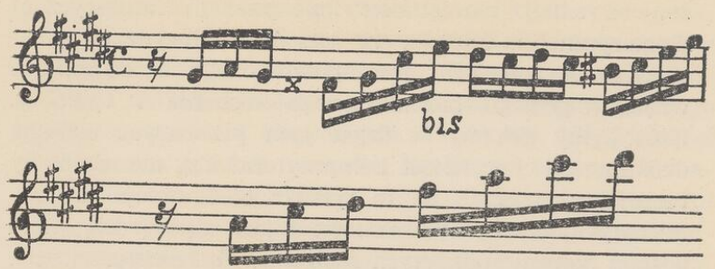
Temat utworu Moschelesa:





Reprodukcja oryginału Barkaroli op. 60

Początek kompozycji Chopina:



Niemniej jest rzeczą możliwą, że utwór Moschelesa mógł Chopinowi posłużyć za podnietę do wykrystalizowania się zasadniczego pomysłu *Fantaisie-Impromptu.*

I znowu przychodzi nam mówić o kompozycji, która wywołuje tylko słowa najwyższego podziwu, mianowicie o *Fantazji F-moll* op. 49, wydanej w roku 1841. Nie brak takich, którzy z powodu tchnącej z tego prawdziwego arcydzieła ogromnej tężyzny duchowej, porywającej siły, stawiają je w ogóle na samym szczycie podniebnej zaiste twórczości Chopina. Jest to dłuższy poemat muzyczny o idealnym jakimś programie rycerskiego rodzaju, pełen epicznej obrazowości i marzycielskiej zadumy. Iście byronowską fantazją odznacza się szereg związanych tu z sobą scen. Pomiędzy użytymi tu tematami zachodzą stosunki, przypominające z dala zarysy sonatowe, ale przeistoczone w sposób odpowiedni dla charakteru tego marsza. Hoesick, Leichtentritt, Weissmann („na wstępie stoi żałoba, ale ma godność, na końcu nadzieja, ale ta ma wielkość" pisze Weissmann w swojej książce o Chopinie str. 162), że ich przytoczymy dla przykładu, słyszą tu marsz pogrzebowy. Pogląd ten może podlegać dyskusji. Niecks nie uległ złudzie możności opisania tej muzyki w całej jej rozciągłości i bijąc się w piersi z powodu wcześniejszego niedoceniania
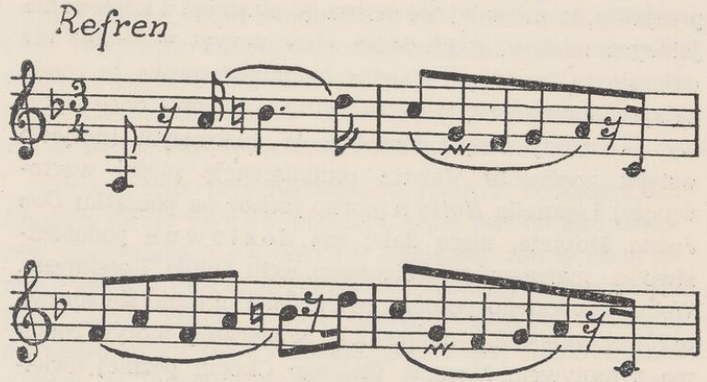
tego dzieła powiedział, że: „panuje tu potężny czar, złożony z silnej namiętności i nieopisanej, fantastycznej chimeryczności. Muzyka ta jest niemożliwym do powstrzymania wylewem serca podnieconego aż do samego wnętrza, pełnego niezmierzonego kochania i tęsknoty. Któż byłby skłonny w dziele tym przeczuwać cielesną delikatność i chorowitość kompozytora? Czy nie można by raczej przypuszczać, że to tytan?“ Kompozycja ta promieniuje duchem nowoczesności i jest zapowiedzią wielu później rzekomo odkrytych zdobyczy. Po Leichtentritt'cie, który na ośmiu stronach swoich *Analiz* przeprowadził rozbiór tej kompozycji Chopina, stwierdzając na wstępie, że trudno jest znaleźć dla tego szeroko rozbudowanego utworu jakąś pojedynczą formułę i jednocześnie wskazując na sonatowe jego zarysy, dokonał L. A. Mazel (Moskwa 1937) niezwykle sumiennego wysiłku w specjalnej pracy poświęconej *Fantazji*. Na 155 stronach poddał Mazel jej stronę formalną ‚najgruntowniejszemu zbadaniu i wskazał na najsubtelniejsze związki, zachodzące między jej tematami ponadto zaś przeprowadził wywód ich pokrewieństwa nie tylko z innymi kompozycjami Chopina, lecz również z dziełami Beethovena, Liszta i in. Rozprawa Mazela, która ukazała się jako wydawnictwo Naukowo-Doświadczalnego Instytutu Muzycznego przy Konserwatorium w Moskwie, przedstawia wszelkie zalety pracy muzykologiczno-formalistycznej.

Obok często przychodzącej w różnych kompozycjach Chopina formy r o n d a, napisał Chopin osobno pięć utworów, spełniających warunki tej klasycznej formy muzycznej. Pierwsze utworzył Chopin w chłopięcych jeszcze latach. Temu rondu *C-moll* przypadł zaszczyt noszenia pierwszej cyfry dzieł Chopina, pod którą rondo zostało wydane u Brzeziny w r. 1825. Panująca na początku
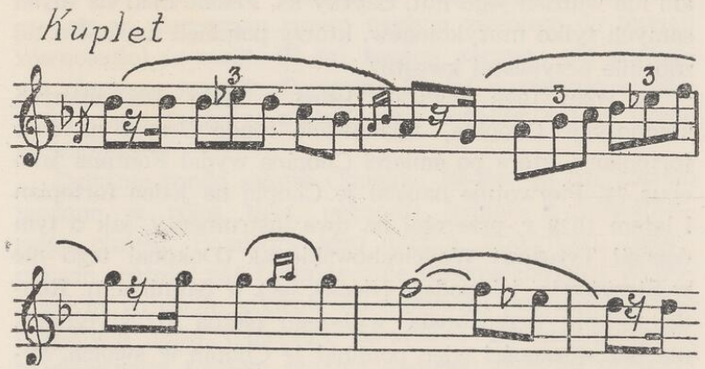
kompozycji sztywność harmoniczna ustępuje już w dalszym przebiegu pierwszej części. Druga część ronda przechodzi do bardzo odległej tonacji *E-dur;* jest to symboliczna zapowiedź samodzielności Chopina na polu harmonii i modulacyjności, uwolnienia się z krępujących jego inwencję prawideł klasycznych. Temat tej drugiej części przypomina rysunek początku tematu w końcowym rondzie koncertu *E-moll*. Kiedy się to rondo znalazło w roku 1832 w rękach Schumanna, znakomity kompozytor trafnie przypuszczał, że nie jest to pierwsza praca Chopina, ale nie wiedział, że jest to kompozycja piętnastoletniego chłopca. Część swoich pochwał na jego temat podsuwał kobietom: „jakaś dama powiedziałaby, że jest ono piękne, bardzo dowcipne, prawie moschelesowskie“. Zachęcał starego Wiecka, ażeby polecił córce swojej Klarze (późniejszej żonie Schumanna) nauczyć się tego ronda i podnosił jego wartość, mówiąc, że „jest w nim pełno ducha a mało trudności“. Nie dziw więc, że Barbedette uznał to rondo jako „utwór wyróżniający się polotem, młodością i zapałem“. Niecks trzeźwo oceniał to rondo, mówiąc, że chociaż indywidualność Chopina słabo się w nim jeszcze przejawia, to niemniej nie można go obwiniać o kopiowanie jakiegoś mistrza, gdyż żaden obcy wpływ w istocie nie daje się tu zauważyć. Valetta natomiast uważa to rondo za symptomatyczne, ponieważ zdradza właśnie obce wpływy na młody umysł Chopina. W pierwszym motywie wstępu wysłuchał Valetta reminiscencję pieśni wartowniczej Leporella *Notte e giorno faticar* na początku *Don Juana* Mozarta, nieco dalej zaś d o s ł o w n e podobieństwo z marszem z pierwszego aktu *Otella* Rossini'ego. Wobec tak kategorycznego twierdzenia musiało się sprawę tę bliżej wyjaśnić, a mianowicie, że pierwszy motyw ronda ma z motywem Mozarta (którego Chopin później uwiel-

biał) do niczego nie obowiązującą wspólność interwału kwarty, co zaś do reminiscencji z marszem z *Otella*, to — jeżeli jest rzeczą wątpliwą czy Chopin znał tę operę, to nie ulega już wątpliwości, że nie tylko dosłownej ale i żadnej w ogóle reminiscencji z tego marsza nie można odnaleźć w rondzie *C-moll* Chopina. Dwa śpiewne *divertimenta* urozmaicają dalszy ciąg ronda. Wypada mi w tym miejscu zaznaczyć, że dawniejsze moje przypuszczenie, jakoby rondo *C-moll* było może pierwotnie pomyślane jako utwór na fortepian i orkiestrę, okazało się mylne, jak to wyświetlił ks. dr Hieronim Feitch w swoim wzorowym studium analitycznym o rondach Fr. Chopina, ogłoszonym w *Kwartalniku Muzycznym* (nr 21-22-23 r. 1948). Praca ta, która — jak autor podaje — zawdzięcza powstanie swoje „istnieniu kilku palących zagadnień w związku z rondami Chopina" zasługuje na baczną uwagę muzykologów polskich.

Następnym utworem Chopina w tym rodzaju było *Rondeau à la Mazur* op. 5, o którego ludowych cechach z lidyjskim charakterem tematu była już wzmianka w rozdziale poświęconym mazurkom. W oparciu o czyn-



niki muzyki ludowej zdołał Chopin rozwinąć skrzydła swojego talentu do śmiałego, wysokiego lotu. Zdaje się, jakby te skrzydła dotknęły arki przymierza między dawnymi a młodszymi laty, jakby ze złożonej tam przędzy muzyki ludowej zaczęła się snuć wieczyście trwała tkanina dzieła artystycznego. W rondzie tym jest Chopin sobą, w całej pełni sobą. Jeżeli w rondzie poprzednim znać było wyraźnie szwy, którymi Chopin zszył z sobą poszczególne części, to tu musimy już podziwiać organiczny związek ich w anatomii całości, naturalną jakby konieczność z jaką jedne tematy powołują do życia następne. Mówiąc je-



zykiem metafizyki Schopenhauera, w pierwszym zawiązku tematycznym tego ronda tkwi już wola do życia całej kompozycji. W przytoczonej świeżo pracy ks. dra Feichta czytamy, że w tym Rondzie mazurowym „najlepiej już zanalizowanym i znanym, nie dostrzeżono rzeczy tak ważnej, jaką jest ta, że w ostatnim łączniku zebrał Chopin cały materiał ronda i w ten sposób wykazał, że 16 wzgl. 17 letni kompozytor władał w całej pełni techniką przetworzenia". Spotykając się z takimi niespodziankami zrozumiał ks. Feicht, że „ma przed sobą temat właś-

ciwie nieporuszony". Nieco zaś dalej jednak stwierdził ks. Feicht, że „po uwagach umieszczonych w biografii H. Bidou, pracy Wójcik-Keuprulianowej i w pracy Bronarskiego — *Rondo à la Mazur* jest już wyczerpująco opracowane". Okazuje się więc, że tych p a l ą c y c h z a g a d n i e ń w odniesieniu do rondów Chopina nie było tak wiele. Ja jestem skłonny sądzić, że ci co grają, co uważnie słuchają otwartymi uszami tego ronda, co umieją czytać nuty, ci z łatwością dostrzegają w ostatnim łączniku (są to takty 330-401) cały materiał ronda, a nie dostrzegli go chyba ci, co tego ronda nie grali, nie słyszeli ani nie widzieli jego nut. Czyżby ks. Feicht miał na myśli samych tylko muzykologów, którzy pominęli napisać o tej zupełnie oczywistej kwestii?

W roku 1828 powstała jedna z mało dziś znanych kompozycji Chopina, mianowicie rondo *C-moll* na dwa fortepiany, które po śmierci Chopina wydał Fontana jako opus 73. Pierwotnie napisał je Chopin na jeden fortepian i latem 1828 r. przerobił na dwa instrumenty, jak o tym donosił Tytusowi Woyciechowskiemu. (Dokonał tego nie w Strzyżewie, jak podaje Niecks, lecz w Sannikach). Rondo to nie przedstawia wyższego piętna artystycznego, nie bez słuszności więc pominął je Chopin w swoich wydawnictwach. Zajmującą rzeczą byłoby przeprowadzenie porównania między pierwszą a drugą redakcją tego ronda, co niestety nigdy już pewnie nie będzie mogło być uskutecznione ze względu na brak pierwszego rękopisu. We wspomnianej rozprawie o rondach Chopina stawia ks. Feicht hipotezę, że t o c c a t o w y charakter tego utworu (ale nie tylko w samym wstępie lecz i w dalszym jego przebiegu występujący) mógł powstać pod wpływem uprawianej od jesieni 1825 przez Chopina gry na organach w kościele Wizytek w czasie nabożeństw szkolnych

studentów Liceum. W tym wypadku kompozycja ta byłaby niejako ilustracją tego co i jak grał Chopin na organach. Zarazem zaś nie można tu pominąć kwestii jakiegoś wpływu na Chopina z zewnątrz, mianowicie od t o c c a t organowych Bacha, z których pewne przykłady mogły do niego dotrzeć. Ks. Feicht przypuszcza wreszcie, że rondo na dwa fortepiany mogło powstać już w r. 1827, jeżeli nawet już nie w r. 1826. Niezmiernie zaś pedantycznie traktujący zagadnienie analizy dzieł Chopina L. Bronarski (powodujący się częstokroć względami na przesłanki teorii form) mówi o tym rondzie, że „ ma ono pewne rysy, które je wyróżniają od wszystkich rond. Jego refren kończy się za pierwszym razem nagłym zwrotem do tonacji równoległej *(a-moll)*. W tej tonacji zaczyna się następnie pierwszy łącznik. Ponieważ kuplet występuje w dalszym ciągu także w *a-moll*, plan tonalny należy uznać za wadliwy".

Ostatnie rondo solowe Chopina, *Es-dur* op. 16, zostało wydane w roku 1834, pochodzi jednak z wcześniejszego okresu. Pomiędzy jego długim, koturnowo rozpoczętym, później zaś fantastycznie urozmaiconym i wywołującym wrażenie szkiców do motywiki przyszłych kilku potężnych dzieł (poloneza *fis-moll* i *As-dur)* wstępem, a właściwym rondem nie ma żadnego związku przyczynowego. Styl tej kompozycji, której tematy ślizgają się gładko po klawiaturze, zatrzymując się na samym szkliwie poloneza *Es-dur* op. 22, chociaż technika fortepianowa ronda nie ma tej świetności co polonez.

O pierwszych wariacjach Chopina wspomina notatka zamieszczona z okazji wydania poloneza *B-dur* w numerze styczniowym *Pamiętnika Warszawskiego* z roku 1818. Nie znamy — niestety — tej kompozycji siedmioletniego dziecka, nad którą „znawcy muzyki nie przestawali się dziwić". Pierwszą kompozycją Chopina w ro-

dzaju wariacji, jaka się zachowała, jest utwór pod tytułem *Variations pour le piano sur un air allemand*, bez cyfry opusowej w tonacji *E-dur*. Tą arią jest piosnka ludowa szwajcarsko-niemiecka, utrzymana po części w dialekcie „Swizerditsch" pt. *Der junge Schweizerbue (Steh nur auf, steh nur auf, du junger Schweizerbua...)*. W temacie Chopina zachodzą pewne zmiany w stosunku do oryginalnej melodii, znanej bodaj ze zbioru *Deutscher Liederhort* L. Erka i F. M. Böhme'go (t. III, nr 1481). Opowiadanie Kolberga, podane przez Szulca, że Chopin „napisał te wariacje w ciągu kilku kwadransów w domu generałowej Sowińskiej między jedenastym a siedemnastym rokiem życia", wygląda fantastycznie. Być może, że w warunkach takich powstała jedna z czterech (względnie pięciu) wariacji. Kiedy zaś całość została napisana, dokładnie nie wiemy. Wydanie pośmiertne tej kompozycji w nakładzie Breitkopfa i Haertla nosi jako datę powstania r. 1824, do której można mieć w pewnym stopniu zaufanie. Chopin starał się w Wiedniu w r. 1830 o wydanie tych wariacji u Haslingera, co jednak nie zostało uwieńczone powodzeniem. W wariacjach tych mamy do czynienia jakby z pracą szkolną . Widać to po rozwoju środków wariacyjnych w pierwszej i drugiej wariacji, po ukształtowaniu trzeciej, w której technika figurowania basu jest celem głównym. Oczywista, że talent Chopina przebija się przez to „szkolne" wypracowanie i w granicach metody triumfuje w końcowym walczyku. Po roku 1831 nie mogło Chopinowi zależeć na wydaniu tej chłopięcej próby.

Wariacje, jak wiadomo, należały do ulubionego rodzaju muzyki stylu staroklasycznego i klasycyzmu wiedeńskiego. Po genialnych kompozycjach Bacha, Haydna i Beethovena w tym zakresie, miał Chopin dorzucić do istniejącej

już literatury wariacji swoje epokowe wariacje na temat z *Don Juana* Mozarta. Do rodzaju tego jednak zwrócił się Chopin po roku 1830 dwa tylko jeszcze razy, epizodycznie, z powodu okoliczności zewnętrznych. W roku 1833 napisał introdukcję i wariacje na temat melodii z opery *Ludovic* Herolda, która po premierze w maju tegoż roku zdobyła w Paryżu ogromną popularność. (Herold umarł w styczniu 1833 r. przed ukończeniem opery, którą do końca doprowadził Halévy). W introdukcji uprzedził Chopin początek tematu, rozwijając z niego w następstwie własne już myśli. Zaprowadziły one Chopina w sfery obce operze Herolda i stylowi jego muzyki, a przywodzące na pamięć emocjonalną motywikę *Trystana i Izoldy* Wagnera. Chopin napisał te wariacje (wydane w listopadzie w r. 1833 jako opus 12) nie z istotnej, własnej potrzeby artystycznej, ale żeby nimi odpowiedzieć upodobaniu dnia stolicy. Wolał zrobić to niż pisać modną w tych czasach transkrypcję na temat z opery Herolda. Duchowy profil Chopina, który zarysował się w introdukcji, skrył się — jakby pod aksamitną maską — pod konwencjonalnymi figurami współczesnego stylu wirtuozyjnego. Nawet po oczach nie chciał dać się poznać Chopin w tej lekkiej i względnie łatwej kompozycji salonowej i jakby zmrużył tu powieki.

Na pograniczu między czystą muzyką fortepianową i rodzajem jej z towarzyszeniem orkiestry stoi kompozycja opus 46, *Allegro de concert pour le piano, A-dur* wydana w roku 1841. Pomyślana pierwotnie jako utwór w formie koncertowej (czyli z zespołem orkiestralnym) została później wydana na fortepian solo. Nie wiemy dokładnie, gdzie mamy szukać początku tej kompozycji, czy przypadkiem nie w planowanym w roku 1830 koncercie na dwa fortepiany, który Chopin zamierzał grać

w Wiedniu z Nideckim, czy też może miała to być pierwsza część trzeciego koncertu. Trudno więc dociec, kiedy kompozycja ta została napisana. Chopin wydał ją w okresie najintensywniejszej akcji wydawania swoich utworów. Niezawodnie zależało mu na osiągnięciu pewnego maximum wydawnictw w możliwie krótkim czasie, w czym grała rolę zarówno ambicja autorska jak względy natury finansowej. Dopiero najskrupulatniejsza analiza stylu tego *Allegra* mogłaby wykazać — naturalnie w przybliżeniu — czas powstania tego utworu i stwierdzić, czy przypuszczenie Niecksa, że „temat główny i niektóre szczegóły w materiale pasażowym przypominają epokę powstania koncertów, podczas kiedy inne rzeczy należą niechybnie do okresu późniejszego" — jest trafne. W introdukcyjnym początku mamy motywy w rzadkim dla pomysłów Chopina typie. Przywodzą one na myśl Moniuszkę z zamaszystością jego rycersko-szlacheckiej tematyki w *Strasznym dworze*. Istnieje jednak jakiś podziemny przekop, prowadzący od nich do marszowego wstępu Fantazji *F-moll* op. 49. Jeden z dalszych motywów introdukcji pokrywa się ściśle z motywem pierwszego ustępu poloneza *A-dur*. Czy mamy tu do czynienia z motywami uprzedzającymi, czy z reminiscencjami, nie sposób na razie rozstrzygnąć. Problem ten trudny jest do rozwiązania, jeżeli patrzymy nań równocześnie pod kątem metody historycznej, uwzględniającej chronologię pewnych faktów twórczych i pod kątem metody psychologicznej, przenikającej do sfery pewnych motywów w podświadomości tworzenia. Pod względem stylistycznym zachodzą w tej introdukcji znaczne różnice w charakterze tematów. Jednolicie natomiast przedstawia się jej faktura techniczna. Jest to fortepianowy szkic partytury, z którego miał nastąpić rozkład na instrumenty. Chopin nie zmienił niczego w tym „wy-

ciągu". Osiemdziesiąt i siedem taktów trwa introdukcja, nie łącząca się z dalszą osnową *allegra* swoim pierwszym tematem lecz dopiero drugim. Uderzająca zmiana stylu technicznego daje się zauważyć w takcie 88, gdzie fortepianowi miała przypaść rola głosu solistycznego. Nawet ten drugi temat introdukcji został fortepianowo wyposażony w akompaniamencie i kończącym go pasażu. Kilka rozsianych w tej kompozycji piękniejszych pomysłów nie wpływa na wartość całości, która nie wytrzymuje porównania nie tylko z arcydziełami Chopina wydanymi w tym samym co to *Allegro* czasie, ale nawet z wieloma innymi, z młodzieńczych lat pochodzącymi kompozycjami, nie mówiąc już o obu koncertach.

UTWORY Z ORKIESTRĄ. KOMPOZYCJE KOMNATOWE. PIEŚNI. PRODUKCJA NA MARGINESIE

Oprócz koncertów napisał Chopin zaledwie cztery kompozycje na fortepian z towarzyszeniem orkiestry, mianowicie: wariacje op. 2 na temat duetu *La ci darem la mano* z *Don Juana* Mozarta, wielką fantazję na temat pieśni polskich op. 13, krakowiaka w formie ronda op. 14 i polonez *Es-dur* op. 22. Wszystkie te utwory powstały jeszcze w czasach warszawskich Chopina. W drugiej połowie życia nie apelował Chopin do orkiestry o pomoc dla swoich aspiracji. Złożył tym świadectwo wyraźne, że orkiestra nie była mu potrzebna do celów artystycznych i że nie posiadł techniki władania nią w zadowalającym go stopniu.
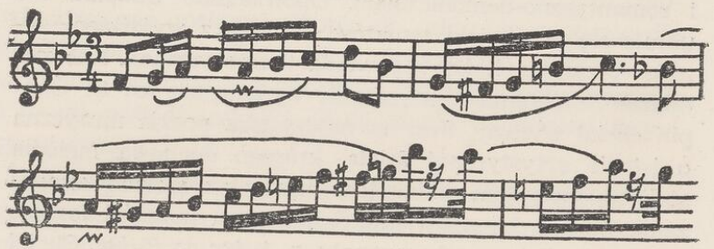
Pomimo to pierwszym niewątpliwym objawieniem jego geniuszu, dziełem, które wstępnym bojem miało zjednać mu uznanie i entuzjazm najbardziej kompetentnych znawców zagranicznych, była właśnie kompozycja oparta o współudział orkiestry, wariacje na temat mozartowski. Chopin napisał je pewnie w r. 1827, w następnym starał się bezskutecznie o wydanie ich u Haslingera, w roku 1829 grał je na koncercie wiedeńskim. Ukazały się one w druku w r. 1830, w periodycznej publikacji muzycznej *Odeon*, wychodzącej w Niemczech *(Ausgewählte grosse Concertstücke für verschiedene Instrumente)*, wywołując pamiętną swoim ziszczonym proroctwem krytykę

Schumanna. Nawet chłodniejszy od swojego przyszłego genialnego zięcia, Wieck, miał dla tych wariacji bezgraniczny podziw. Natomiast surowy Rellstab pozostał samotny ze swoim ujemnym wyrokiem w *Iris*, a w naszej epoce chyba tylko Vincent d'Indy mógłby się na niego powoływać.

Schumann słyszał w wariacjach Chopina głosy i widział ruchy bohaterów genialnej opery Mozarta. Na taki sposób słuchania kompozycji nastroił go nie tylko fakt wzięcia tematu z arcydzieła Mozarta (który nie zdołał zasugestionować Niecksa) ale przede wszystkim w c z u c i e się w kilkudziesięciotaktową introdukcję, będącą jakby natchnionym panegirykiem muzycznym na cześć *Don Juana*. W utworze tym podał Chopin w śmiałym skrócie zarys dramatu, dotykając obu biegunów sztuki: wesołego i romantyczno-demonicznego. Opowiadanie Chopina nie ubrało się w dźwięki tematów Mozarta z wyjątkiem samego początku, który zapowiada temat wariacji. Kto zna dobrze *Don Juana* ten rozumie wyśmienicie co tu Chopin chciał wyrazić. Jest to najczystsza poezja muzyczna o istocie artystycznej dzieła, którego duchowa melodia stała się motywem arabesek w dalszych częściach kompozycji. Chopin, ku zdziwieniu Schumanna, podniósł tonację utworu o pół tonu od oryginału, z *A-dur* do *B-dur*. Chciał może stłumić trochę jaskrawość dziennego światła, panującego w tonacji *A-dur*.

Rola orkiestry pozostaje skromna w całej kompozycji; nad fortepianem nie dominuje ani razu. Poza kończącymi każdą wariację ośmiotaktowymi ritornellami, które Chopin dorobił jako epilog do tematu, współudział orkiestry ogranicza się do akompaniamentu, bardzo dyskretnego. W drugiej wariacji podtrzymuje ona wydatniej unisonową figurację obu rąk, w której rozpływa się temat. Najśmiel-
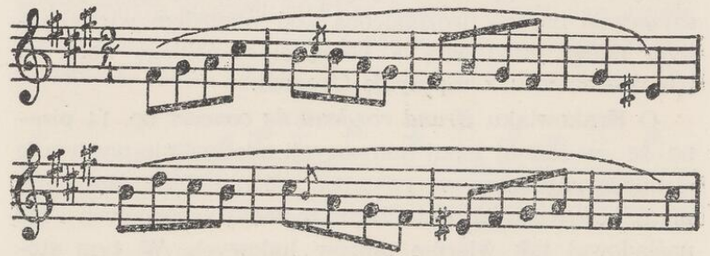
szym pod względem fortepianowym pomysłem jest zupełnie etudowo przeprowadzona wariacja czwarta: polega na dalekich rzutach obu rąk z wybijaniem tematu w wiolinie. Słychać w niej zapowiedź epokowych etud Chopina. Jest to jakby *brindisi* Don Juana podane pod inną, ale niemniej musującą formą muzyczną. Głęboko poruszającą niespodzianką jest następna wariacja w tonie *B-moll*, będącą dramatyczną, a w technice i treści niezmiernie swobodną parafrazą tematu. W zakończeniu pozwolił sobie Chopin na licencję wobec hiszpańskiego dramatu i włoskiej melodii tematu, zapraszając korowód postaci Mozarta i Da Ponte'go do polskiego dworu, gdzie ich przebrał w kontusze, uraczył miodem i olśnił iskrzącym się polonezem. Wspomnieliśmy o nim w pierwszym rozdziale tego studium.



Nie ulega wątpliwości, że wariacje Chopina wpłynęły w wysokim stopniu odświeżająco na ten rodzaj muzyki fortepianowej, mimo pewnych jeszcze rysów młodzieńczości, jakie są tu widoczne. Wariacja czwarta wpłynęła w niemałym stopniu na styl fortepianowy Schumanna. Wpływ jej daje się także śledzić z łatwością w wariacjach Brahmsa (na temat Haendla i Paganini'ego). Wspaniałe transkrypcje Liszta na tematy z *Wesela Figara* i *Don Juana* mają swój ideowy początek w młodzieńczym opus

Chopina. Wspominając je, spełniamy — bezwiednie już — wezwanie Schumanna: *Hut ab, ihr Herren, ein Genie!*
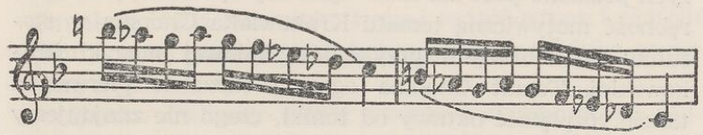
Grande Fantaisie sur des airs nationaux polonais op. 13, ukazała się w druku w kwietniu 1834 r. Karasowski przypuszczał, że powstała ona w r. 1828, co jest bardzo prawdopodobne ze względu na dobór tematów, opracowanych w Fantazji. Chopin dał w niej jakby przekrój przez kulturę muzyczną narodu i usprawiedliwił tym w zupełności tytuł. Pierwszy temat fantazji stanowi melodia do niezmiernie popularnej sielanki Franciszka Karpińskiego o Laurze i Filonie, śpiewanej od ostatnich lat XVIII wieku w polskich dworach i sferach mieszczańskich. Melodię tę wprowadził Chopin najpierw w jej najprymitywniejszej formie z harmonicznie wadliwym akompaniamentem, niczego nie zmieniając w tej muzyce sentymentalnej, w której — jak w zwierciedle — odbijała się polska kultura muzyczna tej epoki. Z mniejszym prawem może być drugi temat nazwany tematem narodowym.
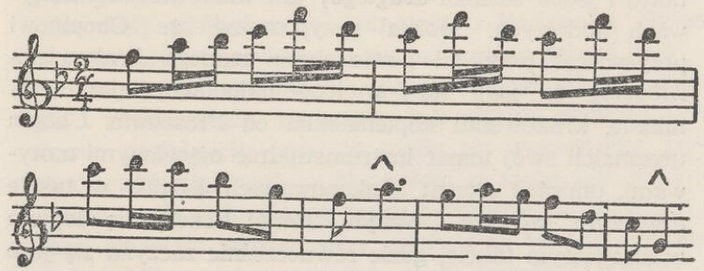


Jako jego autor figuruje tu Kurpiński. Melodia ta musiała być także popularną w Warszawie. Stwierdza się w niej z łatwością ludowy charakter; może nawet jest to o r y g i n a l n y temat ludowy zapisany przez Kurpińskiego. W każdym razie jest to typowa k o ł o m y j k a. Z muzyką rusińską zetknął się Kurpiński bezpośrednio w czasie po-

bytu we Lwowie. Użycie choćby takiego tematu, noszącego na sobie nazwisko dyrektora opery warszawskiej i wysoko w hierarchii muzycznej stolicy stojącego kompozytora, miało dla Chopina w r. 1828 pewne znaczenie. Czy później byłby to zrobił, nie wiadomo. Część poświęcona opracowaniu tego tematu jest logicznym przejściem do rdzennie ludowego rodzaju części ostatniej, wypełnionej ognistym kujawiakiem. Prototyp użytego tu przez Chopina tematu znajdujemy w czwartym tomie nieocenionego zbioru polskiej muzyki ludowej Oskara Kolberga *Lud* pod numerem 130. Introdukcję utworu zaczyna orkiestra nastrojona przeważnie na ton pastoralny. Po kilkunastu taktach *(largo)* przejmuje fortepian rolę dominującą i rozwija dłuższe opowiadanie, silnie okraszone fioriturami i pasażami, w rodzaju *larghetta* z koncertu *F-moll*. Mówiąc o tej fantazji zwrócił Niecks jedynie uwagę na pierwszą wariację pieśni o Laurze i Filonie, w której tkwi już zapowiedź Kołysanki op. 57. Wypada dodać, że literatura chopinowska pomija niemal zupełnie tę bezsprzecznie bardzo urozmaiconą pod względem wirtuozyjnym nader efektowną a pełną słowiańskiego kolorytu i temperamentu kompozycję Chopina.

O Krakowiaku *Grand rondeau de concert* op. 14 pisano, że „w żadnej innej kompozycji mistrza nie występuje element narodowy w równym stopniu niesfałszowany; nigdy potem nie używał Chopin melodyj narodowych i nie naśladował tak wiernie tańców ludowych. W tym stosunku, w jakim dojrzewał jako kompozytor, poddawał Chopin surowy materiał coraz bardziej gruntownemu procesowi oczyszczenia, zanim go użył do celów artystycznych". Że zdań tych nie można przyjąć bez zastrzeżeń, wykazały już uwagi o mazurkach. Krakowiak został napisany w r. 1828, o czym Chopin pisał w figlarnym, częściowo w komicznym włoskim języku utrzymanym liście do Woyciechowskiego dnia 27 grudnia. Samego Chopina najwięcej zadowalała w nim introdukcja, „oryginalna, więcej niż ja cały z bajowym surdutem". Istotnie jest to pomysł podwójnie oryginalny, raz pod względem rytmicznym (takt trzyćwierciowy przed parzystym rytmem krakowiaka), po drugie ze względu na unison obu rąk w odległości dwóch oktaw, co na tle dyskretnych harmonii orkiestry wywołuje znakomity efekt kolorystyczny. Druga część tej introdukcji, *molto allegro*, zaczyna się od fortissima pasażów, opartych po części o tonację frygijską,



które przechodzą w cichnącą figurację i kończą się szmerem pianissima. W całości jest to świetna impresja o ogromnym poczuciu efektów dynamicznych. Sam rwący temat krakowiaka (refren *A ronda)* jest oryginalnym pomysłem Chopina. Chopin nie musiał robić na miejscu, pod
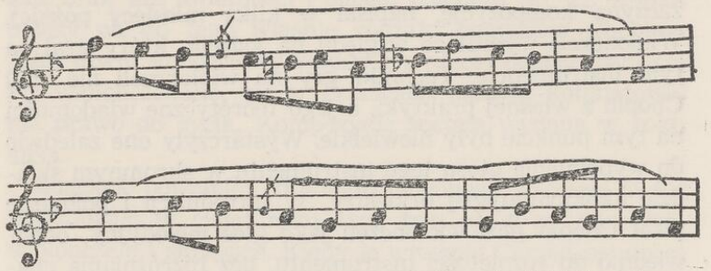


Krakowem, specjalnych studiów folklorystycznych, ażeby poznać doskonale charakter tego najbardziej ognistego tańca polskiego. Do Krakowa i jego okolic dotarł w rok

po napisaniu ronda op. 14. W muzyce warszawskiej miał krakowiak dawne i dobre tradycje choćby dzięki kilkakrotnie wznawianym i w coraz to nowe utwory muzyczne wyposażonym *Krakowiakom i Góralom.*

Z różnych zasłyszanych przykładów krakowiaka wykrystalizował się temat Chopina, w doskonały sposób odpowiadający wzorom ludowym, lecz uwydatniający w wybitnym stopniu genialną indywidualność kompozytora. Kolberg podał w drugiej części swojego studium nad ludem w okolicach Krakowa (*Lud,* seria VI, *Krakowskie* część druga r. 1873) 220 piosenek krakowiakowych, których poznanie pozwala nam wyznaczyć podobieństwo i odrębność motywiczną tematu Krakowiaka Chopina w stosunku do zebranych przykładów ludowej muzyki krakowskiej. Temat Chopina ogarnia zaraz w pierwszym takcie rozpiętość oktawy od toniki, czego nie znajdujemy w żadnym krakowiaku ludowym, znającym ambitus oktawy w motywach początkowych, ale wychodzących od tercji lub kwinty. Spotykamy nawet przykłady ambitusu nony po interwałach dominanty septymowej. Powtarzający się motyw drugi tematu (dwie szesnastki pierwszego taktu i jedna ósemka drugiego) jest wzorowany na motywach ludowych. Można przypuszczać, że Chopinowi przyświecał przykład powszechnie znanego krakowiaka *Albośmy to jacy tacy* w jego najpopularniejszej odmianie, krakowiaku kopieniackim od Proszowic. Chopin urozmaicił swój temat instrumentalnie ożywionymi motywami, umieścił akcent synkopowanych ósemek w takcie czwartym, szóstym i ósmym. Temat kończy się dopiero w dziewiątym takcie, gdzie równocześnie zaczyna się jego powtórka. Po raz trzeci użyty jest temat bezpośrednio potem w tonie *g-moll* (równoległa subdominanty), potem jeszcze dwa razy w tonie pierwotnym z wariantami. Kilka

taktów epilogowych zamyka tę część ronda. W innych ustępach (w łącznikach) dominuje żywioł pasażowy uniwersalnego rodzaju. Temat kupletu *scherzando* w unisonie obu



rąk przypomni się w motywach tańców góralskich w trzecim akcie *Halki* Moniuszki. Życie i radość rytmu i dźwięku panuje w tej kompozycji, odznaczającej się wielkim poczuciem czystości stylu.

Bardzo nieliczny szereg utworów komnatowych Chopina rozpoczyna p o l o n e z (jakże mogło być inaczej) na wiolonczelę i fortepian opus 3. Napisał go Chopin w czasie tygodniowego pobytu w Antoninie, gdzie był gościem księcia Antoniego Radziwiłła, w końcu października i pierwszych dniach listopada 1829 roku. 14 listopada pisał z Warszawy do Tytusa Woyciechowskiego: ... „list twój odebrałem w Antoninie u Radziwiłła. Byłem tam tydzień; nie uwierzysz, jak mi u niego dobrze było ... On, wiesz jak lubi muzykę, pokazywał mi swojego *Fausta* i wiele rzeczy znalazłem tak dobrze pomyślanych, nawet genialnych, żem się nigdy po namiestniku tego spodziewać nie mógł ... Napisałem u niego *alla polacca* z wiolonczelą. Nic nie ma prócz błyskotek, do salonu, dla dam; chciałem widzisz, żeby księżniczka Wanda się nauczyła. Niby jej przez ten czas dawałem lekcje“ ... W atmosferze wielkopańskiego domu, w niezmiernie charakterystycznym pałacyku myśliwskim z drzewa, gdzie

mieściła się rezydencja wiejska księcia — kompozytora, trochę kokietując urocze córki księcia, pisał Chopin polonez *C-dur* na wiolonczelę i fortepian. Introdukcję, która zaczyna kompozycję, napisał w kilka miesięcy później. Wiolonczelę wybrał ze względu na księcia, który grał na tym instrumencie. Techniki gry na wiolonczeli nie znał Chopin z własnej praktyki, a jego teoretyczne wiadomości na tym punkcie były niewielkie. Wystarczyły one zaledwie do wypełnienia głosu tego instrumentu w skromnym składzie akompaniującej orkiestry. W introdukcji i polonezie pisał Chopin głos wiolonczeli jako głos melodyjny, odpowiednio do rozpiętości instrumentu, bez rozróżniania charakteru brzmienia poszczególnych strun i w bardzo lekliwy sposób dotykając wyższego regestru struny *a*. Nie wprowadził też ani razu tonów podwójnych i zaledwie kilkakrotnie posunął się o pół tonu poza *demanchement*, dalej jakby nie śmiejąc ryzykować trudności technicznych. Czy znał suity solowe na wiolonczelę Bacha i bodaj sonaty wiolonczelowe Beethovena, nie wiemy.

Wskutek dość ograniczonej znajomości tego szlachetnego i trudnego instrumentu mógł Chopin napisać dla wiolonczeli utwór, mający w sobie pewne bezwzględnie muzyczne wartości, trzymające się wprawdzie mocno instrumentu, ale nie wyczerpujące w pełni naturalnych jego właściwości. Było by rzeczą zbyteczną wykazywać, że część fortepianowa tej kompozycji przedstawia się pod względem bogactwa opracowania i z ogólnie artystycznego punktu widzenia niepomiernie bogaciej i wyżej od partii wiolonczelowej. Co do charakteru użytych tu pomysłów należy zauważyć, że szeroka kantylena wiolonczeli w introdukcji, oparta o suty akompaniament fortepianu, ma cechy włoskiej melodii operowej, przypominając nawet do pewnego stopnia styl melodyjny Rossini'ego z jego popularnej opery *Semiramida*. Główny, wracający kilkakrotnie temat polonezowy, ma w sobie brawurowe zacięcie; chociaż brak mu świetności i blasku poloneza op. 22, jednak należy on do tego właśnie rodzaju pomysłów Chopina. Jako utwór koncertowy rokuje on więcej popisu pianiście niż wiolonczeliście, ale w granicach muzyki komnatowej ma prawo do życia. Kompozycja została wydana w roku 1833.

Znacznie powolniej od śmiało rzuconego poloneza *C-dur* powstawało w ciągu roku 1828 trio op. 8 na fortepian, wiolonczelę i skrzypce. Kiedy je wreszcie Chopin ostatecznie wykończył i z końcem sierpnia 1830 roku próbował ze skrzypkiem i wiolonczelistą, uwydatniły się mu pewne braki. Zauważył mianowicie, że głos skrzypcowy jest tak nisko utrzymany, że na miejscu było by raczej użycie altówki zamiast skrzypiec, których najwyższa struna *e*, niemal nie przychodzi w kompozycji do głosu. Chopin przeoczył, że w razie użycia altówki znowu najniższa struna tego instrumentu musiałaby pozostać niemą. Zresztą był Chopin zadowolony z kompozycji nawet po upływie jednego roku od ukończenia jej, czemu dał wyraz w liście do Woyciechowskiego z dnia 31 sierpnia 1830 r.

Trio ukazało się w druku w r. 1833, wywołując uznanie, a nawet zachwyt krytyki, przede wszystkim obozu konserwatywnego (między innymi Rellstaba). Co dziwniejsze jednak, to, że nawet Schumann w r. 1836 w egzaltowny nieco sposób wychwalał jego poetyczność i inne zalety. („Czyż nie jest ono tak szlachetne — jak to można sobie wyobrazić, tak marzycielskie — jak żaden jeszcze poeta nie śpiewał, oryginalne w najmniejszej cząstce — jak w całości, każda nuta — sama muzyka i życie? Biedny recenzencie berliński, któryś tego wszystkiego nie przeczuwał i nigdy nie będziesz w stanie przeczuć, biedny ty człowieku!")

Chociaż godzimy się na zdanie Niecksa, że to trio jest nieporównanie wyższe od sonaty *C-moll* op. 4, jednak musimy zaliczyć je do tego rodzaju utworów Chopina — co prawda niesłychanie nielicznych — w których indywidualność jego nie jest widoczna. Na inspiracji Chopina zaciążyła tkwiąca w triu fortepianowym trudność koordynacji tych trzech czynników dla artystycznego celu. Zakres pomysłów Chopina w tej kompozycji jest w porównaniu z współczesnymi jego utworami fortepianowymi dziwnie mały, ich styl zaś da się określić jako pseudoklasyczny. (W tym samym stylu utrzymane są także utwory komnatowe innych kompozytorów tej epoki). Złożyły się na to inne jeszcze powody, przede wszystkim niewystarczające do rozbudowania utworu tego rodzaju opanowanie form polifonicznych i za mała znajomość literatury komnatowej szkoły wiedeńskiej. Ale, tak jak to wszystko wynikało z przyczyny młodego wieku Chopina, tak pod kątem widzenia osiemnastu lat kompozytora możemy dzisiaj patrzeć na to sympatyczne w każdym razie dzieło. Może najlepszym wyrazem jego talentu jest w tym triu rondowy finał z tematem, przypominającym nieco temat koncertu *E-moll* i nawet w pokrewny sposób przeprowadzonym. Dla muzyki polskiej, w której rodzaj utworów komnatowych nie był dotychczas uprawiany, oznaczało to trio, jak w ogóle wszystko co Chopin tworzył, datę epokową. Przez długie lata nie miała polska twórczość muzyczna danych do postawienia obok tego tria żadnej innej podobnie poważnie założonej kompozycji, gdyż ani młodzieńcze kwartety Moniuszki, ani utwory Dobrzyńskiego nie zasługiwały na ten zaszczyt.

Szereg kompozycji komnatowych Chopina zamyka sonata na fortepian i wiolonczelę *G-moll* op. 65. Jest to

ostatnie dzieło wydane za życia kompozytora, w październiku 1847 roku i jedna z ostatnich kompozycji, jakie Chopin napisał. Niecks zastosował do niej w całej rozciągłości zdanie Liszta o kompozycjach Chopina w wielkich formach, poszedł jednak znacznie dalej od niego w swoim zapatrywaniu na to dzieło, w którym zauważył nic innego jak tylko „wysiłek, bolesny wysiłek". Wedle Niecksa jest pierwszy i ostatni ustęp sonaty niekończącym się polem chwastów z rozsianymi tu i ówdzie małymi kwiatkami. „Części środkowe, scherzo i andante nie wznoszą się do godności sonaty i grzeszą brakiem wykwintności, szczególnie ustęp powolny, dialog w rodzaju nokturnu pomiędzy oboma instrumentami. Co się tyczy piękności, np. pierwszy temat pierwszej części, początkowe takty scherza, część andanta itd. to są tylko zaczątki, źródła, zatracające się rychło w pustyni"... W zdaniach tych złożył Niecks dowód niezrozumienia, zarówno w twórczości Chopina jak w ogóle w historii twórczości muzycznej wieczystego prawa ewolucji. Niecks uznawał Chopina tylko do pewnej granicy stylu muzycznego, odpowiadającej jego własnym psychicznym warunkom rozumienia muzyki.

Ale Hedley, który przytacza mój pogląd na tę sonatę, (chociaż nie podziela go w całości), dochodzi do następującego wniosku: „jest rzeczą interesującą zastanowić się nad tym, jaki byłby rozwój Chopina, gdyby kompozytor miał żyć dalszych dwadzieścia lat. Taka, jaką ona jest, sonata ta powinna być uważana nie jako przykład jego smutnego schyłku, lecz jako eksperyment, który mógł był prowadzić go do bogatych, nowych terenów".

Tymczasem w ostatnim okresie twórczości Chopina dokonywał się rozwój czynników składni po linii, zaznaczonej stylem czwartej ballady i barkaroli. Sonata wiolonczelowa jest dalszym etapem na tej drodze rozwoju środ-

ków technicznych kompozycji Chopina. Mamy w niej do czynienia z nowym stylem chopinowskim, pełnym świeżych pomysłów, z odmienną niż w przeważającej ilości dzieł Chopina tendencją artystyczną, co wszystko Niecks wziął za dowód zupełnego wyczerpania się zasobów inwencji Chopina i za bolesny wysiłek, jakby przeciwko naturze. Niezawodnie, gdyby Niecks był zauważył, że sonacie tej obcy jest duch r o m a n t y z m u, może już łatwiej było by mu zorientować się, na jakich zasadach artystycznych oparł Chopin kompozycję tego utworu. Z łatwością jednak mógł Niecks stwierdzić, że technika pisania na wiolonczelę i technika wolnego (nieimitacyjnego) kontrapunktu wzrosła u Chopina w porównaniu z młodzieńczym polonezem i triem w ogromnym stopniu. Tu głos wiolonczeli stał się zupełnie samodzielnym i możliwości wirtuozyjne zostały z instrumentu bardzo wyzyskane.

Być może, że na punkcie szczegółów natury technicznej w odniesieniu do głosu wiolonczeli zasięgał Chopin porady swojego bliskiego wówczas przyjaciela, Augusta Franchomme'a, znakomitego wiolonczelisty paryskiego, któremu też kompozycję tę poświęcił.

Valetta zarzucał nawet sonacie niesprawiedliwość w rozdziale ról obu instrumentów, mówiąc, że wiolonczela została potraktowana w zanadto wyróżniający sposób. Nie ma jednak mowy o tym, gdyż part fortepianowy, jeżeli chodzi o ilość dźwięku i wirtuozyjną efektowność, bynajmniej nie ma roli drugorzędnej wobec wiolonczeli i należy sam przez się, szczególnie w części pierwszej i czwartej, do najtrudniejszych i w całej pełni świetnych utworów Chopina. Te dwie części zewnętrzne sonaty przedstawiają nowoczesny zupełnie typ kompozycji komnatowej. W stosunku do zakresu pomysłów harmonicznych sonaty Chopina muzyka komnatowa Brahmsa przedstawia się jako

ogniwo w historii muzyki nie późniejsze lecz jakby wcześniejsze. Dzieło Chopina jest zaledwie o jeden krok rozwojowy oddalone od tego poziomu, na jakim muzykę komnatową zastał wiek dwudziesty. Dzisiaj więc dopiero możemy ocenić w całej pełni historyczne znaczenie tej sonaty. Gdyby natura pozwoliła Chopinowi żyć dłużej o kilkanaście bodaj lat i gdyby życie jego było wypełnione twórczością, niezawodnie kompozycje jego byłyby zakreśliły tę linię ewolucji wszystkich środków muzycznych, które zostały osiągnięte długą pracą dwóch następnych pokoleń.

Ostatnie z wydanych przez Fontanę dzieł Chopina opus 74, obejmuje s i e d e m n a ś c i e pieśni. Za życia mistrza nie ukazała się ani jedna z nich drukiem. Daty ich powstania nie są całkiem pewne. Niecks twierdził, że najwcześniejsze sięgają roku 1824; Fontana podał okres pisania ich na lata 1832 do 1844, natomiast w wydaniu tych pieśni u Schlesingera i Haslingera znajdujemy jako datę pierwszych pieśni rok 1829. Siedem pieśni, mianowicie: 1) *Gdzie lubi?* 2) *Do M.* 3) *Hulanka*, 4) *Czary*, 5) *Poseł* 6) *Życzenie* i 7) *Wojak* wpisał Chopin do pamiętnika panny Emilii E l s n e r ó w n y, córki Józefa. Mógł zrobić to najpóźniej do końca października 1830 r. *(Z papierów* po Elsnerze 1769—1854, wydał Ferdynand H o e s i c k, 1901). Pieśniarstwo polskie przedstawiało się w czasie, kiedy Chopin zaczął pisać pieśni, bardzo skromnie, zarówno pod względem ilościowym, jak jakościowym. Stan ten trwał bez zmiany aż do czasu ukazania się pierwszych pieśni Moniuszki w Berlinie w r. 1838, względnie do wydania pierwszego jego *Śpiewnika domowego*. Gdyby pieśni Chopina ukazały się wcześniej od utworów Moniuszki, musiałby im przypaść w udziale tytuł zjawiska epokowego na tym polu muzyki polskiej. Ale w roku 1855 nikt nie mógł już przypisać im takiego znaczenia.

Jest więc rzeczą oczywistą, że twierdzenie Niecks'a było zupełnie bezpodstawne, zwłaszcza, że — poza dwoma wierszami Mickiewicza, z których *Moja pieszczotka* została skomponowana z całą pewnością dopiero w r. 1837 — żaden z użytych przez Chopina tekstów nie istniał jeszcze w r. 1824. Również i Fontana mylił się w podawaniu wymienionych dat, zapomniawszy, że takie pieśni jak: *Gdybym ja była słoneczkiem na niebie* i *Hulanka* śpiewano w Warszawie przed wyjazdem kompozytora z Polski.

W każdym razie Chopin, próbując sił swoich jako pieśniarz w roku 1829 czy 1830, okazał się prawie tak samo oryginalnym i subtelnym artystą, jak we wszystkich innych uprawianych przez siebie rodzajach. Pierwsze jego pieśni były w porównaniu z romansami i piosenkami np. Kurpińskiego, Elsnera, Kaszewskiego czy Kratzera, świeżymi, pysznie rozwiniętymi i wonnymi kwiatami wobec sztucznych róż z papieru. Wychodziły one także zwycięsko z porównania ze strofkowymi pieśniami Schuberta o ludowym zabarwieniu i akordowym akompaniamencie. Takiej, nie innej formy, wymagały dla siebie teksty najwcześniejszych pieśni Chopina: *Życzenia i Hulanki* Stefana Witwickiego. Czujemy instynktownie, że lektura tych wierszy wywołała w Chopinie automatycznie refleks inwencji melodyjnej razem z tłem harmonicznym akompaniamentu. W *Życzeniu* zespala się ośmiotaktowy wstęp z cudownie naturalnym rysunkiem melodii śpiewu w idealną całość. Między wydaniem Fontany a redakcją pieśni w pamiętniku Marii Wodzińskiej i formą jej podaną w facsimile rękopisu Chopina w *Niewydanych dotychczas pamiątkach po Chopinie* Mieczysława Karłowicza zachodzą zmiany w rytmice motywów wstępu i tonacji. Pochodzą one pewnie stąd, że po napisaniu pieśni w pamiętnikach i odpisie facsimilowanym w *Pamiątkach* Chopin, z pamięci, po kilku lub kilkunastu latach sporządził rękopis, z którego później korzystał do wydania jej Fontana. Proces powstawania tych pieśni opisał Fontana w przedmowie do wydawnictwa pośmiertnego utworów Chopina. Wedle słów jego były to improwizacje, w których Chopin, mając przed oczyma tekst poezji śpiewał słowa, akompaniując na fortepianie. Być może, że Chopin powtarzał częściej w ten sam sposób te pieśni, powstałe w „chwilach serdecznego wylania", lecz mimo próśb świadków tych improwizacji pieśniarskich, nie spisywał ich. Ilość tych pieśni byłaby więc pewnie znacznie większa od istniejących. Szkoda jeszcze, że Fontana nie zapisał do jakich tekstów Chopin dorabiał w ten sposób muzykę.

Improwizacyjny charakter tych pierwszych pieśni Chopina zdradza ich taneczna rytmika. Walczykowo-mazurkową jest ona w *Życzeniu*. W *Hulance* zaś uderzył Chopin w nutę dziarskiego mazura, który jest naturalną funkcją muzyczną tego obrazka rodzajowego. Melodia ludowa w postludium opiera się tu o skalę lidyjską.

W stylu romansowym utrzymana jest trzecia z tych najwcześniejszych „piosenek sielskich" Chopina *Gdzie lubi* do słów Witwickiego. Zaledwie w jednym miejscu (przy słowach „lubi gdzie niebieskie oko" itd.) natrafiamy w niej na motywy ludowe. Zresztą charakter jej zbliża się do typu półartystycznej pieśni, mającej w sobie coś z tonu gawędziarskiego, uwydatniającego się szczególnie w zakończeniu opóźnieniem sekundy przed toniką; w manierę tę popadał jeszcze i Moniuszko.

Mniej szczęśliwie od *Życzenia* i *Hulanki* wypadła pieśń *Precz z moich oczu* do słów Mickiewicza, napisana prawdopodobnie w r. 1830. Jej syllabiczna i poprawnie deklamowana melodia jest tylko cieniem rzuconym przez tekst na sferę dźwiękową, ma zaś w sobie mało samodzielności muzycznego utworu.

Marsowe efekty w preludium i zakończeniu harmonizują szczęśliwie z męskim tonem „piosenki sielskiej" do tekstu Witwickiego *Wojak* z r. 1830. Przy całej prostocie melodyjnego wątku potrafił Chopin znakomicie stopniować wokalną efektowność tej śpiewki.

Pełną subtelnego wdzięku epoki biedermeyerowskiej jest *Piosnka litewska* do słów Witwickiego z r. 1831. Nie doszukamy się w niej pewnie ducha muzyki litewskiej, zato w czterotaktowym interludium miłe wrażenie wywołuje mazurkowy temacik.

W roku 1831 powstała najdłuższa rozmiarami i przesiąknięta ogromem patriotycznego bólu pieśń *Leci liście z drzewa*, ujmująca w rapsodycznej formie kilka różnych nastrojów i kontrastycznych tematów. Ustęp środkowy pieśni ma szczególnie ponury koloryt i rozdzierający wyraz. Utrzymuje się w nim melodia przez szesnaście taktów na nucie *es*, poparta przez nieubłaganie monotonne oktawy prawej ręki, pod którymi bas prowadzi motywy, tchnące grozą i żałobą. Chociaż Chopin z rozdartej cierpieniem patriotycznym duszy wyśpiewał znacznie doskonalsze pod względem artystycznym poematy muzyczne, których krwawy żar bucha po dziś dzień z niezmniejszoną siłą, ta pieśń zapłonęła jak gromnica woskowa na ołtarzu bohaterstwa i męczeństwa polskiego z roku 1831. Czytankowy styl tej poezji i jej pozytywistyczne wskazania końcowe nie mogły sprzyjać inwencji tak wysubtelnionego umysłu artystycznego jak Chopin.

Początkowe słowa piosenki sielskiej Witwickiego pt. *Narzeczony* wpłynęły na impresjonistyczny charakter muzyki Chopina. Ośmiotaktowy wstęp jest realistyczną ilustracją wiatru, który zaszumiał między krzewami. Wrażenie to wywołał Chopin unisonowym pasażem obu rąk prowadzonym chromatycznie w górę i w dół. Nie można

twierdzić, żeby środki takie w zastosowaniu do tych celów ilustracyjnych nie były znane. Chopin przerwał nagle z rozpoczęciem śpiewu ten wątek malarstwa muzycznego i oparł śpiew o niejednolicie przeprowadzony akompaniament, ażeby dopiero po zakończeniu każdej strofki wrócić do motywu ilustracyjnego preludium. Wskutek tego pieśń przedstawia nieorganicznie skomponowaną całość. Śpiew strofkowy (czternaście taktów w strofce) jest utrzymany w tonie ludowym. Utwór ten nasuwa pytanie, czy Chopin znał pieśni Schuberta? Jeżeli je znał, to nie wyciągnął z nich wniosków o istocie pieśni artystycznej w takim rodzaju jak ta pieśń. Napisał ją Chopin w r. 1831.

Ludowa nuta i forma, strofkowa, panuje także w piosence *Poseł* (zwróconej do jaskółki), napisanej przed rokiem 1830. Strofkową w istocie, tylko z drobnymi odmianami w motywach jest ostatnia także pieśń, pochodząca z 1831 roku, mianowicie *Smutna rzeka*, także do słów Witwickiego.

Po niezmiernie szczęśliwych pierwszych próbach pieśniarskich Chopina (dzięki trafnemu doborowi tekstu i instynktownemu odczuciu właściwego dla nich stylu) geniusz Chopina nie zaznaczył w pieśniach, pisanych o kilka lat później, żadnego rozwoju w granicach tej formy. Chopin za mało uwagi poświęcał pieśni, ażeby zadać sobie trud przemyślenia artystycznych zasad tego rodzaju muzycznego. Więc i w późniejszych pieśniach Chopina znajdujemy te same środki techniczne, co w początkowych: stale prymitywny akompaniament, strofkową przeważnie formę i niejeden błąd deklamacyjny. Otwierająca drugi okres pieśniarski Chopina pieśń do słów Mickiewicza *Moja pieszczotka* jest w granicach tych środków utworem wysoce udatnym, odznaczającym się wielką wartością inwencji melodyjnej. Wdzięk tej pieśni jest nadzwyczajny. Pieśń

tę napisał Chopin w r. 1837. W następnym roku wydał Moniuszko jako jedną z trzech swoich pierwszych pieśni *Moją pieszczotkę*. W wydanej w r. 1921 monografii o Moniuszce (Z. Jachimeckiego) czytamy na str. 28: „dwie tak odmienne indywidualności jak Chopin i Moniuszko wyraziły muzycznie poezje Mickiewicza w odmienny sposób"... Żaden inny z licznych kompozytorów, którzy po Chopinie i Moniuszce tworzyli pieśni do tego wiersza Mickiewicza, nie osiągnęli w nich tego stopnia artyzmu co ci pierwsi autorowie muzyki do *Mojej pieszczotki*. Chopin — w pierwszym rzędzie— wyraził erotyczną temperaturę poezji młodego Mickiewicza, potęgowanie się namiętności w prawdziwie doskonały sposób. Pieśń Chopina jest doskonałym przykładem przystosowania słów do formy muzycznej także z punktu widzenia wymogów deklamacji i prozodii.

Te wszystkie, wysokie i nawet bezwzględnie najwyższe zalety pieśni Chopina łatwo można ocenić, porównując z nią utwory Władysława Żeleńskiego, Emanuela Kani, Ignacego Paderewskiego, Stanisława Niewiadomskiego, a także Michała Glinki, Cezara Cui'a i Mikołaja A. Rymskiego-Korsakowa, napisane do tych słów Mickiewicza.

Następna także, w roku 1838 napisana pieśń Chopina, *Wiosna*, do tekstu Witwickiego, prowadzi do porównania z Moniuszką, którego pieśń do tych samych słów znajduje się w *Piątym Śpiewniku Domowym*. Jest to jedna z najcenniejszych pereł liryki Moniuszki i całego pieśniarstwa polskiego. Ogromna, a niepospolitym pięknem i niezmiernie trafnym uchwyceniem nastroju poezji podyktowana popularność *Wiosny* Moniuszki zatrzymała w cieniu *Wiosnę* Chopina. Melancholijna jej nuta w pierwszej połowie każdej strofki nie trafiła do przekonania wykonawców i słuchaczy polskich.

Małe warunki utrzymania się przy życiu ,zwłaszcza wobec cenniejszych pieśni Moniuszki, miały także dwie dalsze pieśni Chopina do wierszy Bohdana Zaleskiego: *Śliczny chłopiec* z r. 1841 i dumkowa pieśń *Dwojaki koniec* z r. 1845. Lepiej za to wypadła druga dumka Zaleskiego *Nie ma czego trzeba (Mgła mi do oczu zawiewa z łona)*.

Wspominając już tylko o istnieniu pieśni *Czary* z r. 1829 do 1830 do słów Witwickiego z pamiętnika panny Elsner i zawartej w pamiętniku Marii Wodzińskiej, (który wydany został techniką facsimilową staraniem pani Kornelii P a r n a s o w e j) oraz *Pierścienia* z r. 1841 (słowa Witwickiego), mamy do wymienienia ostatnią pieśń Chopina *Melodia* z r. 1847 do słów Krasińskiego *(Z gór gdzie dźwigali strasznych krzyżów brzemię)*, w której głęboki wyraz psuje wadliwa deklamacja.

Na marginesie pieśniarstwa Chopina należy jeszcze zapisać skomponowanego w sierpniu r. 1829 w Pradze mazurka na cześć znakomitego uczonego i kustosza Muzeum w Pradze, dra Wacława Hanki do słów Maciejowskiego: *Jakież kwiaty, jakie wianki splotę na cześć Hanki*. Mazurek ten w zupełnie ludowym charakterze, jednogłosowy, powstał niewątpliwie w sposób improwizacyjny. Z księgi pamiątkowej Hanki, gdzie go Chopin wpisał wydał go w r. 1879 znakomity muzykolog czeski Otokar Hostinsky w piśmie *Dalibor*, a przedrukował go Karasowski w swojej monografii o Chopinie w r. 1882.

Pieśniarski plon twórczości Chopina, udostępniony nam w nieautoryzowanym wydawnictwie (pośmiertnym), przedstawia zbyt małe znaczenie wobec potęgi i nieśmiertelnej wspaniałości geniuszu Chopina, ażeby mógł w jakimś

stopniu wpłynąć na stosunek sztuki Chopina do polskiej i ogólnej kultury muzycznej i na stanowisko jego w historii muzyki. Chopin nie przykładał do pieśni swoich żadnej wagi, zrazu jakby przeczuwając, że komu innemu przypadnie w udziale misja wielkiego budowniczego liryki polskiej. Miał nawet czas przekonać się o tym po pierwszych śpiewnikach domowych Moniuszki, które może dotarły do jego rąk, lub choćby z wiadomości, jakie wrażenie wywarły one w kraju, gdyż o tym musiał być powiadomiony. Odnosząc się do pieśni Chopina z całym pietyzmem, jako do tworów jego wielkiego ducha, nie możemy jednakże oceniać ich w sposób egzaltowany i żądać, ażeby w życiu muzycznym zajmowały miejsce, do jakiego nie mogą rościć sobie prawa. Jeżeli na siedemnaście jego pieśni kilka (pięć do sześciu) należy do repertuaru koncertowego, to procent ten jest znacznie korzystniejszy od procentu wykonywanych pieśni Schuberta, Schumanna lub Moniuszki, wobec setek ich utworów. W szeregu kompozytorów, których nazwiska mają w historii pieśni dziewiętnastego wieku osobne karty, jak: Schubert, Schuman, Liszt, Moniuszko, Brahms, Wolff, nie ma równego miejsca dla Chopina-pieśniarza. Jego miejsce znajduje się na innych kartach historii muzyki i tylko złotymi głoskami nazwisko jego tam jest zapisane.

Wzmianka bodaj należy się utworom znajdującym się na marginesie twórczości Chopina i drobiazgom przygodnie pisanym. W r. 1833 wydał Chopin razem z wiolonczelistą A. Franchomme'm *Grand Duo de Concert* na fortepian i wiolonczelę na tematach z opery Meyebeera *Robert diabeł.*

W roku 1841 powstały wariacje pt. *Hexaméron. (Grandes Variations de bravoure sur la Marche des Puritains;*

de Bellini, camposées... par M. M. Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny et Chopin". Utworem Chopina jest tu szósta wariacja, *largo E-dur.*

Z drobiazgów rozsianych po różnych albumach i pamiętnikach niektóre zostały wydane. Kilkunastotaktową myśl w rodzaju nokturnowym zapisał Chopin w r. 1843 w albumie hr. Anny Szeremetjewowej. Ta *Feuille d'Album* w *E-dur* została wydana nakładem komitetu budowy pomnika w Warszawie.

Z pamiętnika rodziny Katylów (emigracja w Paryżu) wydał krótki fragment utworu dr Stanisław Lam w numerze *Słowa Polskiego* we Lwowie na stulecie urodzin Chopina w r. 1910.

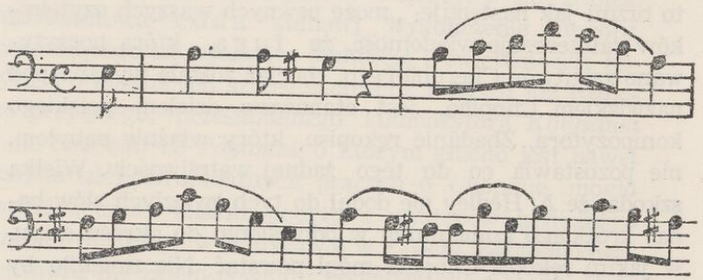
W r. 1918 wydało pismo artystyczne *Pages d'Art* w Genewie (później firma H e n n w Genewie i Rossignol w Paryżu) p r e l u d i u m Chopina, napisane w r. 1834 dnia 10 lipca w Paryżu i poświęcone Piotrowi Wolfowi, pianiście, który w roku następnym został profesorem wyższych klas fortepianu w konserwatorium w Genewie (gdzie kolegował z Lisztem). Wolff nie widział potrzeby wydania tego utworu po śmierci Chopina, którego przeżył o blisko trzydzieści lat. Saint-Saäns nie całkiem zaufał autentyczności tej kompozycji, pisząc o niej tymi słowami: „preludium to jest ładne, ale nie przedstawia wielkiego znaczenia mógłby je napisać także jakiś inny utalentowany kompozytor, geniuszu nie wyczuwa się w nim". (Patrz Edward Ganche: *Dans le Souvenir de Fr. Chopin* 1925). Ostatnim wreszcie utworem Chopina, jaki z nieznanego poprzednio autografu został wydany (przez dra L. Bronarskiego) w r. 1938, jest 24-taktowe L a r g o (z rękopisu w Bibliotece Konserwatorium w Paryżu). Krótka ta kompozycja fortepianowa powstała w Paryżu w nieokreślonym bliżej czasie dnia 6 lipca. Wydawca jej powiedział

w komentarzu do wydania, że „jest to utwór pełen wyrazu i siły o charakterze śpiewu patriotycznego i że wykazuje bliskie pokrewieństwo z pieśnią narodową epoki. Mógłby z podłożonym tekstem stać się hymnem narodowym". (Wydanie Tow. Wydawn. Muzyki Polskiej. Warszawa 1938).

Na dwie jeszcze kompozycje, noszące na sobie nazwisko Chopina, musimy zwrócić uwagę. Pierwszą z nich jest utwór fortepianowy (liczący 90 taktów) pod tytułem *Souvenir de Paganini*. Został on wydany w r. 1881 w formie dodatku do 5 numeru pisma *Echo Muzyczne i Teatralne* w Warszawie. Jest to cykl pięciu wariacji na temat piosenki neapolitańskiej *La Ricciolella*, którym posłużył się najpierw Paganini później Franciszek Liszt, jeden i drugi w swoich oślniewających na punkcie efektów technicznych kompozycjach. Chopin wprowadził na początku tego *Wspomnienia o Paganinim* piosenkę w całej jej rozciągłości (w *A-dur)* w szesnastu taktach, potem nawiązał nieprzerwany łańcuch pięciu wariacji, bez najmniejszej zmiany w strukturze i substancji harmonicznej tematu, ze samymi tylko urozmaiceniami figuracyjnymi melodii, jej tercjowym i sekstowym wzbogaceniem, wreszcie z girlandami chromatycznie wiążących się triolek. Siedmiotaktowa coda stanowi wykończenie utworu, odznaczającego się ujmującą lekkością i świetlistością kolorytu. Po niektórych szczegółach można by tu już rozpoznać przyszłego, przesubtelnego kompozytora *Kołysanki* op. 60. *Souvenir de Paganini*, o którym głucho jest nawet w najbardziej skrupulatnych pracach o Chopinie, mogło powstać w czasie bliskim pobytu i występów genialnego skrzypka włoskiego w Warszawie w r. 1829. Skomponowanie utworu nie zajęło pewnie Chopinowi wiele czasu. Było ono owocem jednego — niewątpliwie niedługiego — posiedzenia przy fortepianie.

Sprawa drugiej kompozycji przedstawia się problematycznie. Jest nią jedyna fuga, w której nagłówku widnieje nazwisko Chopina. Możność poznania tego utworu mam do zawdzięczenia dyrektorowi biura Komitetu Wykonawczego Roku Chopinowskiego 1949, który uprzejmie dostarczył mi kopii tej fugi. Na temat jej nie znajdujemy żadnych informacji ani u Niecksa, ani u Hoesicka, nie znał jej również L. Bronarski. Pierwszą — o ile mi wiadomo — wiadomość podał o tej fudze Arthur Hedley na samym końcu appendixu B w swojej książce o Chopinie, mianowicie w chronologicznym katalogu kompozycji Chopina, wspominając na tym miejscu również o wątpliwej autentyczności wariacjach na flet o temacie zaczerpniętym z opery Rossini'ego *Kopciuszek*. W odniesieniu do fugi powiedział tu Hedley: „Jest rzeczą oczywistą, że wydana pod nazwiskiem Chopina fuga została skomponowana przez Cherubini'ego". Słowa te widnieją w książce wydanej w r. 1947. Ale ostatnio, mianowicie w zeszycie podwójnym *Ruchu Muzycznego* nr 23—24, grudzień 1948 (str. 26) sprostował Hedley niedawny swój pogląd i to w sposób, usuwający wszelkie zastrzeżenia. Sprostowanie to brzmi jak następuje: „może pewnych waszych czytelników zainteresuje wiadomość, że fuga, którą poczytywano za utwór Cherubini'ego, chociaż została wydana pod nazwiskiem Chopina, jest stanowczo dziełem polskiego kompozytora. Zbadanie rękopisu, który właśnie nabyłem, nie pozostawia co do tego żadnej wątpliwości". Wielka szkoda, że A. Hedley nie dodał do tych zwięzłych słów bodaj krótkiego komentarza w odniesieniu do okresu czasu, w jakim rękopis Chopina mógł powstać. Nie zmieniło by to wprawdzie bezwzględnej oceny samej kompozycji, ale wpłynęło by na nasze ustosunkowanie się do niej. Nasuwa się przede wszystkim przypuszczenie, że powstała ona jako

zadanie szkolne w klasie kompozycji Elsnera, o ile może jeszcze nie wcześniej w związku z graniem na organach podczas nabożeństw szkolnych w kościele PP. Wizytek. W istocie jest to próba niewysokiej wartości początkującego adepta sztuki kontrapunktycznej. Ci, co przypisywali ją Cherubini'emu, nie przeanalizowali tej fugi dość dokładnie, w kilku bowiem miejscach utworu widoczna jest nieporadność w pokonywaniu trudności konstrukcyjnych, a o nieporadność taką nie można posądzać Cherubini'ego, mistrza form imitacyjnych, których pełno jest w jego dziełach kościelnych, począwszy od słynnej Mszy *F-dur* (napisanej na uroczystość poświęcenia kościoła w Chimay). Fuga Chopina jest skromnie skonstruowaną kompozycją dwugłosową. Temat jej kryje w sobie pewne niebezpieczeństwo dla niewprawnego kontrapunkcisty wpadnięcia w pułapkę przy tworzeniu odpowiedzi tematu, który w takcie trzecim powtarza w dolnej kwarcie dokładnie motyw taktu drugiego. Istotnie też odpowiedź w utworze Chopina wypadła fałszywie wskutek — że tak powiemy — przekręcenia mechanizmu ekspozycji fugi kwintowej. Temat tej fugi jest następujący:



Do pewnego stopnia orientował się Chopin w zakresie estetyki fugi i starał się wypełnić najistotniejsze postulaty artystyczne, stawiane tej części, która przedstawia naj-

większe możliwości przejawienia się indywidualności kompozytora, mianowicie w przetworzeniu, gdzie wprowadził ustępy modulacyjne i drobne s t r e t t a, wszystko jednak w bardzo skromnym stopniu. Fuga ta mogła być pomyślana jako utwór organowy, jak można by wnosić po niektórych szczegółach cody. Należy wnosić, że gdyby forma fugi odpowiadała twórczej wyobraźni Chopina w latach po opuszczeniu szkoły, wielki kompozytor byłby niewątpliwie potrafił doskonale opanować wszystkie należące do arsenału jej środków czynniki i byłby stworzył kompozycje z pewnością znacznie wyższej wartości od tej jedynej, szkolnej, prymitywnie próbnej fugi. Ściślejsze, źródłowe zbadanie tego zagadnienia stanowi — w każdym razie — zadanie, które naukowa chopinologia powinna definitywnie wyjaśnić.

PRÓBY SYNTEZY STYLU CHOPINA I ZNACZENIE JEGO SZTUKI W HISTORII MUZYKI NOWOCZESNEJ

Styl — to człowiek! Omówienie, zdefiniowanie słowami jakiegokolwiek dzieła muzycznego jest rzeczą niewątpliwie trudną. Problemem, czasami wprost niemożliwym do rozwiązania, jest określenie stylu artystycznego genialnego twórcy. Nie wolno przy tym zapominać, że każda definicja kryje w sobie niebezpieczeństwo nieścisłości. W wypadku Chopina problem ten osiąga najwyższy stopień trudności. Nie pomylimy się twierdząc, że jest on nawet wyższy niż przy syntezie sztuki Bacha, Mozarta lub Beethovena, w których dziełach przychodzi znacznie większa ilość identycznych czynników mediotwórczych, rytmicznych, harmonicznych i kontrapunktycznych w rozmaitym ustosunkowaniu, niż w kompozycjach Chopina, gdzie — poza częstotliwością tych samych zjawisk rytmicznych w formach tanecznych — mamy do czynienia z nieprzerwanym prądem nowych ciągle elementów. Wyodrębniając w szczegółowej analizie każdy z poszczególnych czynników tworzywa muzycznego utworów Chopina, nie możemy rezultatów badania naszego wyrazić w jednym wzorze uniwersalnym, lecz musimy przedstawić wszystkie w danym kole zaobserwowane zjawiska.

Ażeby dać pojęcie, po jakiej drodze szła ewolucja usiłowań stworzenia syntetycznego poglądu na styl muzyki Chopina, względnie na jego składowe części, przytoczę kilka prób z różnych czasów i pod różnym kątem czynionych.

Zaraz po śmierci Chopina, w r. 1849 wyraził Józef Sikorski w następujący sposób pogląd swój na harmonię w dziełach Chopina: „harmonia Chopina to służy melodii to ją wspiera, to obwija opiekuńczym ramieniem; to się z nią pieści, ówdzie ją przejmuje, po swych obwodzi obszarach, indziej ją wyjaśnia, lub w innym okazuje świetle, miejscami ją przygłusza, budząc niebawem z letargu. Harmonia Chopina posiada szlachetność i siłę, głębokość i czynność, śmiałość i inne przymioty w tak wygórowanym stopniu, jak je począwszy od Bacha, z wyjątkiem Beethovena rzadko kto rozwinął". Ten bardzo poetyczny pogląd jest także niesprawiedliwy w ostatnim swoim twierdzeniu. Stopień jaki osiągnął geniusz Chopina na polu pomysłów harmonicznych, był nie tylko poza Beethovenem rzadki w muzyce do r. 1849, ale nieznany — włącznie z samym Beethovenem.

Rola pierwszego pomysłowego i rzeczowego komentatora harmoniki Chopina przypadła w udziale Drowi F.P. hr. Laurencinowi, który w r. 1861 wydał niewielką ale wyjątkowo bystrą inteligencją odznaczającą się broszurę *Die Harmonik der Neuzeit*. Zdania poświęcone w niej harmonii Chopina mają pełną wartość jeszcze w naszych czasach. (Na pracę tę pierwszy zwróciłem uwagę chopinografii polskiej w artykułach jubileuszowych o Chopinie ogłaszanych w r. 1910). Laurencin mówi, że: „Chopin był pierwszym, który w zwięzłych formach swoich mazurków, nokturnów i polonezów potrafił przedstawić cały świat myśli i uczuć, jaki objawił się ucieleśnionym słownie geniuszem już to filozofującego już też poetyzującego młodo-hegelianizmu w bezpośrednim uroku życia... Ludzie przeciętni, do których i ja się zaliczam, mówią o nim mniej więcej tak: bez wątpienia jest Chopin przede wszystkim w tworzeniu wymienionych wyżej

zwięzłych form, jednym z najwybitniejszych umysłów swojego rodzaju i wszystkich czasów. Jest on, ażeby powiedzieć za Brunonem Bauerem, s a m s o b ą. Cały człowiek tonów, jakim go widzimy, jest on jedną z najgenialniejszych natur wyjątkowych, jakie kiedykolwiek wystąpiły na widowni historii i życia. Ażeby ograniczyć się przede wszystkim do harmonii, to opiera się ona na dwóch jaskrawo przeciwstawionych sobie, lecz mimo to zupełnie z sobą pogodzonych podstawach. Jedna leży w sferze starych tonacji kościelnych, druga natomiast w możliwie odgraniczonej od niej chromatyce i enharmonii. W związku z pierwszą z wymienionych cech uderza nas, ludzi nowożytnych, u Chopina często dziwnie brzmiące użycie tzw. nuty prowadzącej i wszystkich wynikających z jej istoty akordów. Melodyka Chopina, która — ściśle biorąc — nie należy tutaj, jest — jeżeli dokładnie zbadamy — już to dorycka, już frygijska, lidyjska, mixolidyjska, eolska, lub też przedziwnie powabnym tworem mieszanym tych tonacji, które posiwiały w służbie starego kościoła i sztuki. Bardzo rzadko uderza ona w joński ton kościelny. Kiedy się to jednak zdarza, to bardzo rychło go porzuca. Z drugiej strony przeskakuje Chopin z niezwykłą śmiałością z tonacji krzyżykowych do tonacji z bemolami. Nie robi tego jednak w sposób przejęty od dawnych czasów, ale na swój własny sposób, który musimy słyszeć, ażeby pojąć w całości jego częstokroć cudowny urok. Kiedy się oczekuje akordu twardego, to u Chopina nastąpi na pewno akord miękki lub akord zmniejszony. Ten ostatni wprowadza Chopin bardzo często nawet w najściślejszym związku z jasno wyrażonym akordem durowym. O tzw. opóźnieniach albo cofniętych następstwach akordów, o kadencjach zwodniczych, o długooddechowych, przeważnie nawet nieprzygotowanych postępach dyssonansowych nie

można mówić u Chopina jako o wyjątkach, ale jako o regule. A kiedy nareszcie rozwiąże ten długo ciągnący się węzeł, to sposób jego rozwikłania nie jest z pewnością taki, jakiego oczekiwało ucho. Jest on albo długo rozciągniętym punktem organowym, z piętrzącym się nad nim wałem uprzedzeń, synkop, powstrzymań, cofnięć, albo jakkolwiek inaczej mogą się nazywać te ciężkie westchnienia i krwią przepojone łzy nieustannie podnieconej duszy, albo jest trójdźwiękiem *par dépit*. Chopin jest, ażeby się tak wyrazić, nieustannie brzmiącą zwodniczością, *inganno*. Jest on jednym z tych, którzy nigdy nie mogą się wyczerpać i stanąć wobec próżni. Muza jego jest najszersza i najbardziej samorodna zarazem, jaka kiedykolwiek nastręczyła się do badania artystycznego. Wprost niemożliwością jest stworzenie ogólnego prawidła dla wszystkiego co pochodzi z jego harmoniki. Chopin jest muzycznym progonem wszystkich dotychczasowych progonów. Rozszerzył on nieskończenie pole harmonii. Z darów jego da się wykorzystać dla praktyki muzycznej niezmiernie wiele, ale sama nauka nie może z nich niczego wywnioskować . . ."

Charakterystyka harmoniki Chopina w ujęciu Laurencina spotkała się z bardzo ujemną lecz jakże niesprawiedliwą krytyką ze strony J. Schreyera w jego *Harmonielehre* w r. 1905. Schreyer widocznie nie odczytał zdań Laurencina, w których Chopin został nazwany „jedną z najgenialniejszych natur wyjątkowych, jakie kiedykolwiek wystąpiły" i dalej, że był „progonem wszystkich dotychczasowych progonów", skoro mógł powiedzieć, że sąd Laurencina o Chopinie jest „pogardliwy". Teoretyk ten odsądził w ogóle dowody Laurencina od wszelkiej wartości jako „powierzchowne, wyśrubowane i z gruntu fałszywe", co naturalnie jest jaskrawym absurdem. Sam

zaś powiedział tylko tyle, że „kompozycje Chopina odznaczają się największą starannością składni i konsekwentnym rozwojem rzeczy skomplikowanych z rzeczy prostych". Ludwik Bronarski zarzucił wprawdzie Laurencinowi „grubą przesadę" w jego określeniach melodyki Chopina, jako mającej związki ze starogreckimi tonacjami, ale stwierdził, że Laurencin trafnie zaobserwował wszystkie fakty, chociaż może w niewłaściwy sposób je określał.

Tego stopnia oryginalnej wnikliwości, na jakim stanęła wobec Chopina rozprawa Laurencina, nie tylko nie przekroczono przez długie lata w ogólnej chopinografii, ale pozostano za nią daleko w tyle. Także i syntetyczne prace z zakresu historii muzyki z drugiej połowy XIX w. nie mogły poszczycić się ani trafnym ustawieniem sztuki Chopina w szeregu innych faktów muzycznych stulecia, ani fachowością analizy. Weźmy dla przykładu dzieło Wilhelma Langhansa *Die Geschichte der Musik des 17, 18 und 19 Jahrhunderts (z r. 1887)*, stanowiące uzupełnienie epokowej historii muzyki W. Ambors'a. Ustęp poświęcony tu Chopinowi (t. II. str. 440 i d.) ogranicza się do szkicu biograficznego i do kilku zdań charakterystyki jego sztuki. Zaczynają go następujące uwagi: „osobistość artystyczna Chopina była dość wybitna, ażeby działać daleko poza granicami jego specjalności. Styka się on z Lisztem na tym polu, że sztuka jego wykazuje ten międzynarodowy charakter, który poznaliśmy jako szczególną cechę muzycznej romantyki Francji: jako syn Francuza i Polski zjednoczył on w sobie geniusz tych dwóch narodów"... Następnie zacytowawszy kilka zdań Liszta i Heine'go o Chopinie uznał Langhans, że zadanie jego jako historyka zostało w odniesieniu do tej kwestii załatwione.

Pomijając prace popularne z końca XIX wieku przejdźmy teraz do potężnego tomu H. Riemanna *Geschichte der Musik seit Beethoven* (1901), gdzie znakomity polihistor muzyczny doszedł do następującego, dość skromnego ujęcia sztuki Chopina: „dokładna analiza dzieł Chopina wykazuje nadzwyczajnie spotęgowane wyrafinowanie figuracyjnego wyposażenia jego idei melodyjnych i niezwykłe bogactwo harmonicznego i rytmicznego ukształtowania. Wielka ilość najdelikatniejszych efektów kryje się w prowadzeniu jego głosów środkowych i basów... Widocznym jest u Chopina wpływ pilnie na początku wieku XIX uprawianej sztuki wariacyjnej. Podobnie jak Beethoven jest Chopin wybitnym mistrzem w wykorzystywaniu różnych efektów pauzy". Do tych niezmiernie powierzchownych spostrzeżeń nie dodał Riemann niczego nowego na temat Chopina w *Handbuch der Musikgeschichte* (t. II, część trzecia, str. 233, r. 1913). Problemem, jaki tu niepokoił Riemanna, było, gdzie zaliczyć Chopina: „Do Niemców nie możemy go naturalnie zaliczyć... nie można ulec pokusie sprzągnięcia go z Lisztem, albo tym mniej z Fieldem..." Nic innego więc nie pozostało Riemannowi, jak postawić go obok Mendelssohna i Schumanna, gdyż był bardziej sentymentalny i eligijny od pierwszego i pewnie niemniej fantastyczny i egzaltowany niż Schumann. Na tym kończy się istotna charakterystyka Chopina w dziele Riemanna i pojawia się po niej następujące twierdzenie historyczne: „całkiem pewnie jest Chopin także prawdziwym lirykiem romantycznym, który szczególnie w swoich preludiach, nokturnach, balladach i scherzach uderza w tony, które z trudnością tylko można odłączyć od tych, jakie uznano za specyficznie niemieckie". F. P. Laurencin stwierdzał w r. 1861 w przytoczonej pracy (str. 20), że „pierwsza epoka

twórczości Schumanna, mniej więcej do opus, jest tak dalece zapłodniona wpływem Chopina, że z całym uprawnieniem można powiedzieć: gdyby Chopin nie wystąpił, to pierwsze utwory Schumanna nie byłyby nigdy przybrały formy artystycznej".

Ze strony francuskiej historii muzyki mamy do zanotowania głos J. C o m b a r i e u ' g o z jego bardzo obszernej i wartościowej *Histoire de la Musique (Des origines au debut du XIX siecle*, t. III, str. 119-142, rok 1919): „daleką jest od nas myśl anektowania Chopina do muzyki francuskiej; równałoby się to ponownemu rozbiorowi Polski. Ale nie możemy zapomnieć, że Paryż został przez wielkiego muzyka polskiego dobrowolnie wybrany na świadka i sędziego jego sztuki... Chopin mógł pisać tylko dla fortepianu, ale we wszystkich jego utworach, nawet w cudownych etudach, roztoczył on nie dającą się wyrazić słowami poezję, jakiej nie osiągają liczne symfonie na wielką orkiestrę. Oto jeden z rzadkich muzyków XIX stulecia, którzy wywarli głęboki wpływ na swoich współczesnych poza kręgiem specjalistów wykonania technicznego i kompozytorów. Było by pomyłką widzieć w nim nieporównanego wirtuoza: był to poeta; grał kompozycje bardzo osobiste, w które wkładał potęgę uczucia, marzenia, niepokój, nerwowość nowoczesnego ducha; z pomocą samego fortepianu, w języku, który był tylko jego językiem, odsłaniał przed zachwyconymi duszami magiczną siłę muzyki. Chociaż romantyzm jego miał w sobie trochę pianistycznego uniesienia, dzieło jego ma znamiona autentycznego geniuszu. Muzyka jego jest cennym dokumentem etnicznym, jak również odzwierciedleniem nowoczesnej duszy, świadectwem potęgi i najszlachetniejszych inspiracji ludzkiego umysłu. Wpływ jego na innych kompozytorów był bardzo znaczny..."

Na temat tego wpływu pisał także znakomity kompozytor francuski, P a w e ł D u k a s, w r. 1900 w artykule pt. *A propos du monument Chopin* (wydany w wydaniu zbiorowym pism Dukas'a „*Les Ecrits de Paul Dukas sur la Musique*" 1948, str. 512): „Wolno nam teraz odmierzyć wpływ, jaki dzieło Chopina wywarło na twórczość artystyczną drugiej połowy XIX stulecia. Wpływ ten był bardzo wielki. Objawił się on nawet w sposób pośredni na kompozytorów, których geniusz zdaje się być całkowicie odmienny od geniuszu Chopina... Chopin wystąpił w momencie, kiedy delikatny organizm fortepianu przystosował się najlepiej do języka harmonicznego, całkiem nowego i o cudownym bogactwie, w jakim kazał mu on przemawiać od samego początku. Można powiedzieć, że muzyka Chopina zjawiła się jak resonans samej duszy fortepianu. Ale Chopin podniósł słowo to do tak wysokiego stopnia wymowy i doskonałości, że miało ono zabrzmieć znacznie dalej od tego ciasnego koła, w jakim on sam się zamknął". (Paul Dukas, ur. w r. 1865, um. w r. 1935, był kompozytorem głośnej opery do tekstu Maeterlincka *Ariana i Sinobrody* oraz scherza symfonicznego *Uczeń czarnoksiężnika).*

Angielski muzykolog Dr A r t h u r E a g l e f i e l d H u l l, podał swoją opinię o sztuce Chopina w szeroko zakrojonym dziele *Music Classical, Romantic and Modern* (London—Toronto 1927) w następujących słowach: „Chopin jest prawdziwym lirykiem, egocentrycznym, indywidualnym: śpiewa — bo musi. Powiedziałem, że melodie podpływały do niego tak łatwo, jak do Mozarta. Ale traktowanie ich przez niego było bardzo odmienne. Nikt inny nie pracował bardziej skrupulatnie od niego nad dokładnością rysunku i doskonałością formy. Nikt inny nie poświęcał tyle niekończących się wysiłków na wypracowanie, próbowanie, eksperymentowanie i pisanie na nowo;

jego niezdecydowanie poświadczają liczne warianty w jego rękopisach. Żaden inny kompozytor, za wyjątkiem Schumanna, nie wywołał tylu dowolności w interpretacji; i, jakkolwiek może to wyglądać paradoksalnie, żaden drugi, z wyjątkiem Skriabina, nie dopuścił do tylu pomyłek w swoich wydawnictwach. Nie był nigdy mistrzem szerokich rozwiniętych form sonaty, symfonii i koncertu. Był zawsze poetą. Jego melodie są w zasadzie diatoniczne. Dbał o doskonałość krzywizn, o najbardziej delikatną równowagę, o największą plastyczność strofy. W tym kierunku jest Chopin klasykiem. W innym kierunku był eksploratorem, odkrywcą. Chopin posługiwał się efektami chromatycznymi jedynie dla upiększenia. W harmonii był on jeszcze bardziej wynalazcą. Stworzył nowy język muzyczny i ustalił prawa nowego typu doskonałości. Jego idealne wykończenie techniczne, jego cały czar osobisty, nieziemski zachwyt i prostota typów jego pomysłów, wszystko to razem uczyniło z niego poetę fortepianu. Żadnego słodszego, serdeczniejszego i bardziej przekonywującego głosu nie można znaleźć w całej historii muzyki".

Przedmiotem osobnej pracy, którą w pewnym zakresie przygotowałem i pragnąłbym wykończyć, powinno być zebranie wyróżniających się poglądów ze strony powołanych do tego przedstawicieli świata muzycznego innych narodów europejskich i pozaeuropejskich. Mam nadzieję, że Rok Chopinowski 1949 będzie stanowił wyjątkową sposobność do podjęcia odpowiedniej akcji w tym kierunku i że znajdą się środki, które pozwolą przedsięwzięcie to zrealizować.

Niezmiernie korzystnie przedstawia się to, co o sztuce Chopina powiedział syntetycznie R. M. Breithaupt w cennym studium *Die Natürliche Klaviertechnik* (str. 219, r.1905). Na uznanie zasługują bardzo trafne sądy

o Chopinie w *Geschichte der Musik* dra R. Batki i prof. dra W. Nagla (Stuttgart t. III, str. 319, i d.). Skrót twórczości Chopina i przedstawienie stylu jego dzieł podał prof. dr Józef Reiss w dłuższym rozdziale poświęconym Chopinowi w swojej *Historii muzyki* (wyd. 3 str. 450-484).

Dość późno przeszły przykłady harmoniczne z muzyki Chopina do podręczników teoretycznych. Jedną z pierwszych książek, opierających znaczną część cytatów praktycznych na kompozycjach Chopina, jest wydana w r. 1887 *Harmonie- und Modulationslehre* Bernharda Ziehn'a W r. 1903 ukazał się podręcznik Johannes'a Schreyer'a *Von Bach bis Wagner*, przerobiony w r. 1905 na *Harmonielehre*, w których analizy frapujących przykładów harmonii Chopina zajmują wiele miejsca. Z dalszych, uwzględniających w poważny sposób Chopina jako harmonistę, wymienimy: *Neue musikalische Theorien und Phantasien — von einem Künstler*, (dr Heinrich Schenker) I, *Harmonielehre* (1906), Rudolfa Louis'a i Ludwika Thuille'go: *Harmonielehre* (kilka wydań od r. 1907), dra Józefa Reissa: *Harmonia* (1923, z wielką ilością przykładów) i A. Eaglefielda Hull'a: *Modern Harmony. Its Explanation and Application* (1914).

Jasnego i wypracowanego obrazu harmonii Chopina na próżno oczekiwało się w ogromnym tomie prof. dra Ernsta Kurtha *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's Tristan* (1920), gdzie — w stosunku do epokowego, olbrzymiego znaczenia Chopina w zakresie harmonii — zostało mu przydzielone zawstydzająco skromne, czwartorzędne miejsce, daleko poza Schubertem i Schumannem, Brahmsem i Brucknerem, jakkolwiek Kurth nie mógł nie powiedzieć, że „również i Chopin jest harmonistą o wybitnych niekiedy genialnych rysach". Ale — wobec tego, że — Chopin nie był Niemcem, Ernst

Kurth w naukowym swym dziele nie potrafił być wobec jego sztuki obiektywnym badaczem.

Punkt zwrotny w egzegetyce muzyki Chopina w literaturze muzykologicznej stanowi cenne, lecz niestety bardzo mało znane, dzieło Lucien Bourguès'a i Alexandre Denéréaz'a *La Musique et la Vie Intérieure (Essai d' une histoire psychologique de l'art musical*, Paris — Lausanne 1921, str. 586). Jednym z najcenniejszych rozdziałów tej imponującej księgi jest kilkunastostronicowa rozprawa o muzyce Chopina. Analiza wychodzi tu z innych założeń i posługuje się odmiennymi środkami niż to się stosuje w podręcznikach do nauki kompozycji i zbliża do procesu twórczego Chopina bardziej od metody planimetrycznego formizmu. Punktem wyjścia w tej analizie jest uchwycenie elementów energii, ruchu, jako zasadniczych wartości tworzenia się myśli muzycznej. Metoda ta jest do pewnego stopnia pokrewna metodzie Ernsta Kurtha, przedstawionej w jego *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Ustępy tego studium zajmują się następującymi fenomenami muzyki Chopina: *continuité* (ciągłość), *allure pendulaire* (chód wahadłowy), *puissance de propulsion* (możność rozpędu), *variété affective* (rozmaitość uczuciowa), *aérienneté harmonique* (przejrzystość harmoniczna), *chatoyance* (migotliwość), *vibrance pentaphone* (wibracja pentafoniczna). Metoda ta nie neguje prawa istnienia analizy ściśle formistycznej ani komentarzy, wychodzących ze źródeł wzruszeniowych. Harmonijne posługiwanie się nimi wszystkimi może doprowadzić do głębszego i plastyczniejszego poznania istoty dzieł Chopina.

Względnie najłatwiejszym zadaniem w syntetycznym przedstawieniu stylu muzyki Chopina było stwierdzenie innowacji jej mechanizmu klawiszowego w stosunku do stanu literatury fortepianowej przed Chopinem.

Sprawę tę wyświetlił wystarczająco już Franciszek Liszt w swoim — zresztą zupełnie niefachowym — studium o Chopinie.

Dawno także zauważono czystość stylu Chopina, wyrażającą się w utrzymywaniu w kompozycjach obranej na początku ilości głosów, pomimo homofonicznej natury jego utworów. Zjawisko to, nieodłączne zresztą od pojęcia doskonałości dzieła muzycznego i twórczości na miarę geniusza, zwykło się przypisywać wpływowi J. S. Bacha, dla którego Chopin miał podziw równie wielki jak dla Mozarta. Mimo to Chopin nigdy nie czuł się niewolnikiem liczby i stosownie do swoich zamierzeń artystycznych, stosownie do stopnia ekspresji w danym ustępie utworu powiększał lub redukował zespół głosów, zarówno pod względem ściśle harmonicznym, wertykalnym, jak linearnym. Postępował w tym kierunku jak świadomy swoich celów kompozytor symfoniczny, jak budowniczy partytury orkiestralnej, kombinujący w przenajróżniejszy sposób głosy instrumentów. Ta strona stylu Chopina wiąże się ściśle z kwestią dynamiki i barwności jego muzyki. Na tym punkcie był Chopin odkrywcą nieznanych przedtem w zakresie fortepianu środków. Mechanizmem dawnego *clavecin'u* uzyskiwana polichromia kompozycji XVIII wieku ustąpiła miejsca jednobarwności techniki fortepianu młotkowego. Poza efektem przesunięcia klawiatury pedałem na *una corda*, pianiści na początku wieku XIX nie przeczuwali jeszcze, ile barw zasadniczych i ich odcieni kryje się w fortepianie. Barwy te wyczarowała z fortepianu dopiero muzyka Chopina. Są one zaklęte w utworach jego i występują na powierzchnię ich zawsze w wykonaniu, trzymającym się wskazówek dynamicznych. Nie są one rzeczą przypadku, lecz prostą konsekwencją praw fizycznych, a zależne są od przyczyny natury mechanicznej i akusty-

cznej. Nie badając tego w pracowni fizycznej, wyczuł Chopin znakomicie różnicę dźwięku wywołanego uderzeniem klawisza białego a czarnego, mianowicie różnicę b a r w y dźwięku. Łatwo to sprawdzić, jeżeli gra się tonalnie harmonizowany utwór w *C-dur* na fortepianie strojonym normalnie i w *Cis-dur* na fortepianie strojonym o pół tonu niżej. Różnica w absolutnej wysokości daje się mniej odczuć niż różnica w barwie dźwięku. Pomysły Chopina przyoblekały się już w sferze idei w barwy, które w realizacji dźwiękowej przybierały powłokę odnośnej tonacji, tak dobranej, ażeby mechanizm uderzania w pewną ilość białych i pewną ilość czarnych klawiszów wytworzył właściwą barwę muzyczną. Źródłami zaś natury akustycznej tej barwności muzyki Chopina są w równym niemal rzędzie z tonami, uwidocznionymi w nutach, t o n y k o m b i n a c y j n e i szeregi a l i k w o t ó w, które wibrujące na pedale harmonie i melodie utworów Chopina powołują do brzmienia. Na barwność muzyki Chopina kładzie chopinologia ogromny nacisk. Ścisłe, fizyczno-matematyczne przedstawienie tego tematu na kilku bodaj przykładach dzieł Chopina, wyjaśniłoby kwestię tę w pożądany sposób. Tkwiąca w kompozycjach Chopina barwność, której skala zdaje się być nieskończona, jak z jednej strony jest punktem honoru i przedmiotem ambicji artystycznej pianistów nowoczesnych, tak z drugiej natchnęła kompozytorów epok późniejszych do skoncentrowania ich twórczych wysiłków w kierunku barwnych przede wszystkim efektów dźwiękowych. W niej miała swój początek szkoła muzycznych impresjonistów francuskich z Klaudiuszem D e b u s s y ‘m na czele.

Znaczenie historyczne Chopina określa zarówno niegasnąca, niezmniejszająca się żywotność jego nieśmiertelnej zaiste sztuki, jak wpływ na rozwój muzyki następnych

po nim czasów. Nie mówiąc o epigonizmie chopinowskim mniejszych talentów, których losem jest uginać się wobec potęgi geniusza, tak jak ugina się kwiat na wietrze, stwierdzamy zapładniający wpływ Chopina na rozwój wszystkich niemal wielkich i silnych twórców muzycznych drugiej połowy XIX stulecia, więc na Schumanna, Liszta i Wagnera, na Griega, na szereg znakomitych kompozytorów rosyjskich, jak Bałakirew, Ljadow, Rachmaninow aż do Skrjabina. Niezapomnianym pozostanie wyznanie Griega, że Chopin nauczył go pisać po norwesku, jak również oświadczenie Smetany w liście do Liszta, że mazurki i polonezy Chopina były dla niego drogowskazem w pisaniu narodowych tańców czeskich. Można śmiało nazwać Chopina jednym z muzycznych wychowawców ludzkości. Znamiennym dla znaczenia muzyki jego, nawet w społeczeństwach najmniej chyba zarażonych romantyzmem, jak amerykańskie, jest np. fakt, że na okładce katalogu fabryki fortepianów z samogrającym mechanizmem elektrycznym, A m p i c o, znajduje się podobizna właśnie Chopina, a ilość nagranych do tego aparatu kompozycji Chopina przez najgłośniejszych pianistów jest nieporównanie większa od wszystkich innych wielkich mistrzów.

Patrząc dzisiaj na twórczość Chopina z perspektywy stu lat, dzielących nas od Jego śmierci, łatwo możemy ogarnąć szerokie koła wpływu, jaki sztuka Jego wywarła na kompozytorów następnych po Nim pokoleń, między nimi zaś na tych, którzy w oczach swoich współczesnych byli uważani za śmiałych nowatorów, za odkrywców nowych dróg do muzyki przyszłości. Bez trudu więc stwierdzamy wpływ Chopina na pewne czynniki dzieł Franciszka Liszta, odnajdujemy go w dramatach muzycznych Ryszarda Wagnera, natrafiamy na wzory ruchliwości modulacyjnej Chopina w pieśniach i poematach symfonicznych a na-

wet dramatach muzycznych Ryszarda Straussa, w kompozycjach Maksa Regera. Kompozycje wczesnej epoki twórczości Aleksandra N. Skrjabina nasączone są po brzegi nie tylko duchem sztuki Chopina ale wprost reminiscencjami chopinowskimi. Pod auspicjami Chopina rozwijała się w pierwszej swojej fazie sztuka Karola Szymanowskiego. Znany kompozytor włoski Alfredo Casella wykazał wpływ harmoniki Chopina w kompozycjach jednego z czołowych przedstawicieli muzycznej awangardy francuskiej Maurycego Ravela.

Wpływ ten stał się historyczną koniecznością, bezpośrednią funkcją sztuki o tak wielkich walorach. Autor cennej pracy o *Stylu muzycznym Chopina*, G e r a l d A b r a h a m (Londyn 1939—1941) mówi krótko o cechach charakterystycznych sztuki Chopina, z powodu których „dzieło Jego jest czymś jedynym w historii muzyki".

Twórczość Chopina jest jakby odblaskiem głębokiej maksymy odnośnie do życia ludzkiego, którego natchnieniem powinno być u c z u c i e, a r o z s ą d e k powinien mu zadawać kierunek. W uczuciu, w miłości świata, w miłości ludzi, Ojczyzny, Narodu, tkwiły źródła kompozytorskich natchnień Chopina. Z najwyższej zaś sfery krytycznego rozumu płynęło światło, rzucające promienie na cele Jego artystycznych zamierzeń i na drogi, po których zdążał do ich osiągnięcia.

Jeżeli zaś do powszechnie stwierdzonej historycznej roli geniuszu Chopina dodamy jeszcze, że twórczość Jego musiała walczyć z czającym się w organizmie Jego srogim i nieustępliwym wrogiem wewnętrznym, to wtedy dopiero będziemy mogli „zmierzyć całą wielkość Jego geniuszu miarą dramatu, jaki rozgrywał się między duchem, który osiągnął najbardziej niezwykłą w świecie przewagę nad ciałem i tym biednym organizmem, wymęczonym w po-

tworny sposób, aż do samego praźródła życia" — jak pięknie o tej walce i zwycięstwie Chopina wyraził się Edward Ganche.

Jakie znaczenie ma sztuka Chopina w obecnej dobie?

Nic, co po Nim w tych stu latach stworzono, nic, co dzisiaj się tworzy, nie może ani dorównać, ani pomniejszyć wieczystej wartości sztuki Chopina, tak jak nie mogło wpłynąć ujemnie na znaczenie Homera, Dantego czy Szekspira to, co po nich tworzyli inni poeci, inni pisarze.

Chopin należy do rzędu największych twórców muzycznych.

W muzyce Jego bije serce Narodu!

SPIS KOMPOZYCJI CHOPINA
Z UWZGLĘDNIENIEM PRZYPUSZCZALNEGO CZASU POWSTANIA I DAT WYDANIA

POLONEZ G-MOLL, bez cyfry opusowej, wydany w Warszawie w r. 1817 przez właściciela sztycharni nut ks. Cybulskiego. Ponowne wydanie przez Z. Jachimeckiego w r. 1947 nakładem księgarni S. A. Krzyżanowskiego w Krakowie.

POLONEZ B-DUR, bez cyfry opusowej, zachowany w rękopisie sporządzonym przez Mikołaja Chopina. Wydany przez Z. Jachimeckiego w r. 1947. Utworzony w tym samym czasie co pierwszy.

POLONEZ AS-DUR, bez cyfry opusowej, utworzony w r. 1821 i poświęcony Wojciechowi Żywnemu w dniu jego imienin dnia 23 kwietnia. Wydany przez Z. Jachimeckiego w r. 1947, na podstawie reprodukcji z autografu kompozytora.

POLONEZ GIS-MOLL, napisany przypuszczalnie między rokiem 1822 a 1824 i poświęcony Pani Dupont. Wydany po raz pierwszy w r. 1864.

MAZUREK G-DUR, wydany w małym formacie w Warszawie w r. 1825. W wydaniu J. Kleczyńskiego u Gebethnera i Wolfa, Nr 55 mazurków.

MAZUREK B-DUR, wydany w małym formacie w Warszawie w r. 1825. W wydaniu J. Kleczyńskiego nr 52.

WARIACJE NA TEMAT LUDOWEJ PIOSENKI SZWAJCARSKIEJ utworzone przypuszczalnie w r. 1825, wydane bez cyfry opusowej w r. 1851.

RONDO C-MOLL OP. 1. Wydane w Warszawie w r. 1825. Poświęcone pani rektorowej Lindowej.

POLONEZ B-MOLL, „ADIEU", poświęcony Wilhelmowi Kolbergowi. Bez cyfry opusowej. Napisany w lecie 1826 r. Wydany w r. 1878. W wydaniu J. Kleczyńskiego jako nr 15 polonezów.

WARIACJE OP. 2*) na temat duettina z opery Mozarta „D o n G i o v a n n i" z towarzyszeniem orkiestry. Utworzone w r. 1827. Wydane w piśmie muzycznym „Odeon" w marcu 1830 r. Poświęcone Tytusowi Woyciechowskiemu.

INTRODUKCJA I POLONEZ NA FORTEPIAN I WIOLONCZELĘ op. 3 C-dur. Napisane w r. 1829. Wydane w r. 1833.

SONATA C-MOLL na fortepian op. 4. Poświęcona Józefowi Elsnerowi. Napisana w r. 1828. Wydana raz u Haslingera we Wiedniu — już wbrew woli kompozytora w r. 1839, potem po śmierci Chopina w r. 1851.

RONDO A LA MAZUR op. 5 napisane i wydane w r. 1827.

MAZUREK A-MOLL, nazwany „Słowiczek", wydany jako nr 2 w opus 68 w r. 1855. Napisany w r. 1827.

POLONEZ D-MOLL, wydany jako nr 1 w opus 71. Powstał w r. 1827. Wydany w r. 1856.

NOKTURN E-MOLL, wydany w r. 1855, w opus 72, nr 1. Napisany w r. 1827.

TRIO na fortepian, skrzypce i wiolonczelę op. 8. Napisane w r. 1828. Wydane w r. 1833. Poświęcone ks. Antoniemu Radziwiłłowi.

WIELKA FANTAZJA na temat pieśni polskich op. 13, na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. Napisana w r. 1828. Wydana w r. 1834.

KRAKOWIAK wielkie rondo koncertowe na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. Napisany w r. 1828, wydany jako opus 14 w r. 1834.

*) Już po złamaniu kolumn tej książki i przygotowaniu ich do druku otrzymał autor od dra F r a n t i s k a Z a g i b y, docenta hon. muzykologii Uniwersytetu Wiedeńskiego, wiadomość, że między zachowanym w Bibliotece Narodowej we Wiedniu autografem Wariacji op. 2 a wydaniem ich w r. 1830 zachodzą znaczne różnice. W szczególności wariacja czwarta została, jak stwierdził dr Zagiba, dwukrotnie skomponowana a obie jej formy przedstawiają się względem siebie zupełnie odmiennie. Poza tym rękopis Chopina zawiera wiele korektur, robionych ręką żyjącego wówczas w Wiedniu kolegi i przyjaciela Chopina T o m a s z a N i d e c k i e g o, który przygotował dzieło Chopina do wydania. Dr Zagiba ogłosi niebawem rozprawę, której zadaniem będzie wykazanie różnic między rękopiśmienną redakcją i ostateczną formą wariacji, znanej z wydawnictw.

NOKTURN C-MOLL, napisany w r. 1825, wydany bez cyfry opusowej w r. 1938.

RONDO NA DWA FORTEPIANY, pierwotnie na jeden fortepian. Powstało w r. 1828. Wydane w r. 1855, jako opus 73.

POLONEZ GES-DUR, napisany w r. 1828. Wydany bez opusu w r. 1872.

KILKA TAŃCÓW SZKOCKICH, napisanych w r. 1829—1830. Trzy z nich wydano w r. 1855 w opus 72.

SOUVENIR DE PAGANINI w A - d u r. Napisane w r. 1829, wydane w r. 1881.

MARSZ ŻAŁOBNY C-MOLL. Powstał w r. 1829. Wydany w r. 1855 w op. 72.

POLONEZ F-MOLL, napisany w r. 1829, wydany w r. 1855, jako nr 3, w opus 71.

WALC B-MOLL, wydany w r. 1855 w opus 69, nr 2.

WALC DES-DUR, wydany w r. 1855 w opus 70, nr 3.

MAZUREK F-DUR, wydany w r. 1855 w opus 68, nr 3.

MAZUREK D-DUR, przerobiony w r. 1832, wydany w r. 1902.

MAZUREK C-DUR, wydany w opus 6[illegible], nr 1.

WALC E-MOLL, wydany w r. 1868 bez cyfry opusowej.

KONCERT F-MOLL na fortepian z towarzyszeniem orkiestry op. 21. Poświęcony Delfinie Potockiej. Wydany w r. 1830. Powstał w r. 1829.

PIEŚŃ „ŻYCZENIE". W czasie bliskim powstania krążyła w odpisach. Wydana została w r. 1855. Chopin skomponował ją w r. 1829.

PIEŚŃ „GDZIE LUBI", skomponowana w r. 1829, wydana w r. 1855. Obie do słów Stefana Witwickiego. Pieśń „H u l a n k a" napisana w r. 1830.

ETUDY, poszczególne, zawarte później w opus 10 powstały w r 1829. Cały cykl został wydany w r. 1833. Zawiera 12 etud.

KONCERT E-MOLL op. 11, napisany w r. 1830, wydany w r. 1833.

MAZURKI opus 6. Wydane w r. 1832. Cykl ten obejmuje cztery mazurki: 1. f i s - m o l l, 2. c i s - m o l l, 3. E - d u r, 4. E s - m o l l.

MAZURKI opus 7. Wydane w r. 1832. Pięć mazurków. W cyklu tym znajdują się następujące utwory: 1. B - d u r, 2. a - m o l l, 3. f - m o l l, 4. A s - d u r, 5. C - d u r.

NOKTURNY trzy op. 9. Wydane w r. 1832. Pisane w bliżej nie określonym czasie. Nr 1. b - m o l l, 2. E s - d u r, 3. H - d u r.

WARIACJE na temat melodii „Sprzedaję szkaplerze" z opery „L u d o v i c" H e r o l d a". Op. 12. Wydane w r. 1834. Premiera tej opery odbyła się w Paryżu dnia 8 maja 1833.

NOKTURNY op. 15. Trzy nokturny. 1. F - d u r, 2. F i s - d u r, 3. g - m o l l. Wydane w r. 1834.

RONDO ES-DUR op. 16. Wydane w r. 1834.

MAZURKI op. 17. Cztery mazurki. 1. B - d u r, 2. e - m o l l, 3. A s - d u r, 4. a - m o l l. Ostatni z tych mazurków sięga znacznie dawniejszych czasów od roku wydania 1834. Być może, że pomysły, stanowiące jego tematy, powstały jeszcze w czasie pobytu Chopina w Kowalewie u pp. Dziewanowskich w lecie 1824 r.

WIELKI WALC ES-DUR op. 18. Wydany w r. 1834.

BOLERO op. 19. Wydane w r. 1834.

FANTAISIE-IMPROMPTU (Impresja-fantazja) op. 66 Skomponowana w r. 1834. Wydana po śmierci kompozytora w r. 1855. Jest rzeczą możliwą, że Chopin zdecydował się nie wydawać tej kompozycji z powodu zachodzącego w niej podobieństwa z I m p r o m p t u op. 89. M o s c h e l e s a w przebiegu linii melodyjnej i rytmiki głównego tematu, na co zwrócił uwagę Hedley.

SCHERZO H-MOLL op. 20. Wydane w r. 1835. Pomysły tej kompozycji pochodzą z r. 1830. Wypracowanie nastąpiło w okresie późniejszym.

WIELKI POLONEZ POPISOWY ES-DUR na fortepian z towarzyszeniem orkiestry op. 22. Poprzedzony solowym A n d a n t e s p i a n a t o. Utwór ten był w znacznej części gotów przed wyjazdem Chopina z Warszawy.

BALLADA (pierwsza) g - m o l l op. 23. Wydana w r. 1836.

MAZURKI — cztery — op. 24. Wydane w r. 1835. 1. g - m o l l, 2.. C - d u r, 3. A s - d u r, 4. b - m o l l.

ETUDY, druga seria zawierająca 12 etud, op. 25. Tworzone w latach 1830—1834. Wydane w r. 1837.

POLONEZY — dwa — op. 26. 1. cis-moll, 2. es-moll. Wydane w r. 1836.

NOKTURNY — dwa — op. 27. 1 cis-moll, 2. Des-dur. Wydane w r. 1836.

PRELUDIA 24. Opus 28. Wydane w r. 1839. Tworzone w ciągu kilku lat poprzedzających, wykończone w r. 1838-39.

IMPROMPTU AS-DUR op. 29 Wydane w r. 1838.

MAZURKI — cztery — op. 30. 1. c-moll, 2. h-moll, 3. Des-dur, 4. cis-moll. Wydane w r. 1838.

SCHERZO — drugie — b-moll. Op. 31. Wydane w r. 1837.

PIEŚŃ „MOJA PIESZCZOTKA" do słów Adama Mickiewicza. Napisana w r. 1837, wydana została w r. 1855 w zbiorze 17 pieśni op. 74.

NOKTURNY — dwa - op. 32. 1. H-dur, 2. As-dur. Wydane w r. 1837.

MAZURKI — cztery — op. 33. 1. gis-moll, 2. D-dur, 3. C-dur, 4. h-moll. Wydane w r. 1838.

WALCE — trzy koncertowe (Trois Valses brillantes) op. 34. Wydane w r .1838. 1. As-dur, 2. a-moll, 3. F-dur.

SONATA B-MOLL op. 35. Skomponowana w r. 1839. Wydana w r. 1840. Zawarty w sonacie tej marsz pogrzebowy powstał wcześniej, w r . 1837. Stanowił on właściwy związek ideowy sonaty.

IMPROMPTU — drugie — Fis-dur op. 36. Napisane w r. 1838. Wydane w r. 1840.

NOKTURNY — dwa — op. 37. 1. g-moll, 2. G-dur. Wydane w r. 1840. Powstały w latach 1838—39.

BALLADA — druga — op. 38. Skomponowana w r. 1836 (wedle świadectwa Roberta Schumanna) wydana z odmiennym zakończeniem w r. 1840.

SCHERZO — trzecie — cis-moll op. 39. Komponowane w r. 1838—39. Wydane w r. 1840.

POLONEZY — dwa — op. 40. 1. A-dur, 2. c-moll. Pierwszy skomponowany w r. 1838, drugi w r. 1838—39.

MAZURKI — cztery — op. 41. Wydane w r. 1840. 1. cis-moll, 2. e-moll, 3. H-dur, 4. As-dur.

WALC AS-DUR op. 42. Wydany w r. 1840.

MAZURKA A-DUR. Wydana w albumie „Notre Temps" w r. 1840. Później, w r. 1845 wydana jako „Mazurka elegante".

TRZY NOWE ETUDY (Trois nouvelles etudes). Bez cyfry opusowej wydane w r. 1840.

TARANTELLA op. 43. Wydana w r. 1841.

POLONEZ FIS-MOLL op. 44. Wydany w r. 1841.

PRELUD CIS-MOLL op. 45. Wydany w r. 1841.

MAZURKA A-MOLL bez opusowej cyfry, dla Gaillarda.

ALLEGRO DE CONCERT A-DUR (Pierwotnie pomyślane jako pierwsza część koncertu fortepianowego, tworzone w r. 1831—32). Op. 46. Wydane w r. 1841.

BALLADA — trzecia — As-dur op. 47. Skomponowana w 1841. Wydana w r. 1842.

NOKTURNY — dwa — op. 48. 1. c-moll, 2. fis-moll. Wydane w r. 1842.

FANTAZJA F-MOLL op. 49. Skomponowana w r. 1841. Wydana w r. 1842.

MAZURKI — trzy op. 50. Wydane w r. 1842. 1. G-dur, 2. As-dur, 3. cis-moll.

IMPROMPTU — trzecie — Ges-dur op. 51. Wydane w r. 1843.

BALLADA — czwarta — f-moll. op. 52. Napisana w r. 1842. Wydana w r. 1843.

POLONEZ AS-DUR op. 53. Skomponowany w r. 1842. Wydany w r. 1843.

SCHERZO — czwarte — E-dur op. 54. Wydane w r. 1843.

NOKTURNY — dwa — op. 55. 1. f-moll, 2. Es-dur, Wydane w r. 1844.

MAZURKI — trzy — op. 56. 1. B-dur, 2. C-dur, 3. C-moll. Wydane w r. 1844.

KOŁYSANKA (BERCEUSE) DES-DUR, op. 57. Napisana w r. 1843. W lutym 1844 grał ją Chopin publicznie. Wydana w r. 1845.

SONATA — trzecia — h - m o l l op. 58. Pisana w r. 1844. Wydana w r. 1845.

MAZURKI — trzy — op. 59. 1. a - m o l l, 2. A s - d u r, 3. f i s - m o l l. Wydane w r. 1846.

BARCAROLA FIS-DUR op. 60. Skomponowana w r. 1845—46.

POLONEZ-FANTAZJA AS-DUR op. 61. Wydany w r. 1846.

NOKTURNY — dwa — op. 62. 1. H - d u r, 2. E - d u r. Wydane w r. 1846.

MAZURKI — trzy — op. 63. 1. H - d u r, 2. f - m o l l, 3. c i s - m o l l. Wydane w r. 1847

WALCE — trzy — op. 64. 1. D e s - d u r, 2. c i s - m o l l, 3. A s - d u r. Wydane w r. 1847.

SONATA NA FORTEPIAN I WIOLONCZELĘ op. 65, g - m o l l. Wydana w r. 1847 w październiku, ostatnia za życia Chopina ogłoszona kompozycja.

K o m p o z y c j e w y d a n e p o ś m i e r c i C h o p i n a

SONATA C-MOLL op. 4. Wydana w r. 1851.

FANTAZJA-IMPROMPTU CIS-MOLL op. 66. Wydana w r. 1855.

MAZURKI — cztery — op. 67. 1. G - d u r z roku 1835. 2. g - m o l l z r. 1845, 3. C - d u r z r. 1835, 4. a - m o l l z r. 1846. Wydane w r. 1855.

MAZURKI — cztery — op. 68. 1. C - d u r z r. 1830, 2. a - m o l l „S ł o w i c z e k" z r. 1827, 3. F - d u r z r. 1830, 4. f - m o l l z r. 1849. Wydane w r. 1855.

WALCE — dwa — op. 69. 1.. A s - d u r - f - m o l l z r. 1836, 2. h - m o l l z r. 1829. Wydane w r. 1855.

WALCE — trzy — op.70. 1. G e s - d u r z r. 1835, 2. f - m o l l z r. 1843, 3. D e s - d u r z r. 1829. Wydane w r. 1855.

POLONEZY — trzy — op. 71. 1. d - m o l l z r. 1827, 2. B - d u r z r. 1828, 3. f - m o l l z r. 1829. Wydane w r. 1855.

NOKTURN E-MOLL z r. 1827. W opus posth. 72.

MARSZ ŻAŁOBNY z r. 1829. W opus posth. 72.

TRZY TAŃCE SZKOCKIE z r. 1830. W opus posth. 72.

RONDO NA DWA FORTEPIANY C-DUR op. 73 z r. 1828.

SIEDEMNAŚCIE PIEŚNI POLSKICH op. 74. 1. Ż y c z e n i e, słowa Stefana Witwickiego z r. 1829. 2. W i o s n a, słowa St. Witwickiego z r. 1838. 3. S m u t n a r z e k a, słowa St. Witwickiego. 4. H u l a n k a, słowa St. Witwickiego z r. 1830. 5. G d z i e l u b i, słowa St. Witwickiego. 6. P r e c z z m o i c h o c z u, słowa Adama Mickiewicza. 7. P o s e ł, słowa St. Witwickiego. 8. Ś l i c z n y c h ł o p i e c, słowa Bohdana Zaleskiego z r. 1841. 9. M e l o d i a (Z gór, gdzie dźwigali strasznych krzyżów brzemię), słowa A n o n y m a (Zygmunta Krasińskiego) z r. 1847. 10. W o j a k, słowa St. Witwickiego z r. 1830. 11. D w o j a k i k o n i e c, słowa B. Zaleskiego z r. 1845. 12. M o j a p i e s z c z o t k a, słowa Adama Mickiewicza z r. 1836. 13. N i e m a c z e g o t r z e b a, słowa B. Zaleskiego. 14. P i e r ś c i e ń, słowa St. Witwickiego z r. 1841. 15. N a r z e c z o n y, słowa St. Witwickiego z r. 1831. 16. P i o s n k a l i t e w s k a, słowa St. Witwickiego z r. 1831. 17. L e c i l i ś c i e z d r z e w a, słowa W. Pola (Pieśni Janusza, Sierota) z r. 1835.

U t w o r y w y d a n e b e z c y f r o p u s o w y c h

WARIACJE NA TEMAT PIOSENKI SZWAJCARSKIEJ, E - d u r, wydane w r. 1851, powstały przypuszczalne w r. 1825, może w 1824.

MAZURKI: G - d u r z r. 1825, B - d u r z r. 1825, D - d u r z r. 1829—30, C - d u r z r. 1833, a - m o l l dla Gaillarda z r. 1841, wydane w r. 1851.

WALC E-MOLL, wydany w r. 1868.

POLONEZ GIS-MOLL z r. 1822—24, wydany w r. 1864.

POLONEZ GES-DUR z okresu warszawskiego, wydany w r. 1872.

TRZY POLONEZY Z LAT NAJMŁODSZYCH: g - m o l l, B - d u r i A s - d u r wydane w r. 1947 przez Zdz. Jachimeckiego.

POLONEZ B-MOLL „A d i e u" z r. 1826.

WALC E-dur z r. 1829.

GRAND DUO DE CONCERT na temat melodii z opery „R o b e r t D i a b e ł" M e y e r b e e r a na fortepian i wiolonczelę (głos wiolonczelowy opracowany przez A. Franchomme'a). Wydane w r. 1833.

NOKTURN CIS-MOLL, napisany dla siostry Ludwiki z wplecionymi do utworu motywami z ulubionych przez nią innych kompozycji Chopina, np. z finału koncertu f - m o l l, z pieśni „Ż y c z e n i e". Utwór ten wpisał Chopin do albumu Marii Wodzińskiej. Powstał więc przed r. 1836.

FEUILLE D'ALBUM — E-DUR, kompozycja wpisana do albumu Anny Szeremetiowej w Paryżu okolicznościowo w r. 1843. Wydana pierwotnie w małej ilości egzemplarzy, niedostępnych dla ogółu, później przez Komitet budowy pomnika Chopina w Warszawie.

NOKTURN C-MOLL wydany z rękopisu Konserwatorium w Paryżu przez L. Bronarskiego w r. 1938. Kompozycja ta powstała niezawodnie jeszcze w latach młodzieńczych, przed wyjazdem Chopina z Warszawy. Bronarski przypuszcza, że jest to najwcześniejszy ze znanych nam nokturnów Mistrza.

LARGO ES-DUR wydane przez Bronarskiego w r. 1938, również z rękopisu biblioteki Konserwatorium w Paryżu. Powstało w niewiadomym roku „dnia 6-go lipca".

MAZUREK AS-DUR, wpisany do albumu, który był własnością znakomitej pianistki polskiej, Marii Szymanowskiej, matki Celiny Mickiewiczowej, w r. 1834, w cztery lata po śmierci artystki, w r. 1834. Wydany przez Marię Mirską w r. 1930.

WARIACJA VI E-DUR, LARGO w cyklu „H e x a m e r o n", napisanym przez sześciu kompozytorów: Liszta, Thalberga, Pixis'a, Herz'a, Czerny'ego i Chopina na temat marsza z opery G. Bellini'ego „P u r y t a n i e". (Hexameron. Morceau de concert. Grandes Variations de bravoure sur la des „Puritains" de Bellini). Cykl ten został wydany w r. 1841.

SOUVENIR DE PAGANINI, A-DUR. Wydane w r. 1881 w piśmie „Echo Muzyczne i Teatralne" nr 5, w Warszawie. Kompozycja napisana niezawodnie w czasie przed wyjazdem Chopina z Warszawy.

K o m p o z y c j a n i e w y d a n a

FUGA NA FORTEPIAN — A-MOLL — dwugłosowa. Powstała przypuszczalnie w okresie nauki u Józefa Elsnera.

Ścisłe, dające się na podstawie wiarygodnych źródeł stwierdzić, ustalenie powstania poszczególnych kompozycyj Chopina, jest rzeczą niemożliwą do przeprowadzenia wobec braku odnośnych wiadomości, zarówno w korespondencji Mistrza, jak też innych, postronnych informacji. Zawarte w tym spisie daty mogą więc służyć — w związku z większością utworów Mistrza — jedynie za rodzaj orientacji na punkcie chronologii dzieł Chopina.

W i a d o m o ś c i o n a p i s a n y c h u t w o r a c h, k t ó r e z a g i n ę ł y

W notatce, zamieszczonej w piśmie „Pamiętnik Warszawski" ze stycznia 1818 r., w której podano wiadomość o wydaniu pierwszego poloneza Chopina g - m o l l, wspomniano również, że Chopin „jest już kompozytorem kilku tańców i wariacyj". W tym samym roku napisał Chopin marsz wojskowy, który Namiestnik Królestwa Polskiego W. Ks. Konstanty polecił zinstrumentować dla orkiestry wojskowej i grać podczas przeglądów wojska. Marsz został wydany. Nie zachował się ani jeden egzemplarz. W lipcu 1825 roku pisał Chopin w liście do rodziny z Kowalewa o napisanym wtedy walczyku: „Chciałem Wam, Siostry, walczyka mego posłać, ale nie mam czasu pisać, bo już wsiadamy". Z listu do Janka Białobłockiego z listopada 1825 dowiadujemy się o powstaniu poloneza: „ja też zrobiłem nowego poloneza z C y r u l i k a (Sewilskiego, opery Rossini'ego), co się dosyć podoba; myślę go jutro dać do litografii". — Wzmianka o R o n d z i e w liście do Jana Białobłockiego ze stycznia 1827 r., „bo jest wcześniejsze a zatem prawo ma większe do wojażu — duszę w papierach", pozwala wnosić, że była to kompozycja, która poprzedziła wydane w r. 1825 rondo c - m o l l op. 1. Chopin „chciał je dać litografować". W każdym razie wiadomość ta nie może się odnosić do R o n d a a l a M a z u r op. 5.

W y d a w n i c t w a k o m p o z y c j i C h o p i n a

Pierwszym wydawcą utworu Chopina, mianowicie P o l o n e z a g - m o l l, był w r. 1817 ks. J. J. Cybulski w Warszawie.

Dwa pierwsze ronda, op. 1 i op. 5 wydał Andrzej Brzezina, który wydał również mazurka op. 7 nr 1.

Następnymi wydawcami dzieł Chopina byli: Karol Haslinger w Wiedniu, Adolf Marcin Schlesinger w Berlinie, Piotr Mechetti w Wiedniu, Szymon Richault w Paryżu, Fryderyk Hofmeister w Lipsku, Schonenberger w Paryżu, Henryk Albert Probst i Fry-

deryk Kistner w Lipsku, Breitkopf i Haertel w Lipsku, Peters w Lipsku, Prilipp i Spółka w Paryżu, Adolf Catelin w Paryżu, Eugeniusz Troupenas w Paryżu, Schuberth Juliusz i Spółka w Lipsku i w Hamburgu, Józef Meissonnier w Paryżu, Stern i spółka w Paryżu, Brandus i spółka — następcy Maurycego Schlesingera w Paryżu. B. Schotta Synowie w Moguncji.

Pierwsze najkompletniejsze wydanie dzieł Chopina zostało dokonane przez Jana Kleczyńskiego w nakładzie Gebethnera i Wolffa w Warszawie. Objęło ono: Walce — 15, Ballady — 4, Impromptu — 4, Polonezy — 15, Etudy — 27. Mazurki — 55, Nokturny — 19, Preludia — 25, Scherza — 4, Sonaty — 3, Koncerty — 2, Fantazje — 2, Wariacje — 3. Różne utwory — 5. Tańce szkockie — 3. 17 pieśni wydali: w Wiedniu Haslinger w Berlinie Schlesinger.

Trzy najdawniejsze polonezy ogłosił z pierwodruku i rękopisów Z. Jachimecki.

Po pierwszych wydawcach dzieł Chopina i po wygaśnięciu praw autorskich ukazywały się kompozycje Chopina w nakładzie licznych firm wydawniczych w różnych krajach Europy. Do popularnych wydawnictw należały wydania: Petersa w Lipsku (w opracowaniu Scholtza), Breitkopfa i Haertla w Lipsku (ostatnio w opracowaniu Ignacego Friedmana), A. Duranda i Syna w Paryżu, Ricordi'ego w Mediolanie, Universal-Edition w Wiedniu (w opracowaniu R. Pugno'a), nie licząc licznych oddzielnie wydawanych polonezów, mazurków czy walców itd. przez mniejsze firmy nakładowe i w formie dodatków do pism muzycznych.

We wszystkich tych wydawnictwach zaczęły się mnożyć różnego rodzaju drobne odstępstwa od autentycznego tekstu Chopina, dające się stwierdzić czy to w rękopisach czy też w wydawnictwach, dokonanych za życia kompozytora i przez niego korygowanych. Tak np. Edward Ganche stwierdził w jednym wydaniu Barkaroli op. 60 ponad 90 różnic w stosunku do rękopisu Chopina. (Były to naturalnie różnice, które nie zmieniały właściwego brzmienia kompozycji, a dotyczyły pedalizacji, znaków dynamicznych, frazowania itp.)

Edward Ganche dokonał w r. 1928 wydania wszystkich za życia Chopina ogłoszonych dzieł pg rękopisów i oryginalnych wydań we wspaniale wyposażonym wydaniu Oxford University Press w trzech tomach. Wydawnictwo to

zbliżyło wykonawców dzieł Chopina do wyrażonych znakami nutowymi intencji Chopina bardziej od wszystkich innych wydań, w których pozwalano sobie na daleko czasami idące licencje wobec twórczej woli genialnego kompozytora.

Świeżo zaś, w lutym 1949, powitaliśmy ukazanie się pierwszego zeszytu wydawnictwa pt. „Chopin. Dzieła wszystkie. Redakcja Paderewski". Wydawnictwo to zostało powzięte z inicjatywy Instytutu Fryderyka Chopina w Warszawie na mocy uchwały Rady Ministrów Rzeczypospolitej Polskiej z Funduszów Komitetu Roku Chopinowskiego 1949. Ignacy Paderewski rozpoczął pracę nad przygotowaniem tego wydawnictwa w r. 1937 i kierując osobiście tokiem pracy, zaprosił do współpracy znakomitego pianistę Józefa Turczyńskiego i znanego muzykologa i znawcę dzieł Chopina, dra Ludwika Bronarskiego. Praca została wykonana całkowicie dnia 15 marca 1940 r. Na szczęście cały materiał wydawnictwa znajdował się poza granicami okupowanej przez hordy niemieckie Polski, w Szwajcarii, gdzie przebywał zarówno Paderewski jak jego współpracownicy. Natychmiast po wyzwoleniu Polski w r. 1945 Instytut Fryderyka Chopina przystąpił do ostatecznego przygotowania dzieł Chopina do druku i powierzył wykonanie wydawnictwa Polskiemu Wydawnictwu Muzycznemu w Krakowie.

Założenia redakcji wydawnictwa zostały podane w oświadczeniu na końcu pierwszego zeszytu wydawnictwa, zawierającego 24 Preludiów op. 28 i Prelud op. 45, oraz bezopusowy Prelud As-dur, poświęcony Piotrowi Wolffowi w r. 1834. Każdy utwór został uzupełniony wyczerpującym komentarzem wydawców.

B I B L I O G R A F I A

Prace polskich autorów (w języku polskim), w porządku chronologicznym

1849. SIKORSKI Józef: Wspomnienie o Chopinie. Warszawa. Biblioteka Warszawska.
(Oprócz szkicu biograficznego podał tu Sikorski próbę stylu muzyki Chopina, posługując się bardzo kwiecistym językiem.)

1862. KARASOWSKI Maurycy: Młodość Chopina. Warszawa. Biblioteka Warszawska. T. IV.
(Autor wyszedł tu z założenia, że w muzyce Chopina widoczny jest psychologiczny związek z ziemią, na której się kompozytor urodził, w takim stopniu jak u żadnego innego z najznakomitszych współczesnych kompozytorów. „Potężny duch narodowości wskroś przenika i owiewa dzieła Chopina". Karasowski wydał tu pierwsze listy Chopina do rodziny.)

1869. KARASOWSKI Maurycy: Młodość Chopina. Rok 1830 i następne. Odbitka z Biblioteki Warszawskiej. Str. 54.
(Dalszy ciąg życiorysu Chopina do r. 1838, w znacznej mierze na podstawie korespondencji Chopina z rodziną.)

1869. KLECZYŃSKI Jan: Chopin jako nauczyciel fortepianu. Warszawa.
(Pierwsze studium autora o sposobie wykonywania utworów Chopina.)

1871. TARNOWSKI Stanisław: Chopin. Kraków. Przegląd Polski.
(Wykład w czasie koncertu Marceliny Czartoryskiej. Na program złożyły się wyłącznie kompozycje Chopina. Autor bardzo trafnie ujął szereg utworów Chopina, naświetlając je pod kątem widzenia estetyczno-literackiego i przytoczył nieznane przedtem ukryte źródła do poznania psychologii kompozytora, wydobywszy na jaw karty pamiętnego dzienniczka stuttgarckiego z r. 1831. Nie mając pretensji do fachowego komentowania dzieł Chopina, stworzył Tarnowski w wykładzie swoim doskonały przykład stylu literackiej egzegezy muzyki.)

1873. SZULC M. A.: Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne. Poznań. Str. 293.
(Są tu dwie reprodukcje listu Chopina do Pani Teresy Wodzińskiej z 14. V. 1837 i pierwszej redakcji walca Drezdeńskiego A s - d u r, zawierającej znaczne różnice w stosunku do ostatecznej jego formy. Obszerna praca Szulca stanowi łącznie z pracami Karasowskiego właściwy kamień węgielny pod biografię Chopina. W rozdziale X zamieścił Szulc omówienie głównych form twórczości Chopina z epoki paryskiej. Podkreślał wartości sonat, mówiąc, że Chopin „hojną i raczej rozrzutną ręką rozsypał w nich niepospolite piękności". W interpretacji nokturnów op. 27 poszedł Szulc nie za Kleczyńskim, który widział w nich jakby punkty styczne z poematem Słowackiego „W Szwajcarii", lecz szukał do nich komentarza w „Przedświcie" Zygmunta Krasińskiego, w czym uprzedził Karola Stromengera i jego komentarz Barkaroli op. 60.)

1877. TRETIAK Józef: Słowo o Chopinie. Lwów.

1879. KLECZYŃSKI Jan: O wykonywaniu dzieł Chopina. Warszawa.
(Począwszy od r. 1879 wygłaszał Kleczyński prelekcje, poświęcone poprawnemu wykonaniu kompozycji Chopina, zwracając w nich pilną uwagę na właściwe pedałowanie i frazowanie.)

1882. KARASOWSKI Maurycy: Chopin. Życie — Listy — Dzieła. Warszawa. (Gebethner i Wolff).
Dwa tomy biografii Chopina, pierwszy str. 260, drugi str. 271, „owoc 20-letnich trudów, podjętych w celu wyszukiwania i gromadzenia materiałów dotyczących życia Chopina". W stosunku do wydania w języku niemieckim z r. 1879, to polskie wydanie przyniosło pewną ilość nowych materiałów źródłowych i kilka nie wydanych listów.

W rozdziale VII zajął się autor omówieniem w szkicowy sposób twórczości Chopina. Na punkcie biograficznym miała praca Karasowskiego pierwszorzędne znaczenie. Stała się najgłówniejszym źródłem i właściwą podstawą, na której oparły się później wielkie biografie Niecks'a i Hoesicka.)

1885. WSZELACZYŃSKI Władysław: O życiu i utworach Fryderyka Chopina. Tarnopol.
(Popularny szkic.)

1886. KLECZYŃSKI Jan: Chopin w celniejszych swoich utworach. Warszawa.
(Zasłużony wydawca pierwszego najpełniejszego wydania dzieł Chopina w nakładzie Gebethnera i Wolffa w Warszawie zebrał tu trzy odczyty poświęcone omówieniu nokturnów, preludiów, ballad i scherzów, polonezów i mazurków, które wygłosił jeszcze w r. 1883. Autor zwrócił tu uwagę na niektóre szczegóły dotyczące budowy dzieł Chopina, np. ballad, podkreślając ich formę sonatową. Przypadkiem prawdopodobnie przestawił Kleczyński kolejność ballady pierwszej i drugiej.)

1891. CHLEBOWSKI Bronisław: Charakterystyka Fryderyka Chopina. Warszawa.

1892. TARNOWSKI Stanisław: Chopin i Grottger. Kraków.

1893. JABŁCZYŃSKI Feliks: Kopernik, Wit Stwosz i Chopin. Warszawa.
(Pełne poetyczności opisy dzieł Chopina.)

1902. NOSKOWSKI Zygmunt: Istota utworów Chopina. Warszawa.

1903. STRZELECKI Adolf: Z życia Chopina. Szkic z profilu. Warszawa.

1904. KARŁOWICZ Mieczysław: Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie. Warszawa.
(Zawarte w tomie tym o 403 stronach druku materiały stanowią bardzo cenną wartość źródłową. Składają się na nie: 14 listów Chopina do rodziny, pisanych w latach 1832 do 1849, dalej 29 listów rodziny do Chopina, następnie korespondencja między panią Sand a siostrą Chopina, Ludwiką Jędrzejewiczową. Dalszą część tomu wypełniają listy Solange Dudevant, córki pani Sand i jej męża Clesingera do Chopina, listy Wodzińskich do Chopina. Na końcu zamieszczony został kwestionariusz Franciszka Liszta do Ludwiki Jędrzejewiczowej w sprawie: daty urodzenia Chopina, jego dzieciństwa, pierwszych objawów talentu, przebiegu wykształcenia szkolnego i muzycznego, stosunków z rodziną po opuszczeniu Polski, stosunku do pani Sand, jego choroby i śmierci. Kwestionariusz ten, pisany w Pilznie 14 listopada 1849, został doręczony siostrze Chopina za pośrednictwem — jakby należało wnosić — sekretarza Liszta, p. Bellini'ego, lub panny Jane Stirling, która też sporządziła pewne w porozumieniu z Ludwiką Jędrzejewiczową odpowiedzi na postawione w nim pytania.)

1904. HOESICK Ferdynand: Chopin. Życie i twórczość. T. I. W-wa.
(Tom ten stanowił pierwszą część zakrojonej na monumentalne rozmiary biografii Chopina, doprowadzonej do r. 1831 na 881 stronach druku. Przystąpiwszy do wykończenia swojego dzieła, wycofał autor tom ten z handlu, włączywszy treść jego do wydania dokonanego w r. 1911.)

1909. OPIEŃSKI Henryk: Chopin. Wydanie Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych. Lwów. Z licznymi ilustracjami i reprodukcjami rękopisów Chopina.
(Książeczka napisana popularnie. Położono w niej nacisk na życiorys. Twórczość została potraktowana bardzo pobieżnie.)

1910. PADEREWSKI Ignacy: Mowa na uroczystości inauguracji obchodu setnej rocznicy urodzin Chopina we Lwowie w październiku 1910 r.

1910. NIEWIADOMSKI Stanisław: O Fryderyku Szopenie. W setną rocznicę urodzin. Lwów.
(Popularny, bardzo jasno i logicznie ujęty wykład o życiu i twórczości Chopina; praca napisana bardzo dobrym stylem literackim.)

1910. PARNASOWA Kornelia: Album Fryderyka Chopina poświęcony Marii Wodzińskiej. Lipsk. Breitkopf i Härtel.
(Album zawiera reprodukcje autografów Chopina, jednego utworu fortepianowego w c i s - m o l l, l e n t o

con grande espressione i pieśni: Życzenie, Poseł, Gdzie lubi, Hulanka, Piosenka litewska, Wojak, Precz z moich oczu i Czary.)

1910. PRZYBYSZEWSKI Stanisław: Szopen a Naród. Kraków.
(Jest to wydanie odczytu, wygłoszonego we Lwowie w roku setnej rocznicy urodzin Chopina. Przybyszewski pragnął złożyć w nim „skromny wyraz zbożnego i pokornego hołdu, jaki żywił dla nieśmiertelnego wieszcza i dla Duszy chrobrego Narodu, którego Szopen jest widomym objawieniem". Nie rościł zaś sobie „najmniejszego prawa do jakiejkolwiek zasługi w badaniach nad życiem i tworem Szopena". Mówi tu Przybyszewski, że „sakramentem nierozerwalnych ślubów złączyła się jego dusza z duszą Polski, że dostojniejszego, więcej godnego oblubieńca Polska zaiste znaleźć by nie mogła". Uważał dalej, że „wdzieranie się w tajemnice życia prywatnego artysty tak olbrzymiej miary, jak Szopen, było by co najmniej ordynarnym". „Zasadniczy ton duszy polskiej rozrósł się w duszy Szopena w niepomierny, olbrzymi kwiat, pełen królewskiej potęgi i chwały". „Wszystko, co z duszy Szopena się wyrwało, było pełne żalu i tęsknoty i cierpień nieludzkich, opętańczych krzyków, bluźnierczej mocy i hardości".)

1910. ŻUKOWSKI Otton Mieczysław: Fryderyk Chopin w świetle poezji polskiej. Lwów.
(Po zwięźle skreślonym życiorysie Chopina wydał autor zbiór wierszy, tworzonych przez poetów polskich pod wpływem muzyki Chopina. Wartość literacką przedstawiają tu jedynie wiersze Kornela Ujejskiego, które przytoczył już Szulc w swojej monografii. Niemal wszystkie inne zebrane tu poezje z wyjątkiem jedynie „Fortepianu Chopina" Cypriana Norwida i poniekąd Marii Konopnickiej wykazują bardzo nikły poziom artystyczny, biegunowo daleki od mistrzostwa sztuki Chopina. Wiersz Kazimierza Tetmajera pt. „Mazurek Chopina" wywołuje nader przykre wrażenie.)

1911. CHRZANOWSKI Witold: Ronda Fryderyka Chopina. Lwów. Archiwum Tow. Naukowego. Lwów. T. III.
(Krótka rozprawka w typie próbnych prac seminaryjnych na temat formy w rondach Chopina.)

1911. HOESICK Ferdynand: Chopin *). Życie i twórczość. Warszawa. Trzy tomy.
(Tom I str. 347 doprowadza opis życia Chopina do roku 1831 i jest w znacznej mierze powtórzeniem wycofanego tomu z r. 1904 w skróconej formie. Tom II str. 532 obejmuje lata 1831 do 1845. Tom III str. 561 poświęcony został ostatnim latom życia Chopina. Dzieło zaiste monumentalnych rozmiarów, oparte na źródłowym materiale, wyczerpujące mnóstwo wszelkiego rodzaju wiadomości kronikarskich. W każdym tomie znajdują się rozdziały omawiające kompozycje danej epoki życia Mistrza. W tomie ostatnim strony: 353 do 489 zostały poświęcone przeglądowi dzieł Chopina, stworzonych od roku 1832 do ostatnich czasów twórczości. Nie będąc fachowym muzykologiem powołuje się tu Hoesick w największej mierze na opinie kompetentnych krytyków, których też w wielkiej ilości cytuje. W podobny sposób postąpił Hoesick w ostatnim rozdziale dzieła, w którym przedstawił „Stanowisko i znaczenie Chopina w historii muzyki". Jako zbiór wszechstronnie zebranych poglądów na sztukę Chopina przedstawiają oba te ostatnie rozdziały monografii Hoesicka godną podkreślenia wartość.)

1912. HOESICK Ferdynand: Chopiniana. T. I. Korespondencja Chopina. Warszawa.
(Tom ten, str. 469, zawiera skreślenie stosunków między Chopinem a jego paryskim powiernikiem, Julianem Fontaną, dalej pamiątki po Chopinie w muzeum Czartoryskich w Krakowie, wreszcie wyjątki i całe listy z korespodencji Chopina, do Chopina i o Chopinie. Na samym końcu podał Hoesick sześć liścików Emilii Chopinówny, najmłodszej i młodo zmarłej siostrzyczki kompozytora, do Ludwiki Linde, córki S. B. Lindego, do których dotarł w Radomiu. Cała w ogóle kolekcja listów tu zawarta przyniosła sporo materiału do wytworzenia pojęcia o otoczeniu i atmosferze, w której żył Chopin w różnych okresach.)

*) Ponowne wydanie dzieła Hoesicka w niezmienionej redakcji lecz w bardziej poręcznym formacie w dwóch tomach ukazało się w r. 1926,z datą roku 1927.

1912. PARNASOWA Kornelia: O kajetach Chopina. Lwów. Księga pamiątkowa obchodu setnej rocznicy urodzin Chopina. Str. 71 i n.
(Opis poprzednio wymienionego Albumu Chopina, wydanego przez tę autorkę i drugiego kajeciku, zawierającego etudy A s - d u r i f - m o l l z op. 25, oraz trzeciego z kopią walca A s - d u r op. 69, nr 1.)

1912. NIEWIADOMSKI Stanisław: Chopin w nauce harmonii. Lwów. Księga obchodu setnej rocznicy urodzin Chopina. Str. 161 i n.
(Jest to rezultat ankiety, którą przeprowadził Niewiadomski u polskich muzyków, zajmujących się nauką teorii na temat stosowania przykładów z kompozycji Chopina w nauce harmonii. W ankiecie tej wzięło udział dwudziestu kilku znanych muzyków.)

1912. POLIŃSKI Aleksander: Chopin. Kijów—Warszawa.
(Książeczka w miniaturowym formacie, przedstawiająca udatnie i wcale dokładnie życie i działalność kompozytorską Chopina.)

1925. SZYMANOWSKI Karol: Fryderyk Chopin. Warszawa. Biblioteka Polska.
(Małe to pismo, będące jak gdyby tekstem zamierzonego lecz nie wygłoszonego wykładu, jest wyrazem żywionego przez znakomitego kompozytora uwielbienia sztuki Chopina, jej nieśmiertelnych wartości ideowych, równocześnie zaś głosi hasło zrozumienia i właściwej oceny czynników tzw. m e t i e r, roboty, polegającej na grze czystych i doskonałych form, wyrażających przede wszystkim same siebie w niewzruszonej harmonii swych poszczególnych elementów. W doskonale nieskazitelnym stylu napisany wykład, pełen najpiękniejszych myśli i głębokich spostrzeżeń.)

1926. JACHIMECKI Zdzisław: Chopin. Rys. życia i twórczości. Kraków. Str. 168. (Data wydania 1927.)

1926. PEREŚWIET-SOŁTAN Stanisław: Listy Fryderyka Chopina do Jana Białobłockiego. Warszawa.
(Wydane tu po raz pierwszy listy w ilości 13 stanowią bardzo cenny dokument wczesnej dojrzałości umysłowej

Chopina i znakomitego opanowania polskiego języka kulturalnego. Poza tym podał wydawca źródło stwierdzające pochodzenie Mikołaja Chopina ze wsi Marainville w departamencie Wogezy w Lotaryngii.)

1926. WINDAKIEWICZOWA Helena: Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina. Kraków. Rozprawy Wydziału filologicznego P.A.U. t. XLI, nr 7.
(Sumienne studium na temat kilku typowych form budowy mazurków wzorowanych na przykładach muzyki mazowieckiej.)

1926. WÓJCIK-KEUPRULIAN Bronisława: O typowych postaciach melodii Chopina. Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie.

1927. BARBAG SEWERYN: Studium o pieśniach Chopina. Lwów.
(Praca w charakterze elaboratu seminaryjnego.)

1927. JANKOWSKI Józef: Miłość artysty. Szopen i pani Sand. Warszawa.

1928. THUGUTTÓWNA Wanda: Przyczynek do analizy mazurków Chopina. Warszawa.

1928. BRONARSKI Ludwik: W sprawie wydania pośmiertnych dzieł Chopina. Kwartalnik Muzyczny Nr 1. Warszawa.

1929. WÓJCIKÓWNA-KEUPRULIAN Bronisława: O polifonii Chopina. Kwartalnik Muzyczny Nr 3. Warszawa.

1929. BRONARSKI Ludwik: Stosunek Schumanna do twórczości Chopina. Kwartalnik Muzyczny Nr 3 i 4. Warszawa.

1929. BRONARSKI Ludwik: O kilku reminiscencjach u Chopina. Kwartalnik Muzyczny Nr 5. Warszawa.

1929. WÓJCIK-KEUPRULIAN Bronisława: O trioli w mazurkach Chopina. Lwów.

1930. BINENTAL Leopold: Chopin. W 120 rocznicę urodzin. Dokumenty i pamiątki. Warszawa.
(Wartość tego wydawnictwa polega na pokaźnej ilości zawartych w nim reprodukcji portretów, rękopisów etc.)

1930. WÓJCIK-KEUPRULIAN Bronisława: Melodyka Chopina. Lwów. Str. 304.
(Metodycznie przeprowadzona analiza melodyki Chopina „pragnie stać się przyczynkiem do określenia indywidu-

alnego stylu jego muzyki". Punktem zaś wyjścia w tych bardzo skrupulatnych rozważaniach autorki stało się „zbadania ornamentyki, jako cechy najbardziej istotnej w melodii Chopina".)

1931. SZYMANOWSKI Karol: Chopin. Przemówienie na akademii w Uniwersytecie Warszawskim. Warszawa. Wiadomości Literackie.

1932. ŁOBACZEWSKA Stefania: Fryderyk Szopen a współczesność. Monografia zbiorowa „Muzyki" pod redakcją M. Glińskiego. Warszawa.

1934. JACHIMECKI Zdzisław: Obrona autentyczności polonеza Ges-dur. Kraków. Sprawozdania P A. U. t. 39. Nr 1.

1934. WÓJCIK-KEUPRULIAN Bronisława: Chopin. Studia — Krytyki — Szkice. Warszawa.
(Jest to zbiór kilku wydanych poprzednio osobno studiów, dotyczących melodyki, polifonii, techniki wariacyjnej, rytmiki i metryki Chopina, oraz polskiej literatury chopinowskiej w Polsce odrodzonej.)

1935. BRONARSKI Ludwik: Harmonika Chopina. Warszawa. Wyd. Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej. Str. 480.
(Szeroko zakreślone, ściśle analityczne dzieło, poświęcone wszystkim zagadnieniom, pozostającym w związku z budową akordów ich połączeń i modulacjami w dziełach Chopina. Najbardziej wyczerpująca i doskonale metodycznie przeprowadzona praca o całkowicie fachowym charakterze.)

1337. JACHIMECKI Zdzisław: Kompozycje Fryderyka Chopina z okresu dziecięctwa i lat chłopięcych do roku 1825. Warszawa. Pismo „Chopin", organ Instytutu Fryderyka Chopina. Zeszyt 1.

1937. OPIEŃSKI Henryk: Listy Fryderyka Chopina. Zebrał i przygotował do druku. Warszawa. Nakładem Jarosława Iwaszkiewicza i Wiadomości Literackich.
(Komplet zachowanych w autografach i wiarygodnych odpisach listów Chopina i zapisków w jego dzienniczku, obejmujący 338 pozycji.)

1938. KADEN-BANDROWSKI Juliusz: Życie Chopina. Warszawa.
(Etuda literacka na temat życia, duszy, serca, sztuki Chopina...)

1938. IWASZKIEWICZ Jarosław: Fryderyk Chopin. Lwów. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych.
(Popularna broszurka przeznaczona dla młodych czytelników.)

1939. NOWACZYŃSKI Adolf: Młodość Chopina. Warszawa „Rój".
(Rodzaj „życiorysu powieściowego", włożonego w usta Oskara Kolberga, opowiadającego swoje wspomnienia pod koniec życia autorowi na plantach krakowskich. Mieszanina „poezji i prawdy" — podana w typowym dla Nowaczyńskiego stylu językowym, pełnym nowotworów i makaronizmów. Plastycznie występują tu obrazy starej Warszawy. Drugie wydanie ukazało się w r. 1948.)

1947. STROMENGER Karol: Fryderyk Chopin. Wiedza Powszechna. Wyd. Czytelnika.
(W szeregu zwięzłych życiorysów Chopina wyróżnia się praca Stromengera osobistym sposobem podejścia do tematu i istotnie głębokim zrozumieniem psychiki genialnego kompozytora i jego dzieł.)

W wykazie tym uwzględnione zostały głównie prace wydane w formie książek i broszur. Krótkie artykuły i rozprawy, poświęcone różnym zagadnieniom w zakresie sztuki Chopina, znajdzie czytelnik w pismach muzycznych, jakie wychodziły w latach przed pierwszą wojną światową i w okresie międzywojennym w Warszawie, Lwowie, Poznaniu, Katowicach itd.

Prace polskich autorów w obcych językach

1877. KARASOWSKI Maurycy: Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe. Berlin.

1879. KARASOWSKI Maurycy: Life and Letters of Chopin. London. (P. rozdział poprz.)

1904. KARŁOWICZ Mieczysław: Souvenirs inedits de Chopin. Paris.
(Francuska wersja polskiego wydania „Niewydanych dotychczas pamiątek po Chopinie" z tego samego roku.)

1911. CHARLITT Bernard: Friedrich Chopin's gesammelte Briefe. Leipzig.
(Scharlitt ogłosił tu 116 listów w poprawnym tłumaczeniu niemieckim.)

1919. SCHARLITT Bernard: Chopin. Mit 22 Abbildungen. Leipzig. Breitkpof und Haertel.

1927. JACHIMECKI Zdzisław: La premiere composition imprimee de Chopin. Paris La Revue Musicale. 1 Mars.

1930. JACHIMECKI Zdzisław: Frederic Chopin et son oeuvre. Paris. Livrairie Delagrave. p. 241.
(W stosunku do monografii polskiej z r. 1926 znacznie powiększone i wyposażone w przykłady nutowe.)

1934. BINENTAL Leopold: Chopin. Avec soixante planches horstexte. Paris. Les Editions Rieder.
(Wydawnictwo to jest repliką polskiej publikacji tegoż autora z r. 1930.)

1946. BRONARSKI Ludwik: Etudes sur Chopin. Lausanne. Editions La Concorde.
(Tom ten zawiera kilka studiów autora ogłaszanych poprzednio w periodykach muzycznych, między innymi w Kwartalniku Muzycznym, w szczególności: o kilku reminiscencjach u Chopina, o krytykach Schumanna dzieł Chopina, o wypowiedziach Hansa Bülowa na temat kompozycji Chopina.)

1947. BRONARSKI Ludwik: Etudes sur Chopin. (V. II). Lausanne. Editions La Concorde.
(Podobnie jak w pierwszym tomiku znalazły się tu rozprawki autora ogłaszane wcześniej i kilka nowych, jak: Chopin i literatura, różnorodność uzdolnień Chopina, Chopin jako autor listów, kobiecość w muzyce Chopina, folklor w muzyce Chopina.)

1947. BRONARSKI Ludwik: Chopin et l'Italie. Lausanne. Editions La Concorde.
(Zebrane tu artykuły Bronarskiego dotyczą tematów: Chopin i opera włoska w epoce Chopina, Chopin i śpiew włoski, Chopin i muzycy włoscy, italianizm Chopina, włoska literatura muzyczna o Chopinie.)

Poza tym ukazało się kilka prac polskich autorów w specjalnych numerach pism muzycznych, poświęconych Chopinowi, jak „Die Musik" w Berlinie w r. 1910, lub „La Revue Musicale" Paris, 1931 Decembre.

Zebrane przez Henryka Opieńskiego listy Chopina ukazały się jeszcze przed ich polskim wydaniem (w r. 1937) w tłumaczeniu niemieckim, dokonanym przez Dra A. Guttry'ego w r. 1928 w Monachium (bei Georg Müller), następnie po angielsku w r. 1931 w tłumaczeniu E. L. Voynicha w Nowym Jorku (Alfred Knopf) i wreszcie w tłumaczeniu francuskim Stefana Danysza w Paryżu (E. Malfere. Societe Francaise d'Etitions Litteraires et Techniques. Collection Polonaise) w r. 1933.

Wyciąg z literatury Chopinowskiej w obcych językach

1831—1842. SCHUMANN Robert: Krytyki o kompozycjach Chopina zawarte w „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker".

1843. DAVISON J. W.: An Essay on the works of Fr. Chopin. London.

1852. LISZT Francois: Frederic Chopin. Paris.
(Napisane w r. 1850 w Wejmarze studium było aktem hołdu, złożonego przez genialnego pianistę i kompozytora na świeżej jeszcze mogile Chopina. Pełne świetnych i wnikliwych spostrzeżeń, wszakże bardzo niemetodycznie rozplanowane, mieszające ze sobą odległe od siebie tematy, w niektórych ustępach romantycznie nastrojone, w innych barokowo przesadne, raz wpadające w zachwyt, drugi raz niesprawiedliwe w stawianych zarzutach, w sumie jednak niezmiernie interesujące jako wypowiedź wielkiego artysty, który znał Chopina z bliska w ciągu kilkunastu lat.)

1856. ENAULT L.: Frederic Chopin. Paris.

1861. BARBEDETTE Henri: Frederic Chopin. Essai de critique musicale. Paris.
(Rzecz napisana w typowo francuskim stylu felietonowym.)

1878. MARMONTEL Antoine: Les pianistes celebres. Paris.

1879. SCHUCHT J.: Chopin. Leipzig.

1879. NIGGLI A.: Fr. Chopin. Leipzig.

1880. AUDLEY A.: Fr. Chopin, sa vie et ses oeuvres. Paris.
(Autorka starała się przedstawić, na podstawie dostępnych jej prac o Chopinie, jego życie i twórczość na 234 stronach swojej książki, ale na końcu jej, przyznając się

do wątpliwości pod względem dodatniego rezultatu swoich wysiłków, życzy tylko czytelnikowi, żeby czytając te karty miał tyle przyjemności, ile jej miała ona sama, pisząc książkę.)

1880. REES Catharina Van: Historisch-romantische levesschets. Amsterdam.

1888. NIECKS Frederic: Frederic Chopin as a man and musician. London. 2 tomy.

1890. NIECKS Frederic: To samo w języku niemieckim. Leipzig. (Praca w planie swoim zbliżająca się do pomnikowych monografij Spitty o J. S. Bachu, Johna o Mozarcie i Thayera o Beethovenie, chociaż w niektórych ustępach niewolna od arbitralnych sądów. W wyzyskaniu materiałów biograficznych stanowi ona dowód bardzo sumiennych poszukiwań autora.)

1892. WILLEBY Charles: Chopin. London.

1895 GARIEL E.: Federico Chopin. Mexico.

1899. FINCK Henry: Chopin and other musical essays. New York.

1900. GOLESCO G.: Fr. Chopin. Bruxelles.

1901. TOŁSTOJ Lew: Preludium Szopena. Moskwa.

1901. HUNEKER James: Chopin the man and his music. London. (Książka, która zdobyła szeroki rozgłos w świecie i jest często cytowana nie tylko w chopinografii o charakterze literackim, lecz także w literaturze muzykologicznej. Bardzo wiele poglądów Hunekera i komentarzy uzyskało niejako prawo obywatelstwa w kołach znawców Chopina. Nie mniej spotyka się Huneker nierzadko z ostrymi zarzutami, których przykładem mogą być niedawno przytoczone w liście Arth. Hedley'a a — w sprawie daty urodzin Chopina — słowa o Hunekerze, jako autorze książki o Chopinie, że jest on doskonałym okazem dziwacznego dziennikarza amerykańskiego. Jeszcze ostrzejszą opinię o Hukenerze, którą Hedley powtórzył, głosi Gerald Abraham, nazywając go wprost szarlatanem. Na tak jaskrawo ujemne sądy nie zasłużył bezwzględnie Huneker jako autor książki o Chopinie — która, napisana z niewątpliwym talentem i znajomością przedmiotu i w uczuciu szczerego podziwu sztuki Chopina — przyczyniła się w niemałym stopniu do utrwalenia artystycznej pozycji Chopina w świecie anglosaskiej kultury.)

1901. JONSON Ashton G. C.: A Handbook to Chopin's works. London. (W następnych latach kilkakrotnie ponawiane wydania.)
(Jest to bardzo praktyczny podręcznik ze systematycznie ułożonymi tabelami dzieł Chopina w porządku opusów i chronologicznym i z informacjami do poszczególnych utworów, przytoczonymi przeważnie z książek innych autorów.)

1903. HADDEN Cuthbert J.: Chopin. London. (Następne wydania w latach: 1906, 1911, 1913, 1921, 1926 i 1931.)

1905. LEICHTENTRITT Hugo: Frederic Chopin. Berlin. Harmonie. Berühmte Musiker.
(Książka wyróżniająca się w przystępnej literaturze Chopinowskiej wieloma zaletami dzięki jasnemu wykładowi fachowca i wielbiciela muzyki Chopina.)

1907. POIREE Elie: Chopin. Les Musiciens celebres. Librairie Renouard.

1909. GANCHE Edouard: La vie de Fr. Chopin dans son oeuvre. Paris.

1910. KNOSP Gaston: Maria. Une idylle d'amour en musique. Leipzig.

1910. VALETTA Ippolito: Chopin. La vita. Le opere. Torino.
(Pierwsza książka włoska o Chopinie, napisana przez kompetentnego muzyka-literata.)

1910. NUMERO special du „Le Courier Musical" 1 Janvier. Paris.

1910. CHOPIN.-Heft der Zeitschrift „Die Musik". Berlin. Schuster und Loefler.

1911. DEMANGE Charles: Chopin. Paris.

1912. IRIBARNE F.: Chopin. Su vida y sus obras. Paris. Casa Editorial Hispano-Americana.

1912. WEISSMANN Adolf: Chopin. Berlin.

1912. CHANTAVOINE Jules: Musiciens et Poetes. Paris.
1913. HADOW W. H.: Studies in modern music. London.
1913. KELLEY E. L.: Chopin the Composer. New York.
1916. AUBRY Jean: Hommage a Chopin: Paris. La Revue Musicale.
1917. GANCHE Edouard: La Pologne et Frederic Chopin. Paris.
1920. HILLMAN Adolf: Chopin. Stockholm.
1921—1922. LEICHTENTRITT Hugo: Analysen von Chopin's Klavierwerken. 2 tomy. Berlin.
(Ściśle fachowy rozbiór form, czynników melodyki i harmonii dzieł Chopina.)
1921. GANCHE Edouard: Fr. Chopin, sa vie et ses oeuvres. Paris.
(Kilkanaście wydań w następnych latach.)
1921. DUNN J. P.: Ornamentation in the works of Fr. Chopin. London.
1922. BONNEFOU Jean de: L'Ame de Chopin. Paris. La Revue Mondiale.
1925. GANCHE Edouard: Dans le souvenir de Chopin. Paris. Mercure de France.
1925. BIDOU Henri: Chopin. Librairie Alcan.
1927. VUILLERMOZ Emile: La vie amoureuse de Chopin. Paris.
1929. POURTALES Guy de: Chopin ou le poete. Paris.
1931. AGUETTANT L.: Le sens expressif des tonalites dans la musique de Chopin. Paris. La Revue Musicale.
1931. MIGOT M.: Sur l'orchestre latent dans le piano de Chopin Paris.
1931. NUMERO SPECIAL de la Revue Musicale Decembre.
1933. MARIOTTI Giovanni: Chopin. Firenze.
(Wartościowa praca, oparta na licznych publikacjach z literatury chopinowskiej, między innymi także polskich.)
1934. GANCHE Edouard: Voyages avec Chopin. Paris.
1934. PORTE John: Chopin the composer and his music. London.
1935. GANCHE Edouard: Souffrances de Chopin. Paris.
1937. GEDDO Angelo: Federigo Chopin. Brescia.

1937. MAZEI L. A.: Fantazia f-moll Szopena. Po rosyjsku. Moskwa.
1939. ABRAHAM Gerald: Chopin's musical style. London.
1942. MOUROIS Andre: Frederic Chopin. New York.
1947. CUNHA Paes de: O Monumento musicale de Chopin Rio de Janeiro.
(Książka wymieniająca wszystkie utwory Chopina wedle ich rodzajów i zawierająca komentarze do każdego, przeznaczone dla czytelników o minimalnym stopniu muzycznego przygotowania.)
1947. HEDLEY Arthur: Chopin. London. J. M. Dent and Sons Ltd.
(The Master Musicians.)
(Praca wytrawnego muzyka, inteligetnie ujęta, traktująca twórczość Chopina w sposób syntetyczny, zwracająca uwagę na ciekawsze wykrycia innych autorów.)
1948. GIDE Andre: Notes sur Chopin. Paris.

W wyciągu tym pominięte zostały publikacje o małej wartości rzeczowej, jak również nie mogły być uwzględnione idące w setki czy tysiące artykuły dotyczące Chopina w pismach muzycznych i literackich.

SKOROWIDZ OMÓWIONYCH KOMPOZYCJI CHOPINA*)

	Str.
Allegro de Concert pour piano, op. 46, A-dur	297
Andante spianato przed polonezem Es-dur op. 22	136
Ballada As-dur (3), op. 47	225
Ballada F-dur (2), op. 38	220
Ballada f-moll (4), op. 52	227
Ballada g-moll (1), op. 23	218
Barkarola Fis-dur op. 60	282
Berceuse (Kołysanka) Des-dur op. 57	284
Bolero op. 19	279
Cantabile B-dur (14-taktowy fragment, szkic, względnie zawiązek nierozwiniętej kompozycji z r. 1834. Na temat tego fragmentu ogłosił L. Bronarski wyczerpujące uwagi w piśmie „Muzyka" w r. 1931, nr 4—6 i załączył cały utwór).	
Ecossaises (Tańce szkockie) — trzy — bez cyfry opusowej	282
Etudy — dwanaście — op. 10	200—210
Etudy — dwanaście — op. 25	210—216
Etudy —trzy — bez cyfry opusowej, wydane jako: Trois nouvelles Etudes de Perfection de la Methode des Methodes de Moscheles et Fetis	217
Fantaisie — Impromptu cis-moll op. 68	288
Fantazja A-dur — Wielka Fantazja na temat pieśni polskich op. 13, na fortepian z towarzysz. orkiestry	303
Fantazja f-moll op. 49	289—290
Feuille d'Album E-dur, bez cyfry opusowej z r. 1843	321
Fuga dwugłosowa a-moll	323
Impromptu As-dur (1), op. 29	237

*) Część biograficzna została tu pominięta.

Impromptu — Fantaisie cis-moll (4), op. 68	283
Impromptu Fis-dur (2), op. 36	287
Impromptu Ges-dur (3), op. 51	287
Kołysanka (patrz Berceuse)	
Koncert e-moll op. 11	252—258
Koncert f-moll op. 21	255
Krakowiak — Grand Rondo de Concert op. 14	304
Largo es-dur, bez cyfry opusowej	321
Marsz żałobny c-moll op. 72	266
Mazurki (Numeracja według wydania Jana Kleczyńczyńskiego, przyjętego przeważnie przez inne wydawnictwa.)	
As-dur (29) op. 41, nr 4	174
a-moll (13) op. 17, nr 4	167—168
a-moll „Słowiczek" (47) op. 68, nr 2	163
B-dur (52)	159
B-dur (5) op. 7, nr 1	166—167
b-moll (17) op. 24, nr 4	170
C-dur (15) op. 24, nr 2	169
C-dur (34) op. 56, nr 2	175
C-dur (46) op. 68, nr 1	163
C-moll (35) op. 56, nr 3	175
cis-moll (2) op. 6, nr 2	165
cis-moll (26) op. 41, nr 1	173
cis-moll (32) op. 50, nr 3	174
D-dur (53)	163
D-dur (23) op. 33, nr 2	171—172
Des-dur (20) op. 30, nr 3	171
E-dur (3) op. 6, nr 3	166
F-dur (48) op. 69, nr 3	164
fis-moll (1) op. 6, nr 1	165
G-dur (55)	158
g-moll „Cudowny poemat" (14) op. 24, nr 1	169
h-moll (19) op. 30, nr 2	170
h-moll (25) op. 32, nr 4	173
Mazurek ze słowami na cześć Wacława Hanki w Pradze	319
Mazurki, do których dorobiono słowa do śpiewu w liczbie 15 utworów	172—173

Nokturny:

As-dur op. 32, nr 2 194
b-moll op. 9, nr 1 183
c-moll op. 48, nr 1 195
cis-moll op. 27, nr 1 193
Des-dur op. 27, nr 2 194
E-dur op. 62, nr 2 196
Es-dur op. 9, nr 2 187
e-moll op. 72, nr 1 182
Es-dur op. 55, nr 2 196
F-dur op. 15, nr 1 189
Fis-dur op. 15, nr 2 190
fis-moll op. 48, nr 2 195
G-dur op. 37, nr 2 195
g-moll op. 15, nr 3 190
g-moll op. 37, nr 1 194
H-dur op. 9, nr 3 188
H-dur op. 32, nr 1 194
H-dur op. 62, nr 1 196

Pieśni:

Czary 319
Dwojaki koniec 319
Gdzie lubi 315
Hulanka (Szynkareczko, szafareczko) 213 i in.
Leci liście z drzewa 316
Mazurek na cześć Wacława Hanki 319
Melodia (Z gór, gdzie dźwigali) 319
Moja pieszczotka 317 i in.
Narzeczony 316
Nie ma czego trzeba 319
Pierścień 319
Piosnka litewska 316
Poseł 317
Precz z moich oczu 315
Smutna rzeka 317
Śliczny chłopiec 319
Wojak 316
Życzenie (Gdybym ja była słoneczkiem na niebie.) 313

Polonezy:

A-dur op. 40, nr 1 144
As-dur op. 53 148—153
As-dur (z r. 1821) bez cyfry opusowej 119
B-dur op. 71, nr 2 128
B-dur (z r. 1817) bez cyfry opusowej 113 i in.
b-moll „Adieu" bez cyfry opusowej 126 i in.
c-moll op. 40, nr 2 145—146
cis-moll op. 26, nr 1 142—143
d-moll op. 72, nr 1 127
Es-dur op. 22 (Grande Polonaise brillante z towarzyszeniem orkiestry) 135—140
es-moll op. 26, nr 2 143—144
f-moll op. 71, nr 3 129
fis-moll op. 44 146—148
Ges-dur bez cyfry opusowej 131—135
g-moll z r. (1817) bez cyfry opusowej 111 i in.
gis-moll bez cyfry opusowej 121 i in.

Polonez — Fantazja op. 61 153—156

Polonez na wiolonczelę i fortepian op. 3 (Introduction et Polonaise brillante) 307—308

Preludia — dwadzieścia cztery — op. 28 238—249
Prelud cis-mol op. 45 249—250
Prelud poświęcony Piotrowi Wolfowi w r. 1834 321
Rondo C-dur op. 73 na dwa fortepiany 294—295
Rondo c-moll op. 1 290
Rondo Es-dur op. 16 295
Rondo a la Mazur F-dur op. 5 292 i in.
Rondo — Krakowiak (Grand Rondo de Concert) op. 14 304—305
Scherzo b-moll (2) op. 31 232—235
Scherzo cis-moll (3) op. 39 235—236
Scherzo E-dur (4) op. 54 236
Scherzo h-moll (1) op. 20 230—232
Sonata b-moll (2) op. 35 262—267
Sonata c-moll (1) op. 4 261—262
Sonata h-moll (3) op. 54 267—272
Sonata na wiolonczelę i fortepian g-moll op. 65 310—313
Souvenir de Paganini A-dur bez cyfry opusowej w formie wariacji 322

Tarantella As-dur op. 43 281—282
Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę g-moll op. 8 309—310
Walce:
a-moll (3) op. 34, nr 2 276
As dur (2) op. 34, nr 1 276
As-dur, Grande Valse (5) op. 42 278
As-dur (9) op. 69, nr 1 278
cis-moll (7) op. 64, nr 2 278
Des-dur (6) op. 64, nr 1 278
Des-dur (13) op. 70, nr 3 275
Es-dur op 18 275
F-dur (4) op. 34, nr 3 277
Ges-dur (11) op. 70, nr 1 279
Es-dur, Grande Valse Brillante (1) op. 18 275
h-moll (10) op. 69, nr 2 274
Wariacje:
E-dur na temat piosenki szwajcarskiej bez cyfry opusowej 296
Op. 2 na temat duettina z opery Mozarta „Don Juan" z towarzyszeniem orkiestry 300 i in.
E-dur op. 12, na temat z opery Herolda „Ludovic" 297
Souvenir de Paganini, na temat ludowej piosenki neapolitańskiej 322
E-dur, jedna wariacja w kompozycji zbiorowej „Hexameron" na temat marsza z opery „Purytanie" V. Bellini'ego 320

SKOROWIDZ NAZWISK*)

Abraham Gerald
177, 199, 440.
Agoult Maria (Daniel Stern)
81.
Albeniz Izaak
76, 280.
Aleksander I, cesarz
29, 145.
Alkan Ch. H. W.
213.
Ambros Wilhelm
330.
Auber Daniel Fr.
60, 282.
August Mocny
80.
Bach Jan Sebastian
16, 17, 36, 39, 40, 71, 75, 86, 102, 116, 233, 242, 245, 249, 262, 270, 279, 295, 296, 303, 326, 327, 337.
Bach Wilhelm Friedemann
116.
Baillot Piotr Fr.
62.
Balzac Honoriusz
81.
Bałakirew Mily Al.
339.
Barbedette Henri
181, 183, 204, 267, 291.
Bartok Bela
162.
Batka Richard
335.
Bauer Bruno
328.
Beethoven Ludwik
17, 22, 27, 29, 36, 40, 41, 43, 56, 58, 63, 71, 75, 76, 86, 146, 191, 209, 221, 222, 230, 242, 243, 263, 266, 269, 270, 271, 290, 296, 303, 326, 327, 331.
Bellaigue Camille
103.
Bellini Vincenzo
98, 185, 258, 265, 321.
Berlioz Hektor
60, 94, 191, 225, 255.
Bernini Lorenzo
36.
Białobłocki Jan
32, 113.

*) Cyfry przy nazwiskach oznaczają strony.

Białobrzeski
119.
Bidou Henri
250, 257, 294.
Bizet Georges
280.
Böhme F. M.
296.
Boieldieu Francois Adr.
47, 98.
Bourgues Lucien
108, 195, 210, 234, 336.
Brahms Johannes
250, 302, 312, 320, 335.
Brantome Piotr
71.
Breithaupt R. M.
334.
Broadwood Henry Fowler
80.
Brodowski Józef
26.
Brodziński Kazimierz
13.
Bronarski Ludwik
40, 109, 128, 135, 156, 178, 185, 199, 263, 295, 321, 323, 330.
Bruckner Antoni
222, 335.
Brugnoli Attilio
212.
Brzezina, księgarz
26, 37.
Brzozowski Józef
146.
Bülow Hans von
208, 212, 214, 216.
Burgmeister
255.
Busoni Ferruccio
212.
Byron George Noel G.
233, 274.
Casella Alfredo
340.
Catalani Angelica
22, 159.
Chabrier Alexis Em.
280.
Chantavoine M. J.
185, 186.
Charpentier Gustave
81.
Cherubini Luigi
60, 98, 257, 323, 324.
Chopin Emilia
31, 54.
Chopin Justyna z Krzyżanowskich
8, 10, 13, 16.
Chopin Ludwika Jędrzejewiczowa
10, 16, 74, 90, 97.
Chopin Mikołaj
8, 9, 11, 12, 13, 15, 18, 24, 25, 26, 51, 61, 113.
Chrzanowski Witold
65.
Clementi Muzio
22, 49, 180, 200, 249.
Clesinger J. B. A.
90.
Combarieu Jules
332.
Cortot Alfred
246.
Couperin Francois
75, 279.

Cramer J. B.
22, 49, 200.
Cui Cezary
318.
Cunha Paes de
177, 210.
Cybulski J. J. ks.
18.
Czajkowski P. Il.
247.
Czartoryski Adam X.
45.
Czerny Karol
22, 47, 49, 200, 321.
Dannreuther Edward
106.
Dante Alighieri
54, 55, 341.
Da Ponte Lorenzo
302.
Davison James William
104.
Debussy Klaudiusz
176, 193, 194, 251, 338.
Delacroix Eugeniusz
54, 81, 96.
Denereaz Aleksander
108, 195, 210, 234, 336.
Dobrzyński Ignacy Feliks
35, 310.
Dorn Henryk
78.
Dry Wakeling
190.
Duchnowski Jan
8.
Dudevant Aurora (Sand George)
80.
Dudevant Maurycy
Elsnerówna Emilia
90.
Dudevant Solange
90.
Dukas Paul
33.
Dunn John Petrie
107.
Ehlert Louis
147.
313, 324.
Elsner Józef
18, 30, 34, 35, 37, 40, 46, 47, 50, 53, 56, 61, 119, 255, 261, 262, 314.
Engel Hans
260.
Erler Hermann
255.
Erk Ludwik
296.
Erskine Catherine lady
96.
Falla de Manuele
280.
Feicht Hieronim ks. dr
292, 293, 294, 295.
Fetis Francois Joseph
62.
Field John
37, 68, 72, 180, 181, 188, 189, 195, 331.
Finck Henry
193.
Fontana Julian
35, 95, 99, 127, 146, 157, 158, 182, 238, 239, 240, 278, 281, 282, 287, 294, 313, 314, 415.

Franchomme August
312, 320.
Franck Cesar
265, 271.
Friedmann Ignacy
212.
Ganche Edward
53, 54, 92, 95, 143, 210, 266, 321, 341.
Garcia Vestris
58.
Gariel Eduardo
286.
Gautier Teofil
171.
Gide Andre
242.
Glinka Michał
318.
Gładkowska Konstancja
45, 46, 48, 51, 55, 57, 69, 70, 80, 254.
Godowski Leopold
212.
Goethe J. W.
218.
Goszczyński Seweryn
45.
Granados Campina Enrique
280.
Grieg Edward
67, 339.
Grzymała Wojciech
172.
Guttman Adolf
205, 235, 241.
Gyrowetz Wojciech (Adalbert)
20, 47.
Habeneck A. F.
136.
Haendel Jerzy Fryderyk
46, 116, 302.
Halevy Jacques Fromental
297.
Halle Charles
152.
Hanka Wacław
48, 319.
Hańska Ewa
81.
Haslinger Tobiasz
41, 52.
Haydn Józef
40, 222, 259, 270, 296.
Hedley Arthur
150, 157, 207, 271, 281, 288, 311, 323.
Hegel J. W. Fr.
288.
Heine Henryk
62, 82, 225, 226, 245, 330.
Herold L. J. F.
67, 297.
Hiller Ferdynand
60, 62.
Hoesick Ferdynand
70, 108, 113, 289, 313, 323.
Homer
341.
Hostinsky Otokar
319.
Hugo Victor
171.
Hull A. Eaglefield dr
288, 333, 335.
Hummel Jan Nepomucen
40, 58, 255, 256, 257.

Huneker James
77, 131, 142, 144, 147, 150, 188, 207, 208, 214, 221, 226, 227, 233, 234, 244, 286.
d'Indy Vincent
265, 269, 270, 301.
Isambert, śpiewaczka
62.
Jabłczyński Feliks
151.
Jachimecki Zdzisław
318.
Jarecki Józef
35.
Jarocki Feliks Paweł
13, 26, 46.
Jellenta Cezary
193.
Jonson Ashton
190.
Kalkbrenner Fr. W. M.
53, 61, 62, 67, 254, 255, 256, 257.
Kania Emanuel
318.
Karasowski Maurycy
33, 191, 209, 210, 238, 303, 319.
Karłowicz Mieczysław
314.
Karpiński Franciszek
313.
Kessler J. K.
249.
Kaszewski
314.
Keuprulian-Wójcik Bronisława
patrz Wójcik-Keuprulian Br.
Kleczyński Jan
151, 158, 177, 193, 196, 219, 244.
Klindworth Karol
212, 255.
Köhler Ludwik
212.
Kolberg Juliusz
13.
Kolberg Oskar
109, 160, 162, 183, 296, 304.
Kolberg Wilhelm
32, 126.
Kołessa Filaret
191.
Konstanty Wielki, książę
20, 21.
Kościuszko Tadeusz
8.
Krasiński Zygmunt
20, 70, 100, 284, 319.
Kratzer Józef
314.
Kuhnau Jan
225.
Kullak Franciszek K.
212.
Kurpiński Karol
19, 42, 50, 119, 136, 145, 303, 314.
Kurth Ernst
107, 335, 336.
Lachner Franciszek
47.
Lam Stanisław
321.
Lamberti Antonio
283.
Landormy Paul
107.

Langhans Wilhelm
300.
Lanner Józef
75 273.
Laparra Raoul
280.
Laurencin F. P. dr
104, 105, 327, 329, 330, 331.
Leichtentritt Hugo
75, 77, 100, 108, 141, 142, 143, 145, 151, 166, 173, 178, 183, 208, 209, 211, 212, 213, 215, 219, 221, 224, 226, 228, 231, 232, 236, 243, 245, 247, 249, 264, 265, 266, 279, 283, 287, 289, 290.
Leo August, bankier
84.
Leonardo da Vinci
100, 227, 234.
Leszczyński Stanisław, król
12.
Liadow A. K.
339.
Linde Samuel Bogumił
13, 26.
Liszt Franciszek
60, 62, 64, 67, 89, 102, 103, 104, 138, 147, 151, 176, 206, 213, 225, 230, 252, 257, 259, 260, 265, 271, 283, 290, 311, 320, 321, 330, 331, 337, 339.
Loewe J. K.
218.
Louis Rudolf
335.
Ludwik Filip, król
60.
Łączyńska Maria
10.
Łączyńska, starościna
10, 24.
Łowicka Joanna, księżna
21.
Maciejowski Ignacy
48.
Maecklenburg
211.
Maeterlinck Maurice
333.
Malfatti Ignacy dr
56, 58, 60.
Mariotti Giovanni
186.
Marliani, żona konsula i historyka Manuela
88, 239.
Marylski Eustachy
32.
Mattheson Johann
115, 116.
Mauclair Camille
267.
Maurycy Saski hr.
80.
Mayr Simone
283.
Mazel L. A.
100, 290.
Meister Edyta
199, 249.
Mendelssohn Bartholdy Feliks
46, 60, 62, 94, 267, 331.
Merimee Prosper
82, 83.
Mersmann Hans
109, 213.

Meyerbeer Giacomo
60, 320.
Michałowski Aleksander
212.
Mickiewicz Adam
71, 74, 79, 85, 96, 101, 154, 157, 178, 220, 221, 225, 226, 314, 315, 317, 318.
Mikuli Karol
212.
Milhaud Darius
286.
Minchheimer Adam
255.
Miroszewski Antoni
53. 54.
Mirska Maria
178.
Mochnacki Maurycy
44, 218.
Moniuszko Stanisław
119, 298, 310, 313, 315, 318, 319, 320.
Moscheles Ignacy
200, 203, 249, 288, 289.
Mostowski, minister
51.
Mozart W. Amadeusz
16, 17, 22, 29, 36, 37, 39, 40, 41, 52, 98, 116, 120, 226, 234, 255, 291, 297, 300, 301, 302, 326, 333, 337.
Musset Alfred
80, 82.
Nagel Wilibald
335.
Napoleon Bonaparte
10, 118.
Napoleon III, cesarz
72.
Nidecki Tomasz Napoleon
35, 47, 298, 344.
Niecks Fryderyk
68, 77, 99, 105, 121, 122, 127, 128, 131, 132, 142, 144, 147, 150, 186, 195, 196, 214, 219, 226, 233, 234, 235, 241, 257, 258, 261, 280, 281, 283, 289, 294, 298, 304, 310, 311, 312, 313, 314, 323.
Niemcewicz Julian Ursyn
19.
Niewiadomski Stanisław
318.
Noskowski Zygmunt
174, 246.
Nowakowski Józef
162.
Norwid Cyprian
71, 161.
Odyniec Antoni Edward
45.
Ogiński Michał Kleofas
19, 65, 116, 117, 118, 119, 126,
Orłowski Antoni
35.
Osborne Jerzy Aleksander
62.
Osiński Ludwik
145.
Paderewski Ignacy
110, 318.
Paer Ferdynand
60.
Paganini Niccolo
49. 61. 129, 302, 332.
Pagello dr
82.
Parnasowa Kornelia
319.

Paskiewicz, generał
77.
Peruchini cavaliere
283.
Pittrich G.
199.
Pixis Fr. W.
321.
Poiree E. G.
99, 194.
Potocka Delfina z Komarów
55, 69, 70, 76, 80, 102, 155. 284.
Potocki Mieczysław
69.
Potocki Szczęsny
69.
Proust Marcel
169, 170.
Prud'hon Pierre
259.
Pugno Raoul
143, 212.
Rachmaninow S. W.
339.
Radziwiłł Antoni ks.
42, 306.
Rameau Jean Philippe
75, 270.
Ravel Maurycy
192.
Reger Maks
343.
Reiss Józef dr
335.
Rellstab Fryderyk
203, 270, 301, 309.
Riemann Hugo
106, 205, 212, 266, 331.
Ries Ferdynand
255.
Rossini Gioacchino
40, 41, 126, 127, 185, 257, 265, 281, 291, 308, 323.
Różycki Aleksander
199.
Rymski-Korsakow
139, 244, 318
Sand George
79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 146, 239, 240, 241, 282.
Saint-Saens Camille
321.
Sandeau Juliusz
82.
Sapieha Kazimierz
17.
Scharlitt Bernard
174, 191, 193, 228.
Scheffer Ary
54.
Shelley Percy Bysshe
286.
Schering Arnold
252, 254.
Schobert Jan
116.
Scholz
212.
Schopenhauer Artur
293.
Schenker H. dr
335.
Schreyer Johannes
166, 329, 335.
Schubert Franciszek
36, 40, 48, 218, 270, 273, 274. 314, 317, 320, 335.

Schumann Robert
30, 37, 42, 78, 94, 98, 99, 103, 104, 134, 151, 167, 171, 212, 215, 219, 220, 226, 233, 244, 244, 248, 250, 252, 260, 262, 263, 266, 267, 279, 291, 301, 302, 303, 309, 320, 331, 332, 334, 335, 339.
Schuppanzigh Ignacy
47.
Sienkiewicz Henryk
33.
Sikorski Józef
183, 327.
Simon Antoni
26.
Skarbek Fryderyk
10.
Skrjabin Aleksander
176, 213, 222, 250, 334, 339, 340.
Słowacki Juliusz
71, 72, 154, 155.
Smetana Fryderyk
67, 339.
Sobieski Jan, król
57.
Sowińska, generałowa
27, 296.
Sowiński Wojciech
62, 255.
Spontini Gasparo Luigi
46, 257.
Stefani Jan
127.
Stirling Jane
96, 97.
Strauss Jan
75, 273.
Strauss Ryszard
140, 213, 225, 250, 340.
Strawiński Igor
222.
Stromenger Karol
100, 284.
Szeremetjewowa Anna
321.
Szulc M. A.
244, 296.
Szymanowska Celina
178.
Szymanowska Maria
26, 178.
Szekspir Wiliam
341.
Szymanowski Karol
164, 222, 250, 340.
Tausig Karol
255.
Thalberg Zygmunt
321.
Thuille Ludwik
335.
Tomeoni, śpiewaczka
62.
Valetta Ippolito
144, 186, 214, 283, 286, 291, 312.
Verdi Giuseppe
247.
Viardot Garcia Paulina
172.
Vidal Jan Józef
62.
Vuillermoz Emile
44.
Wagner Ryszard
150, 156, 191, 193, 207, 213, 242, 262, 266, 269, 297, 339.

Walewski Aleksander Colonna
10.
Weber Karol Maria
40, 86, 15, 128, 134.
Weissmann Adolf
229, 289.
Werker H.
245.
Wieck Fryderyk
291, 301.
Wieck Klara
280, 291.
Windakiewiczowa Helena
109, 160.
Winterhalter Franciszek Ksawery
69.
Witwicki Stefan
45, 50, 218, 315, 316, 317, 318, 319.
Wodzińska Maria
54, 72, 73, 74, 79, 80, 198, 199, 212, 278, 314, 319.
Wolf Hugo
320.
Wójcicki Kazimierz Władysław
31.
Wójcik-Keuprulian Bronisława
109, 127, 141, 183, 294.
Wolff Piotr
321.
Woyciechowski Tytus
45, 51, 55, 253, 275, 294.
Würfel W. W.
47, 119.
Zaleski Bohdan
45, 218, 319.
Zarębski Juliusz
138.
Zelter Karol Fryderyk
46.
Ziehn Bernhard
335.
Zöller
119.
Żeleński Władysław
173, 318.
Żywny Wojciech
16, 17, 25, 52, 61, 100, 114, 119, 120.

SPIS ILUSTRACJI

Fryderyk Chopin — malował Eugeniusz Delacroix (Muzeum Louvre w Paryżu) . . . . . przed tekstem
Rodzice Chopina — rysunek ołówkowy (Fototeka IFC) . po str. 16
Dom urodz. Chopina w Żelazowej Woli (Fototeka IFC) po str. 16
Afisz pierwszego koncertu w Paryżu 15 stycznia 1832 (Kolekcja L. Binental) . . . . . po str. 32
Delfina z Komarów Potocka (Muzeum Czartoryskich) . po str. 48
Maria Wodzińska — autoportret (Fototeka IFC) . . po str. 48
George Sand — cynkografia Banka (Muzeum Czapskich) po str. 64
Fryderyk Chopin — rysował F. X. Winterhalter, Paryż 1847 (Biblioteka Jagiellońska) . . . . . po str. 64
Fryderyk Chopin — dagerotyp Bissona (Fototeka IFC — Foto Cz. Olszewski) . . . . . po str. 80
Maska pośmiertna Chopina (Fototeka IFC) . . . po str. 96
Odlew ręki Chopina (Muzeum Czartoryskich) . . po str. 96
Reprodukcja oryginału Barkaroli op. 60 . . . po str. 288

S P I S R Z E C Z Y

Słowo od autora 5
Życie Chopina 7
Polonezy 111
Mazurki 153
Nokturny 179
Etudy 200
Ballady i scherza 218
Preludia 238
Koncerty. Sonaty 252
Tańce obce. Barkarola. Kołysanka. Impromptus. Fantazja. Ronda. Wariacje solowe. Allegro de concert . . . 273
Utwory z orkiestrą. Kompozycje komnatowe. Pieśni. Produkcja na marginesie 300
Próby syntezy stylu Chopina i znaczenie jego sztuki w historii muzyki nowoczesnej 326
Spis kompozycji Chopina z uwzględnieniem przypuszczalnego czasu powstania i dat wydania 342
Wydawnictwa kompozycji Chopina 351
Bibliografia. Prace polskich autorów w języku polskim . . 354
Prace polskich autorów w obcych językach 363
Wyciąg z literatury Chopinowskiej w obcych językach . . 365
Skorowidz omówionych kompozycji Chopina 370
Skorowidz nazwisk 375
Spis ilustracji 385

FEDERYNA CHOPINA

362
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina



Fryderyk Chopin
Malował Eugeniusz Delacroix

ZDZISŁAW JACHIMECKI

CHOPIN

RYS ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

WARSZAWA
INSTYTUT WYDAWNI