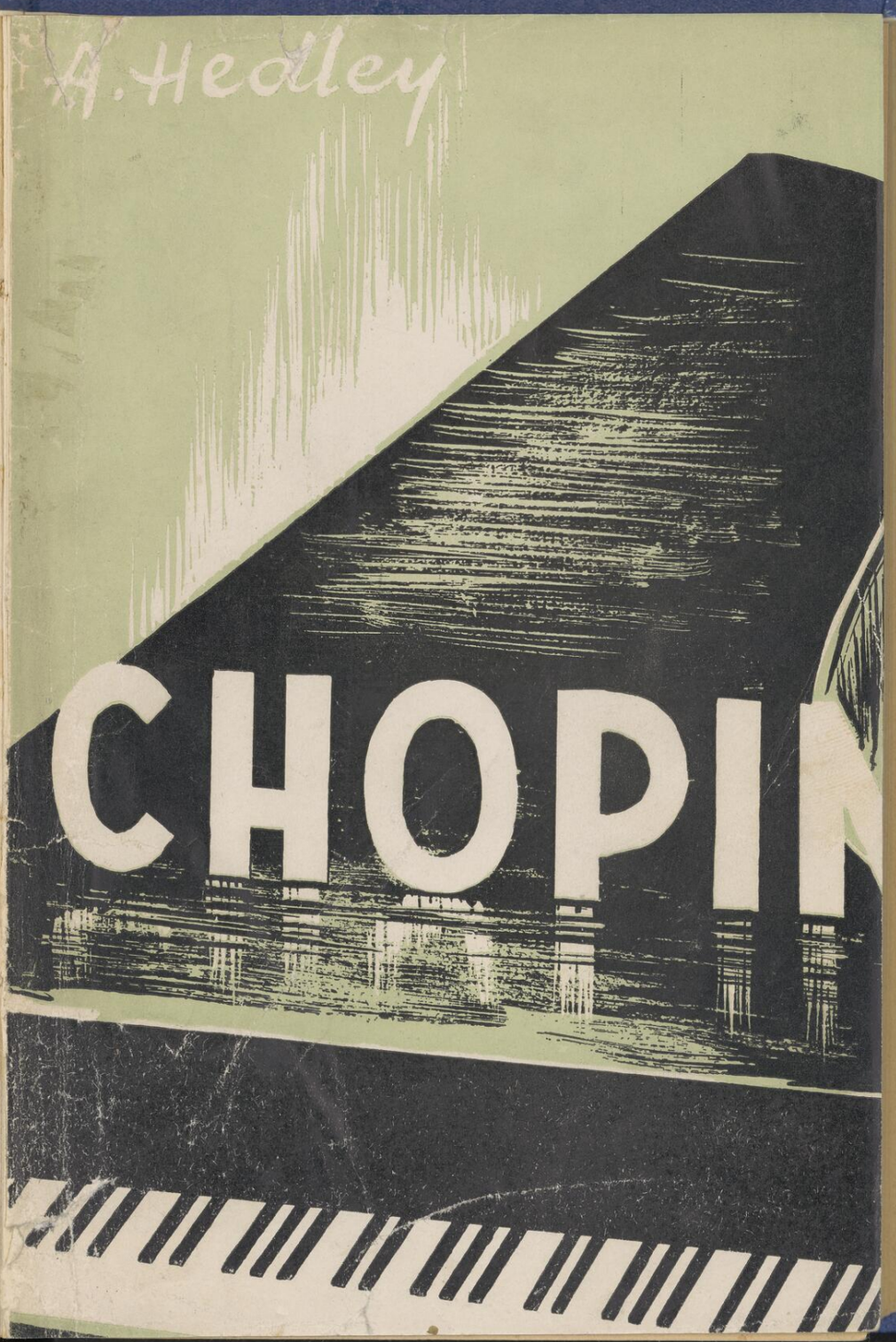
A. Hedley



ARTUR HEDLEY

CHOPIN

1949

ST. JAMIOŁKOWSKI & T. J. EVERT

Zbiory Słowackiego
I. F. C.

CHOPIN

ARTUR HEDLEY

CHOPIN

1949

ST. JAMIOŁKOWSKI & T. J. EVERT
ŁÓDŹ SP. Z O. O. ŻWIRKI 4

TYTUŁ ORYGINAŁU:
CHOPIN
BY
ARTHUR HEDLEY

DEDYKACJA:
FOR MY FRIEND
ENA MAKIN

PRZEKŁAD A. OPĘCHOWSKIEJ
SŁOWO WSTĘPNE I OPRACOWANIE B. E. SYDOWA

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

WSZYSTKIE PRAWA ZASTRZEŻONE

Zbiory Stowarzyszenia 443.

1082 — K-1667 — 13. V. — 10. X. 49
NAKŁAD 4100 + 30 EGZ. DRUKOWANO NA PAP. DZIEŁ. 70 G, FORM. 61 x 86, KL. V, ARKUSZY 16¼

DRUKARNIA R. S. W. „PRASA" W POZNANIU

443
NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

sygn. 443
akc. 1xx/1948

SŁOWO WSTĘPNE

Monografia „Chopin" angielskiego muzykologa Arthura Hedleya zajmuje wyjątkowe miejsce pomiędzy zagranicznymi biografiami, poświęconymi wielkiemu poecie tonów. Nie tylko dlatego, iż wyszedłszy w roku 1947 u J. M. Dent & Sons Ltd w Londynie, jako osiemnasty z kolei tom serii biograficznej „The Master Musicians", wydawanej pod światłym kierownictwem duńskiego autora i wydawcy Erica Bloma, skorzystała z natury rzeczy z wyników najnowszych badań. Wyższość biografii pióra Arthura Hedleya polega przede wszystkim na tym, że opanował przedmiot dzięki długoletnim badaniom własnym najzupełniej, tak dalece, że był w stanie pisać swą książkę podczas wojny, w której brał aktywny udział, w wolnych od walk orężnych na Zachodzie chwilach.

Pochodząc z matki Francuzki, doskonale zna język francuski, a entuzjazm dla sprawy skłonił go do studiów języka polskiego, który opanował całkowicie. Te czynniki umożliwiły Hedleyowi przeprowadzenie przed ostatnią wojną dokładnych badań podczas dłuższego pobytu w Polsce — oraz na terenie Francji.

Owocem tej pracy jest biografia, jakkolwiek niewielka objętością, to jednak przynosząca czytelnikowi w skondensowanej formie wszystko, co Chopina dotyczy, a w tym sporo szczegółów dotąd nieznanych. Autor bowiem nie ograniczał się do zagłębiania się w materiałach z epoki, gdziekolwiek były one przechowywane, lecz sam gromadził systematycznie bardzo cenne pamiątki, rękopisy muzyczne, autografy (listy), ikonografię itp., które pozwalały mu bardziej jeszcze pogłębić swój pełen pietyzmu stosunek do polskiego kompozytora.

Toteż praca Hedleya jest całkowicie wolna od błędów, legend i nieporozumień, w które popadali bez wyjątku autorzy zagraniczni, a nawet zbyt często polscy. Autor podchodzi do każdego szczegółu życia i twórczości Chopina z niezwykłym pietyzmem, a jednocześnie z rzadką sumiennością i prawdziwą wiedzą, w wyniku czego dochodzi do bardzo realnego ujęcia postaci kompozytora. Podaje przy tym, na podstawie swych wnikliwych badań, sporo zapomnianych lub całkiem nowych szczegółów.

Również w rozdziałach poświęconych twórczości Chopina autor, mimo wąskich ram, jakimi rozporządzał, wywiązał się ze swego zadania znakomicie, wnosząc niemało ciekawych i cennych uwag.

Wartość pracy tej szczególnie podnosi chronologiczny spis wszystkich dzieł Fryderyka Chopina, zrewidowany na podstawie najświeższych dochodzeń i faktów. Ta część zainteresuje specjalnie naukowców, prostuje bowiem w wielu punktach dotychczasowe bardzo powierzchowne zestawienia, traktowane u dawniejszych autorów niepoważnie.

Nie łatwe było zadanie tłumaczki, która podjęła się przekładu tej pracy, pisanej z prawdziwą maestrią, najprostszymi środkami — jak mówi autor, potocznym językiem, a jednak z niebywałą lekkością i płynnością stylu.

B. E. Sydow

PRZEDMOWA

Niniejsza opowieść o życiu i twórczości Chopina nie opiera się na dziele prof. Niecksa „Frederick Chopin as a Man and Musician", wciąż jeszcze uważanym, przynajmniej w krajach, gdzie panuje język angielski, za wyczerpujące i najbardziej autorytatywne we wszystkich sprawach, dotyczących tego kompozytora.

Z biegiem lat stawało się jasnym, że książka Niecksa, jakkolwiek w swoim czasie bardzo wartościowa, nie może być już dzisiaj przedmiotem bezkrytycznego pietyzmu. Nie dawniej niż w 1904 r. Ferdynand Hoesick w swym monumentalnym dziele „Chopin, życie i twórczość" (dotychczas nie tłumaczonym z polskiego) wykazał, że Niecks nie wiedział nawet o istnieniu dostępnego polskim badaczom obfitego materiału, który mógłby mu wiele wyjaśnić. W ciągu zaś ostatnich lat czterdziestu ciągle jeszcze odnajdywano nowe materiały, tak iż obecnie nic nie usprawiedliwiałoby piszącego o Chopinie, gdyby poprzestał jedynie na daniu czytelnikom streszczenia tego, co mówił Niecks w roku 1888.

Pisząc tę książkę czerpałem zawsze, gdy tylko to było możliwe, (zwłaszcza w Warszawie, przed wojną) z pierwszych źródeł. Nie polegałem na innych pisarzach, ilekroć tylko mogłem zbadać oryginalny dokument lub rękopis. Z wydanych w 1931 r. w Anglii zebranych listów Chopina nie korzystałem, ponieważ, po pierwsze, zbiór ten jest niepełny, i praktycznie wszystkie zawarte w nim listy były już dostępne piszącym o Chopinie, a po drugie dlatego, że biografowi zbiór ten nie na wiele przydać się może, gdyż domysły wydawcy w niwecz obróciły porządek chronologiczny listów.

Przytaczanie źródeł przy każdym stwierdzeniu zbyt obciążyłoby książkę przypisami. Oprócz przeprowadzanych przez siebie badań korzystałem głównie z dzieł następujących autorów: F. Hoesick, Leopold Binental, Edouard Ganche, Wladimir Karénine i Ludwik Bronarski. Nikt z piszących o Chopinie nie może pozwolić sobie na pominięcie dzieła Hugo Leichtentritta „Analyse von Chopins Klavierwerken", i korzystałem z niej często, jak również z książek Paul Egerta i Heleny Windakiewiczowej. Chronologiczny spis utworów Chopina został ułożony na podstawie rozmaitych porozpraszanych dowodów, nie zaś „oceny stylowej", tak niebezpiecznej i zbędnej w stosunku do Chopina.

Niech mi wolno będzie podziękować tutaj p. Alfredowi Cortot za pozwolenie umieszczenia w mojej książce reprodukcji należącego do niego portretu Chopina, oraz pannie S. Brookshaw za udzielenie mi nieznanego dotąd listu Chopina do Camille Pleyela.

A. Hedley

Londyn, 1946 r.



Chopin
Portret przypisywany L. Rubio
(ze zbiorów Alfreda Cortot)

ROZDZIAŁ I

PIERWSZE LATA

„Jego wyszukana, wzniosła i wybitnie artystyczna sława nie była nigdy przedmiotem krytyki. Otacza ją całkowite milczenie, jak gdyby już nadeszła potomność".

Takich słów użył Liszt w 1841 r. mówiąc o Fryderyku Chopinie, jako o pianiście i kompozytorze. Dziś, gdy dzieli nas prawie sto lat od śmierci Chopina, możemy, spojrzawszy wstecz, stwierdzić, że ocena ta słuszna jest i dzisiaj, że przetrwała wszystkie zmiany, wzniesienia i upadki w świecie muzyki. Chopin jest jedynym ze współczesnych sobie muzyków, którego sława ani na chwilę nie przygasła. Podczas gdy niezwykły rozgłos, jakim cieszył się niegdyś Mendelssohn, ustąpił dzisiaj miejsca uznaniu pełnemu szacunku, lecz niewiele przekraczającemu przeciętność, a Schumann stał się ofiarą kaprysów mody, o Chopinie powiedzieć można, że gdy najpiękniejsze jego dzieła stały się szerzej znane, a mniej wartościowe utwory pozostały w cieniu, sława jego nie tylko nie zbladła, lecz raczej zajaśniała większym jeszcze blaskiem. Miejsce jego w dziejach muzyki jest pod wieloma względami godne zazdrości. Nie stoi on na najwyższym szczeblu hierarchii muzyków — tego nikt by nie twierdził — ale danym mu jest to, co było udziałem niewielu: jest jedyny i wysoko ponad poziom wzniesiony w swej własnej, zamkniętej dziedzinie; stał się nieomal natychmiast klasykiem i wzorem doskonałości; mówi swym rodowitym językiem, a jednak jest przez wszystkich rozumiany; utwory jego grywane są wszędzie i bezustannie, a jednak właściwa mu subtelna zdolność przemawiania do wyobraźni i docierania do serc ludzi wszelkich narodowości pozostaje nietknięta. Niezwykła popularność Chopina nie ma wiele podobnych w dziejach muzyki — od pierwszej chwili urok jego

podbijał prawie wszystkich. A jednak tak niewiele na ogół wiadomo o nim jako o człowieku. Rodzaj jego geniuszu i indywidualność sprawiły to zapewne, że dzieje jego życia uwikłane są w sieć legend i domysłów. „Romantyczne" epizody jego życia tak zdają się harmonizować z niejasnymi i suggestywnymi elementami jego muzyki, iż zostało to skwapliwie wyzyskane najpierw przez biografów, później powieściopisarzy, a wreszcie i autorów scenariuszy filmowych. Gdy wszyscy oni wnieśli swój wkład do istniejącego obrazu Chopina, zwykły miłośnik muzyki stanął wobec wizerunku bardzo niepodobnego do człowieka, którego miał przedstawiać.

Wiele jest powodów, dla których piszący o Chopinie, wobec braku stwierdzonych faktów, zmuszeni są uciekać się do swej wyobraźni. Najważniejszym z tych powodów jest okoliczność, że Chopin był Polakiem, co jako człowiek dojrzały sam stwierdził wobec niewielu bliskich mu cudzoziemców; lecz zanim sami Polacy poczęli szczycić się i interesować twórczością swego wielkiego rodaka znaczna część informacji, dotyczących jego życia — zwłaszcza okresu najwcześniejszego — była ukryta w jego rodzinnym kraju i została wydobyta na światło dzienne dopiero w ostatnich latach. Pierwszy poważny angielski biograf Chopina, Frederick Niecks, nie miał dostępu do tego materiału, a ponieważ większość późniejszych pisarzy opierała się wyłącznie na nim, jego relacja o życiu Chopina stała się dziełem podstawowym i wzorowym. Dziś, dzięki badaniom muzykologów, takich jak F. Hoesick i Leopold Binental w Polsce i Edouard Ganche we Francji, wyraźniejszy obraz Chopina wyłania się z mgły zmyśleń i legendy. Główne zarysy jego stosunkowo ubogiego w zdarzenia życia pozostają oczywiście niezmienione, lecz wiele ważnych szczegółów możemy dodać do istniejącego obrazu człowieka i muzyka, i udowodnione fakty mogą zająć miejsce pomysłowych domniemań dawnych biografów. Lecz wiele jeszcze pozostaje nierozstrzygniętych spraw, zarówno w dziejach życia jak i w twórczości Chopina, które mogą żywo zainteresować historyków muzyki; w dziełku tej objętości, co niniejsze, możemy jedynie ograniczyć się do wzmianki o ich istnieniu i ukazania czytelnikowi, jakie mogą mieć znaczenie dla zrozumienia i odtwarzania jego utworów.

Już na samym wstępie dziejów życia Chopina stajemy wobec zagadkowej sprawy — jaka jest rzeczywista data jego urodzin? Od chwili odnalezienia metryki chrztu w księgach parafii Brochów koło Żelazowej Woli, gdzie przyszedł na świat Chopin, uważano za pewne, że urodził się 22 lutego 1810 r. Ponieważ jednak inne okoliczności nie pozwalają na bezkrytyczne przyjęcie tej daty, właściwe będzie przedstawić czytelnikowi tę sprawę dokładnie.

Data „22 lutego 1810 r." została zapisana na podstawie oświadczenia ojca Fryderyka, Mikołaja Chopina. Księgi parafialne stwierdzają, że 23 kwietnia 1810 r., to znaczy po dwóch miesiącach niezrozumiałej zwłoki,

> „...stawili się Mikołaj Chopyn (tak!), ojciec, lat mający czterdzieści, we wsi Żelazowej Woli zamieszkały i okazał nam dziecię płci męskiej, które urodziło się w domu jego w dniu dwudziestego drugiego miesiąca lutego, o godzinie szóstej wieczorem, roku bieżącego, ...i że życzeniem jego jest nadać mu dwa imiona, Frydrych Franciszek..." *).
> (Metryka spisana jest również po łacinie).

Od tej chwili zdawać by się mogło, że wszyscy się zmówili, aby datę tę zmienić! (Należy dodać, że Mikołaj Chopin sam nie wiedział dobrze, ile miał lat: gdy musiał złożyć podanie o emeryturę i wskazać wiek, uczynił się o rok starszym, niż był w istocie).

Kompozytor sam uważał, że urodził się 1 marca 1810 r. Wymienił tę datę w liście pisanym 16 stycznia 1833 r. do Polskiego Tow. Literatów w Paryżu i podał ją Fétisowi, muzykografowi, 28. marca 1836 r., dla umieszczenia w pierwszym wydaniu jego **„Biographie**

*) Cytowane według „Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie", opracował M. Karłowicz, Warszawa, 1904.

universelle des musiciens". Matka i siostry Chopina, jego koledzy szkolni i uczniowie zgodnie uważają dzień 1 marca jako datę jego urodzenia. W 1837 r. matka jego pisze: „Dużo myślałem o Tobie, moje drogie dziecko, w dniach Twych urodzin i imienin, 1. i 5. marca".*) Tymczasem autorowi pierwszej „oficjalnej" biografii, M. Karasowskiemu, siostra Chopina Izabella podała datę urodzin brata „1 marca 1809 r.", a Liszt, który, nawiasem mówiąc, nie miał informacji z pierwszego źródła, potwierdził to F. Niecksowi w roku 1878. Czy nie może wydawać się dziwnym, że rodzice cudownego dziecka, o którym mówiło całe miasto, tak jak to stało się wkrótce z małym Fryderykiem, mogli zapomnieć dokładną datę jego urodzin, zwłaszcza gdy pytania takie, jak: „ile on ma lat? doprawdy?" były prawdopodobnie zadawane bezustannie?

Należy zaznaczyć, że pierwszy wydany utwór Chopina, Polonez g-mol poświęcony hrabinie Wiktorii Skarbek, ukazał się w końcu 1817 r. jako „napisany przez Fryderyka Chopina, 8-letniego muzyka". Omawiając ten utwór jedno z pism warszawskich w początku r. 1818 mówi o kompozytorze „dziecię w ósmym roku", i trudno uwierzyć, aby kochający rodzice mówili, że ich cudowne dziecko jest starsze, aniżeli było rzeczywiście (cudowne dzieci nigdy nie mogą być za małe!). Ponadto wiemy, że gdy cesarzowa Maria Teodorówna odwiedziła 26 września 1818 r. Uniwersytet Warszawski i Liceum „pan Chopin, dziewięcioletni chłopiec, ofiarował Jej Cesarskiej Wysokości dwa tańce polskie przez siebie skomponowane", podczas gdy 3 stycznia 1820 r. znana śpiewaczka, Angelica Catalani, ofiarowała złoty zegarek „dziesięcioletniemu Fryderykowi Chopinowi". I wreszcie (aby wykazać jak zdumiewające jest, że wszyscy mogli zapomnieć rzeczywistą datę urodzin chłopca), można przytoczyć jednoaktówkę, napisaną na początku

*) Cytowane według „Chopin. Życie i Twórczość". F. Hoesick, Warszawa, 1927.

1818 r., w której sprawa lat Chopina wprowadzona jest w formie komicznego incydentu; pani Zamoyska mianowicie tak monologuje w swoim salonie:

> „Na koncercie ma grać młody Chopin; wiek jego dziecinny zapewne ludzi sprowadzi. Przewyborny przychodzi mi koncept: mały Chopinek ma już lat 9, ale żeby większą w ludziach wzbudzić ciekawość, wydrukujemy w okazach, że Chopinek ma tylko lat trzy. Trzyletnie dziecię, grające wielki koncert na klawikordzie, latające z rączkami swymi to na prawo, to na lewo, ah! jakże ludzie będą się zlatywać, żeby widzieć to cudo!... *).

co wskazuje zarazem na zdumiewającą już wówczas technikę chłopca.

Takie są argumenty, przemawiające przeciwko dacie urodzin 22 lutego 1810**). Pewien niemiecki pisarz wysuwał przypuszczenie, że Mikołaj Chopin, pragnąc uniknąć kary za niezgłoszenię urodzin w przepisanym terminie, rozmyślnie oświadczył, że jego syn, urodzony 1 marca 1809 r., przyszedł na świat w 1810 r. W każdym jednak razie, gdy chodzi o rzeczywistą datę urodzin Chopina niepewność wciąż istnieje, nawet pomimo to, że ze względów „oficjalnych" przyjęty został dzień 22 lutego 1810 r.

Niewielka wieś Żelazowa Wola leży na zachód od Warszawy. Obszerny, otoczony ogrodem wiejski dom, w którym urodził się Chopin, stoi na ziemiach dawnych dóbr Skarbków***). Wokoło ciągną się, jak okiem sięgnąć, bezgraniczne polskie pola; gdzieniegdzie tylko rosną pojedyńcze drzewa, na których wzrok może spocząć. Tu i owdzie domy wieśniaków. Bociany są tu pospolitym widokiem, a wieśniacy witają je radośnie i otaczają życzliwym szacunkiem. Dziś jeszcze widzieć można wychodzący z pobliskiego kościoła orszak weselny,

*) Cytowane według „Chopin". Życie i Twórczość, F. Hoesick, Warszawa, 1927.

**) Różnica pomiędzy rosyjskim kalendarzem „starego stylu" i zachodnio-europejskim „nowego stylu" nie wystarcza, aby wyjaśnić tę niezgodność.

***) Dom ten, który szczęśliwie przetrwał niemiecką okupację, został odnowiony.

z udziałem postrojonych dziewcząt, i nie trudno wyobrazić sobie Fryderyka Chopina, który spędzał w tych okolicach czas wolny od nauk w Warszawie, upajającego się śpiewami i melodiami tanecznymi; uszlachetnione przez jego sztukę obiegły one świat cały jako Polonezy i Mazurki.

W 1810 r. Mikołaj Chopin miał 39 lat. Urodził się we Francji, 15 kwietnia 1771 r. (nie zaś, jak pierwotnie przypuszczano, 17 kwietnia 1770 r.) w miejscowości Marainville w Wogezach. Pochodził z rdzennie francuskiej rodziny. Jego ojciec, Franciszek Chopin, urodzony w 1738 r., kołodziej i właściciel winnicy, był z kolei synem Mikołaja Chopina, również posiadacza winnicy. Nic nie wiemy o dzieciństwie i wczesnej młodości ojca Fryderyka, musiał to być jednak chłopiec przedsiębiorczy, gdyż mając lat 16 opuścił ojczystą Lotaryngię i w 1787 r. przybył do Polski, usuwając z myśli wspomnienie o ojcu, matce i dwóch siostrach, które pozostawił we Francji. Z jakichś dziwnych, nieznanych powodów nigdy nie mówił o swojej rodzinie i nic o niej nie wspominał swym dzieciom, tak że Fryderyk Chopin, który prawie dwadzieścia lat spędził w Paryżu, nie wiedział wcale, że w niezbyt dalekiej francuskiej wiosce mieszkały jego dwie ciotki, proste wieśniaczki, również nie zdające sobie sprawy z tego, że jeden z najsłynniejszych muzyków ówczesnych i ulubieniec najwyższych kół arystokratycznych jest ich bratankiem. Osiedliwszy się w Polsce Mikołaj Chopin stał się bardzo szybko, dobrowolnie i szczerze, obywatelem polskim, tak dalece, że mówiąc później o Francji używał słów „obcy kraj". Początkowo pracował jako urzędnik w fabryce papierosów, której właścicielem był Francuz. Opanował wkrótce najzupełniej język polski i zżył się z nowymi warunkami egzystencji, gdy w wyniku zwiększającej się wciąż niepewności sytuacji politycznej (drugi i trzeci rozbiór Polski były już blisko) firma, w której pracował, jak zresztą i wiele innych, zbankrutowała. Wobec rozwiania się wszystkich jego widoków na przyszłość zamierzał wrócić do Francji, lecz zachorował w przeddzień wyjazdu, a gdy wyzdrowiał wybuchło właśnie powstanie 1794 r. Młody Chopin wstąpił do szeregów Polskiej Gwardii Narodowej i walczył przeciw Rosjanom w obronie Warszawy, składając tym dowód całkowitej przynależności do swej nowej Ojczyzny. Gdy powstanie zostało stłumione i rozbiór Polski dokonany, Warszawa stała się jednym z miast prowincjonalnych, i Mikołaj Chopin znów zaczął myśleć o powrocie do Lotaryngii.

BIBLIOTEKA INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA

Jednak zachorował po raz drugi, tym razem bardzo ciężko, a gdy wyzdrowiał począł wierzyć, że jest wolą Opatrzności, aby pozostał w Polsce. „Dwa razy próbowałem wyjechać", mawiał podobno, „i dwa razy zachorowawszy o mało życia nie straciłem. Muszę zgodzić się z wolą Opatrzności i zostaję".

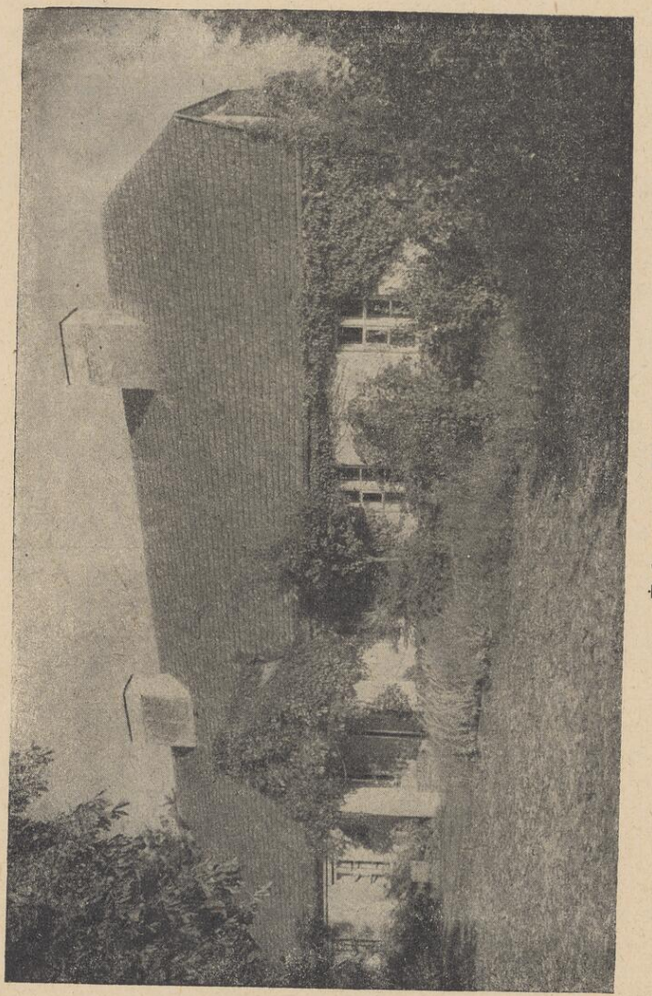
W tym czasie mniej więcej dostał posadę nauczyciela i w tym charakterze pracował później w różnych szlacheckich domach polskich, między innymi u Łączyńskich, gdzie uczennicą jego była mała dziewczynka, późniejsza słynna i nieszczęśliwa Maria Walewska, bohaterka jednego z romansów Napoleona. Gdy przebywał w domu Łączyńskich, zwrócił na siebie uwagę Skarbków z Żelazowej Woli pod Warszawą, i w 1802 r. został nauczycielem ich dzieci. Rodzinie tej powodziło się nie świetnie, (hrabia Skarbek mieszkał zagranicą, aby uniknąć nachodzenia przez wierzycieli), a Mikołaj Chopin pożyczył znaczniejszą sumę jednemu z jego synów, Michałowi, który po swej śmierci, w 1834 r., pozostawił majątek osobie zupełnie obcej, bez żadnego rozporządzenia, dotyczącego spłaty tego długu. Lecz życie w Żelazowej Woli płynęło przyjemnie. Mieszkała tam ze Skarbkami uboga, lecz pochodząca z dobrej rodziny krewna ich, Tekla Justyna Krzyżanowska, na której chrzcinach, dnia 14 września 1782 r. podobno było obecnych wiele osób „illustrissimae" i „magnificae". Była to ładna panna, wykształcona i inteligentna, doskonała żona dla ambitnego, młodego nauczyciela, który poślubił ją 2 czerwca 1806 r.

Było to pod wszelkimi względami szczęśliwe i bardzo dobrane małżeństwo. Z portretów ich, pędzla Mieroszewskiego, i listów, które pisali do Fryderyka, gdy opuścił dom rodzinny, możemy stworzyć sobie żywy obraz Mikołaja i Justyny Chopinów, którego wierność potwierdzają ci, co ich znali. Mikołaj Chopin był ciemnowłosym, wytwornie wyglądającym mężczyzną, o dużych, rozumnych oczach i ustach, znamionujących stanowczość. Zmagania się z losem w młodości wycisnęły swe piętno na jego charakterze i uczyniły go zapobiegliwym i ostrożnym. Chociaż był szczodry i wyrozumiały dla swych dzieci, powtarzał im często, że należy zawsze pamiętać o oszczędaniu na czarną godzinę. „Bądź oszczędny, o ile to jest możliwe" pisze do Fryderyka w czerwcu 1831 r., „serce mi się krwawi, że nie mogę zrobić nic więcej". I kiedy indziej jeszcze: „dobrze jest zawsze mieć parę tysięcy franków na wypadek potrzeby". Grał na flecie i skrzypcach i nawet już jako stary człowiek lubił grywać z przyjaciółmi w Warszawie kwartety i sonaty. Mniej wiemy o jego żonie, Justynie Chopinowej. Była to cicha, pobożna kobieta, oddana rodzinie, i tylko kilka krótkich zdań w jej raczej patetycznych listach do Fryderyka odsłania nam jej naturę. Zachowały się między innymi jej listy, w których wyrzuca mu łagodnie nie dość częste wiadomości o sobie:

„...Dałeś koncert, wiedzieliśmy z gazet, że go dasz i żeś go już dał, tym przykrzej, że nie od Ciebie; niepodobna, abyś przez tak długi czas nie znalazł godziny wolnej, aby Rodzicom donieść o sobie i o nich się dowiedzieć. ...Zapomniałeś o tym, kochane dziecko, że starzy Rodzice tylko Wami żyją i codziennie Boga proszą o zdrowie i błogosławieństwo dla Was..." *).

Mikołaj i Justyna Chopinowie mieli czworo dzieci: najstarsza córka, Ludwika (1807—55), wyszła za mąż za dra Józefa Kalasantego Jędrzejewicza; następnym był

*) Cytowane w/g „Pamiatki po Chopinie", opracowane przez M. Karłowicza, Warszawa, 1904.



Żelazowa Wola
Dom, w którym urodził się Chopin
(Fotografia Instytutu Fryderyka Chopina, Warszawa, 1946 r.)

Fryderyk Franciszek; Izabella (1811—81) wyszła za mąż za matematyka i inspektora szkolnego Antoniego Barcińskiego; Emilia, ur. w 1813 r., umarła na gruźlicę w 1827 r.

Wszystkie dzieci były nieprzeciętnie zdolne. Najstarsza córka, Ludwika, była uderzająco podobna do brata, jak sądzić o tym można ze starego dagerotypu, i podobieństwo to nie ograniczało się tylko do powierzchowności. Pomiędzy nią i Fryderykiem jak również i Izabellą istniało duże powinowactwo duchowe. Wprawdzie Izabella nie była tak muzykalna, jak Ludwika, która skomponowała kilka doskonałych mazurków, jednak była jedną z pierwszych osób, które zdały sobie sprawę ze znaczenia i piękna muzyki ich brata. Z listów, które obie siostry pisały z Warszawy do Chopina, przebywającego w Niemczech i we Francji, widać, jak silne nici przyjaźni łączyły troje rodzeństwa. Izabella pisze kiedyś, że jest przytłoczona myślą, że otrzymany właśnie piękny utwór muzyczny został skomponowany przez **jej** brata, a z listów Ludwiki widzimy wyraźnie, że była ona jedynym rzeczywiście bliskim przyjacielem i powiernikiem Chopina. Najmłodsza, była najbardziej pod niektórymi względami przedwcześnie rozwinięta. Umarła mając lat 14, lecz napisane przez nią wiersze i krótkie utwory usprawiedliwiają przeświadczenie, że gdyby żyła, mogłaby zająć wybitne miejsce w literaturze polskiej.

Szczęśliwie się stało, że Fryderyk Chopin wzrastał w takim otoczeniu. Jako jedyny chłopiec w rodzinie był oczywiście bardzo pieszczony, a gdy ku wielkiej radości rodziców począł zdradzać niezwykłe zdolności do muzyki, nie zawahali się ani przez chwilę by go zachęcać do pracy i za cenę wyrzeczeń ze swej strony dać mu możność rozwijania tego talentu. Wkrótce po przyjściu na świat Fryderyka ojciec jego został nauczycielem francuskiego w Liceum Warszawskim, i cała rodzina przeniosła się z Żelazowej Woli do stolicy, gdzie zajęła obszerne mieszkanie w samym śródmieściu. Mikołaj

Zbiory Słowackiego

Chopin pragnąc powiększyć swe dochody brał na stancję uczniów ze szkoły, w której wykładał, a w 1812 r. podjął się nauczania francuskiego w Wojskowej Elementarnej Szkole Artylerii i Inżynierów; dawało mu to możność utrzymania na wysokiej stopie domu w najwytworniejszej dzielnicy miasta. Chopinowie od razu zetknęli się z towarzyskimi i artystycznymi sferami Warszawy, i tej okoliczności Fryderyk Chopin zawdzięczał swe wykwintne maniery i piętno starannego wychowania, które tak dziwiły jego współczesnych, którzy nie byli przyzwyczajeni do spotykania tak wytwornych „pianistów".

Zbyt pochopnie przyjmowano dotąd, wobec tego że Chopin był stale cierpiący w późniejszych latach swego życia, że musiał być wątłym i chorowitym chłopcem, nie biorącym udziału w normalnych dziecinnych zabawach. Zapewne, nie był on wyjątkowo rosły, ani silny, lecz mógł doskonale brać udział w grach i zabawach swoich rówieśników. Jeżeli ustępował im pod względem siły, nadrabiał to zwinnością i bystrością. Wiemy, że ślizgał się i nawet kiedyś rozbił sobie mocno głowę na lodzie, a jako uczeń na równi z innymi spędzał wieczory w ogrodach miejskich i flirtował z dziewczętami, pod czas gdy poszukiwał go niespokojny ojciec. Pewnego razu nawet za zręczne skierowanie poszukiwań Mikołaja Chopina w mylnym kierunku podczas flirtu w tzw. „Botanice", Fryderyk obdarował jednego ze swych młodocianych sprzymierzeńców, Eugeniusza Skrodzkiego *), dużą torbą cukierków. Żadne fakty nie potwierdzają legendy o Chopinie słabowitym i niezdrowym od dziecka. Matka i siostry otaczały go na pewno przesadną troskliwością, lecz pamiętać należy, że właśnie do wieku lat dwudziestu nigdy poważnie nie chorował. Jego drobne dolegliwości nie przeszkadzały mu odbywać bez żadnych złych następstw długich i męczących podróży końmi, które mogłyby dać się we znaki o wiele silniejszym od niego. W tych szczęśliwych, chłopięcych latach nic nie zapowiadało tragicznego losu, który miał stać się jego udziałem i uczynić go żyjącym cieniem przed osiągnięciem trzydziestego piątego roku. Wprawdzie Emilia Chopin umarła na suchoty, lecz nic nie wskazywało na to, aby Fryderyk lub którakolwiek z jego sióstr mieli ulec tej samej chorobie. Później zobaczymy, w jakich warunkach ta ukryta fatalna skłonność upomni się wreszcie o swoją ofiarę; lecz tymczasem powrócimy do młodych lat Chopina, aby śledzić rozwój jego indywidualności i geniuszu w pogodnej atmosferze miłego i kulturalnego domu.

*) Pod pseudonimem „Wielisław" napisał: „Kilka wspomnień o Chopinie".

Od najmłodszych lat Fryderyk był niezwykle wrażliwy na muzykę. Proste melodie i tańce, które jego matka i siostra Ludwika grywały na fortepianie (na prawdziwym, dużym fortepianie, należy zaznaczyć, nie na szpinecie lub klawikordzie) wywierały na niego silne bardzo wrażenie. Pierwszą jego reakcją był płacz ze wzruszenia, lecz prędko bardzo poczęła brać górę ciekawość. Czarodziejska klawiatura, z której płynęły te wzruszające i zachwycające dźwięki pociągała go nieodparcie. Gdy miał mniej więcej sześć lat, jego przyrodzone zdolności do muzyki (ujawniające się głównie w improwizowaniu na fortepianie) stały się tak oczywiste, że rodzice doszli do wniosku, iż jest ich obowiązkiem kształcenie go w tym kierunku i danie mu nauczyciela, który by zdolności te właściwie pokierował. Wybór ich padł na zdolnego i skromnego muzyka, Wojciecha Żywnego, który, jakkolwiek właściwie był skrzypkiem, był jednakże w dostatecznym stopniu pianistą, aby móc nauczyć chłopca podstawowych zasad muzyki i gry fortepianowej. Żywnemu zawdzięcza Chopin wczesne poznanie dzieł fortepianowych Bacha; nie przestał nigdy być mu wdzięczny za to i przez całe życie w hierarchii jego uczuć Bach ustępował tylko Mozartowi. Jeżeli zaś chodzi o stosunkowo szybko nabyty, bardzo wysoki stopień techniki, należy przypisać to tylko jego zdumiewającym

zdolnościom, a nie skromnemu przykładowi i nauce Żywnego. Młody Chopin jednoczył w sobie rzadkie fizyczne i umysłowe zdolności, uwalniające obdarowanych nimi od zdobywania wszystkiego ciężką pracą, na którą skazani są zwykli śmiertelnicy. Żywość jego umysłu i wrażliwość szła w parze z doskonałym opanowaniem i zharmonizowaniem działania mięśni, co zresztą ujawniało się nie tylko przy grze na fortepianie. Już jako dziecko miał wyjątkowe zdolności mimiczne — umiał zmieniać wyraz twarzy w sposób dowolny, zdumiewając tym i niejednokrotnie zatrważając tych, którzy na niego patrzeli. A gdy nauczył się przenosić swe pomysły muzyczne na papier, pismo jego było drobne, lecz wyraźne i delikatne, co również przypisać można tylko doskonałemu opanowaniu mięśni. Najlepszym świadkiem łatwości, z jaką przychodziła Chopinowi gra na fortepianie, jest jego ojciec, który tak pisał w liście do Fryderyka z listopada 1831 r.: „...technika gry mało Ci czasu zabierała i umysł Twój więcej przy tym pracował, niż palce. Jeżeli inni całe dnie spędzali nad fortepionem, Tobie rzadko kiedy cała godzina zeszła na wykonywaniu cudzych utworów" *). Wobec szybkich postępów w technice i doskonałego czytania nut mógł pod kierownictwem starego Żywnego grać utwory wiedeńskich klasyków, Haydna, Mozarta, Beethovena, i późniejszych kompozytorów niemieckich, jak Hummel i Ries. Nigdy nie przestał grywać Bacha. Wiele czasu poświęcał oczywiście improwizacji, i widzimy, jak stopniowo toruje sobie drogę do tego oryginalnego i głębokiego ujmowania gry fortepianowej, które, po całkowitym opanowaniu, miały zapewnić mu jego miejsce w historii muzyki.

Przy końcu 1817 r. chłopiec był już pewną lokalną sławą. W dzienniku Aleksandry Tańskiej z tego czasu znajdujemy następującą wzmiankę:

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

„Pani Grabowska zaprosiła mnie na wieczór. Było dosyć osób... W przeciągu wieczoru grał na fortepianie młody Chopin, dziecię w 8-ym roku, obiecujące, jak twierdzą znawcy, zastąpić Mozarta." *)

Gdy wydany został jego pierwszy, krótki Polonez, młody kompozytor powitany został przez pisma jako

„...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 wariacji, nad którymi znawcy muzyki dziwić się nie przestają." **)

Prawie jednocześnie z Polonezem wydany został (bez podania nazwiska młodocianego kompozytora) Marsz Wojskowy. Chopin zagrał go tak świetnie w obecności Wielkiego Księcia Konstantego, iż ten ostatni polecił przerobić go na orkiestrę wojskowego, aby można było grać go w czasie rewii na Placu Saskim. Obydwa te utwory były zapisane przez Żywnego, bo gdy chodziło o pisanie nut Chopin nie dorównywał Mozartowi. Wreszcie 24 lutego 1818 r. pan Schoppin, jak podały gazety, wystąpił publicznie po raz pierwszy na koncercie dobroczynnym, na którym odegrał koncert fortepianowy Gyrowca. W związku z tym występem zachowała się naiwna legenda, że gdy matka zapytała chłopca po koncercie, co najwięcej podobało się publiczności, miał on odpowiedzieć bez wahania: „mój kołnierz, mamo", gdyż ubrany był na sposób zwany „angielskim", w aksamitne ubranie z wielkim kołnierzem. Grą swoją zwrócił na siebie uwagę kilku najbardziej arystokratycznych domów warszawskich, Radziwiłłów, Potockich i Czartoryskich, najstarszych polskich rodów, których nazwiska powracać będą często w dziejach życia Chopina. W listopadzie 1819 r. przybyła do Warszawy aby dać serię koncertów „niecierpliwie oczekiwana" śpiewaczka, Angelica Catalani, i wśród przedstawionych jej osób był młodociany Chopin. Jego gra wywarła na niej tak silne wrażenie, że ofiarowała mu złoty zegarek z wyrytym na-

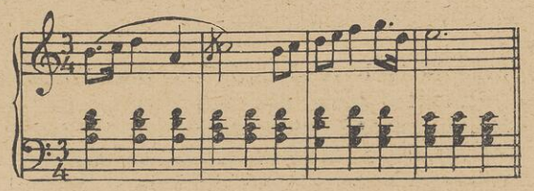
*) **) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

pisem: „Mme Catalani à Frédéric Chopin, agé de 10 ans" *).

Jednakże wśród tych wszystkich doniosłych wydarzeń rodzice Chopina nie zapominali o jego nauce. Mikołaj Chopin miał zupełnie ustalone poglądy w tej sprawie, i był zdecydowany nie oddawać chłopca do szkoły zanim, uczony w domu, nie będzie mógł pójść do czwartej klasy, gdy mieć będzie trzynaście lub czternaście lat. Przy końcu 1822 r. przerwano jego lekcje gry fortepianowej z Żywnym, od dłuższego czasu zresztą już zbędne. Fryderyk uczcił urodziny staruszka (23 kwietnia 1821 r.) poświęcając mu Polonez As-dur, (ogłoszony drukiem w barbarzyńskiej transkrypcji w 1902 r.), i pozostał zawsze szczerze do niego przywiązany. Na jesieni 1823 roku Fryderyk wstąpił do IV klasy Warszawskiego Liceum, gdzie ojciec jego był nauczycielem francuskiego, i na przeciąg następnych trzech lat studia muzyczne musiały zejść na drugi plan. Nie znaczy to, aby nie poświęcał muzyce każdej wolnej chwili, pracując nad nauką harmonii przy pomocy wydanej właśnie „Krótkiej metody Harmonii czyli Generał-basu w najłatwiejszy sposób" Karola Antoniego Simona i biorąc rzadkie lekcje od Józefa Elsnera, dyrektora Konserwatorium Warszawskiego, który interesował się bardzo uzdolnionym chłopcem. Lecz ojciec postanowił, że musi przede wszystkim zdobyć ogólne wykształcenie. Jakkolwiek jego istotne zainteresowania leżały zupełnie gdzie indziej, Chopin był bystrym i pracowitym uczniem. Przy końcu pierwszego roku nauki dostał jako nagrodę książkę (bardzo piękną, lecz bardzo nudną!) i z radością wyrwał się na wieś, na wakacje do Szafarni, gdzie mógł robić co chciał i gdzie nic mu nie przeszkadzało zajmować się ukochaną muzyką. W tym czasie powstały jego wariacje na tematy z niemieckiej piosenki ludowej „Der Schweizerbub", które wykazują wielki postęp w stosunku do poprzednich kompozycji. Stąd pisał do domu

*) „Dziesięcioletniemu Fryderykowi Chopinowi od Catalani".

listy w formie gazety, którą nazwał „Kurier Szafarski" — naśladując popularnego „Kuriera Warszawskiego" — która ciekawa jest ze względu na to, że widać z niej, jaki Chopin był dziecinny i niezepsuty, pomimo swych wielkich sukcesów w warszawskich salonach. Wtedy także mógł zetknąć się bezpośrednio z polską muzyką ludową. W Warszawie wprawdzie często zdarzało mu się słyszeć grywane mazury i inne ludowe tańce, lecz ogładzone i pozbawione pierwotnego charakteru. Natomiast w czasie tych wakacji jak i innych pobytów na wsi Chopin miał możność zbliżenia się do źródeł tej muzyki i zasłyszane wówczas melodie na zawsze zapadły mu w duszę. Wystarczy spojrzeć na Mazurka a-mol, Op. 17, nr 4, naszkicowanego w czasie tych wakacji, choć znacznie później wydanego, gdy kompozytor czuł się bardziej pewnym siebie, aby dostrzec bezpośredni wpływ tańców i piosenek, grywanych przez wiejskie kapele na odpustach i weselach.



Lecz na razie jeszcze Fryderyk nie występował na zewnątrz ze swymi doświadczeniami. Rozwijał się szybko i sława jego przenikać poczęła poza granice Warszawy. Car Aleksander I przyjechał 27 kwietnia 1825 r. na otwarcie Sejmu Polskiego i cała Polska ściągnęła do stolicy na tę uroczystość. Miasto rozbrzmiewało nieustającym gwarem balów, przedstawień galowych i koncertów. Między koncertami tymi szczególną uwagę zwrócił koncert na Eolomelodykonie konstrukcji Brunnera, czymś w rodzaju fortepianu połączonego z organami, który odbył się w kościele ewangelickim w obecności cara Aleksandra. Chopin tak pięknie grał

na tym koncercie, że wywarł głębokie wrażenie nie tylko na swych słuchaczach, ale również na carze, który w dowód uznania obdarzył go pierścieniem brylantowym. „Kuryer Warszawski" z 7 czerwca 1825 r. w takich słowach doniósł o tym:

„N. Pan raczył najłaskawiej brylantowymi pierścieniami udarować JP. Brunnera, wynalazcę instrumentów muzycznych Eolomelodiconu i innych, tudzież JP. Łukaszewicza, artystę-malarza, jakoteż Fryderyka Chopina, ucznia Liceum (którego talent grania na fortepianie już kilkakroć w publicznych koncertach uwielbiano)" *).

Koncert był powtórzony 10 czerwca, i przyniósł Chopinowi pierwszą wzmiankę prasową w dalekim świecie — krótką, przychylną ocenę w lipcowym numerze wychodzącej w Lipsku Allgemeine Musikalische Zeitung.

Kując żelazo, póki gorące, Chopin wystąpił jako kompozytor Ronda c-mol, Op. 1, poświęconego pani Linde, którego wydanie zostało zapowiedziane na 2 czerwca.

Wydarzenia te były decydujące dla dalszej kariery Chopina. Rodzice jego nie mogli pozostać obojętni wobec takiego powodzenia, zwłaszcza, że jednocześnie zwrócił na młodego muzyka życzliwą uwagę obecny na uroczystościach warszawskich książę Antoni Radziwiłł, (który sam był kompozytorem). Znajomości takie okazały się bardzo korzystne dla rozwijającego się artysty. Gdy powrócił na jesieni do szkoły, po wakacyjnej wycieczce do Gdańska, otrzymał polecenie grywania na organach podczas niedzielnych nabożeństw licealnych w kościele PP. Wizytek. Czynił to z przyjemnością, lecz nie wywarło to widocznego wpływu ani na jego grę, ani na kompozycje. Ostatni rok nauki w Liceum wymagał wytężonej pracy. Wysoki poziom łaciny, greki, matematyki i innych nauk czynił koniecznym poświęcanie

*) W tym samym niemal czasie, bo 27 maja, odbył się koncert Chopina w sali Konserwatorium Muzycznego na podobnym instrumencie, Czeolopantalionie, wynalazku Długosza.

im całego czasu, zwłaszcza, że ojciec wymagał dobrych postępów w nauce. Chłopiec był bardzo wyczerpany przy końcu tego trzeciego roku. Egzaminy jednak zdał dobrze i wieczorem 27 lipca, w dniu zakończenia roku szkolnego i rozdania nagród, wreszcie wolny poszedł z jednym ze swych kolegów szkolnych, Wilusiem Kolbergiem na operę Rossiniego „Gazza ladra". Po powrocie do domu napisał Poloneza b-mol (w trio wplótł melodię ze słyszanej tego wieczoru opery), którego nazwał „Adieu à Wilhelm Kolberg". Było to rzeczywiście pożegnanie, gdyż następnego dnia wyjechał z matką i siostrami Ludwiką i Emilią do Dusznik (Reinertz), miejscowości kuracyjnej na Śląsku. Emilia była już wówczas bardzo ciężko chora. Była to ostatnia próba ratowania jej — umarła w kwietniu następnego roku.

W Dusznikach, gdzie pili wody i przeprowadzali „kurację serwatkową", Chopinowie spotkali wielu znajomych z Polski. Brali też udział w nieco monotonnych rozrywkach, jakich dostarczało uzdrowisko. Muzyki było mało. — „Niech Pan sobie wyobrazi, że nie ma tu ani jednego możliwego fortepianu", pisał Chopin do Elsnera; pomimo to młody wirtuoz łatwo dał się namówić na danie koncertu na cel dobroczynny, na rzecz dwóch sierot, których ojciec zmarł nagle i pozostawił je bez środków do życia. Chopin grał w sali Domu Zdrojowego około 11 sierpnia, i koncert ten miał takie powodzenie, że musiał go powtórzyć *). Wspomniany list do Elsnera jest ciekawy i znamienny. Napisany został po francusku, językiem poprawnym i wytwornym, jak przystało młodemu człowiekowi, piszącemu do przyszłego swego profesora, gdyż było już postanowione, że Fryderyk poświęci się poważnym studiom muzycznym pod kierunkiem najlepszych sił, jakie znaleźć można w Warszawie. Natychmiast po powrocie z Dusznik zapisał się do „Głównej Szkoły Muzyki", gdzie pobierał nauki od jesieni 1826 r. do lipca 1829 r.

*) W 1897 r. w Dusznikach odsłonięty został pomnik, upamiętniający pobyt Chopina w tej miejscowości.

Szkoła Muzyki była oddziałem Konserwatorium, założonym w 1821 r. W wyniku nieporozumień pomiędzy dwoma kierownikami Konserwatorium, Elsnerem i Solivą, które osiągnęły najwyższe napięcie w 1826 r., czysto muzyczna strona nauczania została wydzielona z właściwego Konserwatorium (które pozostało szkołą dramatyczną itd.), a Soliva i Elsner zostali kierownikami poszczególnych działów. Kurs nauk w Szkole Głównej Muzyki trwał trzy lata i miała ona na celu wykształcenie „skończonych artystów zawodowych". Legendę o Chopinie samouku i nieznającym podstawowych zasad teorii muzyki rozwiewa całkowicie zapoznanie się choćby z krótkimi wyjątkami z programu nauk szkoły, jak na przykład:

„Teoria muzyki, jenerał-basu i kompozycji, uważana we względzie gramatycznym, retorycznym i estetycznym, wykładaną będzie jak dotąd w jednej z sal uniwersyteckich. Taż sama nauka, uważana we względzie praktycznym, jako też wszystkie nauki instrumentalne, we właściwym gmachu Konserwatorium dawanymi być mają. Wszystkie nauki rozłożone być winny na kurs dwuletni, wyjąwszy nauki kontrapunktu i kompozycji, która dopiero w trzecim roku ukończoną być może. Ostatni rok tego kursu na same ćwiczenia praktyczne poświęcony będzie" *).

Plan zajęć w Szkole brzmiał uroczyście:

„Josephus Elsner explicabit Theoriam compositionis musicae altera quoque hebdomade, die Jovis hora 12-1. Compositionem vero musicopracticam tradet in Conservatorio diebus Lunae, Mercurii et Veneris, hora 4-6" **).

Józef Elsner, nauczyciel Chopina w ciągu trzech lat jego pobytu w Szkole Muzyki, był Ślązakiem zniemczałym, który po działalności w Wiedniu, osiadł ostatecznie w Warszawie i całkowicie się spolszczył duchowo i w swych poglądach. Komponowanie przychodziło mu

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

**) „Józef Elsner wykładać będzie teorię kompozycji muzycznej co tydzień we czwartki od 12 do 1. Kompozycji muzycznej w praktyce uczyć będzie w Konserwatorium w poniedziałki, środy i piątki od 4. do 6."

łatwo, toteż pozostawił zadziwiająco wielką ilość oper, mszy, symfonii i kwartetów. Jeżeli chodzi o wartość tych utworów, zdania są podzielone. Fétis, uczony kompilator „Biographie universelle des Musiciens", uważa, że Elsner za mało podporządkowuje się „prawidłom" i twierdzi, że dzieła jego są pospolite i bez śladu natchnienia, w Polsce natomiast utwory jego cieszyły się wielkim uznaniem, a nawet wielka „Msza Koronacyjna" uchodziła za arcydzieło. Lecz bez względu na to, czy podporządkowywał się w swych kompozycjach „prawidłom", czy też nie, umiał ich doskonale nauczyć, a jego największą zasługą jest to, że nie usiłował zmuszać Chopina do niewolniczego podporządkowywania się tym zasadom. Zdawał sobie sprawę, że geniusz je przełamie i że przesadna pedanteria w tym zakresie mogłaby łatwo stłumić w jego uczniu dążenie do doskonałości w oryginalnym i indywidualnym wypowiedzeniu się muzycznym.

Chopin bynajmniej nie był „ulubionym uczniem" Elsnera. Jego koledzy Nidecki i Dobrzyński stali wyżej od niego, gdy chodziło o obowiązkowe ćwiczenia praktyczne, polegające na układaniu „mszy z łacińskim i polskim tekstem, trio, kwartetów, septetów, sonat, fug, kompozycji wokalnych na chór i orkiestrę" i tak dalej. Tomasz Nidecki, który opuścił Konserwatorium w 1827 roku, otrzymał stypendium rządowe na wyjazd zagranicę jako nagrodę za utwór „Msza na cztery głosy z towarzyszeniem orkiestry". Uzyskanie takiego stypendium później, jak to zobaczymy, nie udało się Chopinowi, niewątpliwie wskutek jego niezdolności czy też niechęci napisania poprawnej kompozycji żądanego rodzaju. (W 1829 r. był on już najzupełniej świadomy natury swego geniuszu i nic już zmusić go nie mogło do opuszczenia obranej przez siebie drogi kompozytora utworów fortepianowych).

Pracując pod kierownictwem Elsnera w pierwszym roku nauki (1826/7) systematycznie i z zapałem, poświęcał jednak każdą wolną chwilę swoim „własnym" kom-

pozycjom fortepianowym. Powstało wówczas między innymi utworami Rondo à la Mazur (wydane w lutym 1828 r.). W tym młodzieńczym utworze występują po raz pierwszy te „chopinowskie" urocze cechy indywidualne, które stają się coraz wyrazistsze w każdym następnym utworze młodego geniusza. Rondo jest wytworne i pełne życia, nosząc zarazem niewątpliwe piętno polskiej muzyki ludowej, którą Chopin poznawał coraz lepiej. Jeszcze większe postępy wykazują jego **„Wariacje na temat z Mozarta"** („Lá ci darem la mano"), które zaczął pisać po wakacjach, spędzonych w Strzyżewie pod Poznaniem i w Gdańsku. Rzecz charakterystyczna, Chopin nie mógł powstrzymać się od zarysowania ostatniej, czystej strony swego manuskryptu — naszkicował na niej jakiś pomnik, figurę generała — i był dość bezpretensjonalny, aby obok tekstu nutowego napisać takie zdanie: „ten akord będzie brzmiał dobrze".

Był to bardzo szczęśliwy okres życia Chopina. Jego koledzy z Liceum i Szkoły Muzyki Juliusz Fontana, Jan Matuszyński, Tytus Woyciechowski i inni pełni byli podziwu dla niego i nie szczędzili mu słów zachęty. Nawiązane podówczas stosunki przyjacielskie przetrwały do końca jego życia. Świadczy o tym jego korespondencja z nimi.

Rok 1828 przyniósł Frederykowi, dla którego zaczynały się wyczerpywać możliwości warszawskie, nowe przyjemne przeżycia. Kompozytor i pianista Hummel dał szereg koncertów w Warszawie, i Chopin miał okazję usłyszenia go i zawarcia z nim znajomości. Świetna gra, poetyczne improwizacje i romantyczne pierwiastki jego stylu miały znaczny wpływ na Chopina. Hummel, uczeń Mozarta, wlał w klasyczne formy romantyczną świeżość i ozdobił nowymi barwami. Nie trudno odnaleźć ślady jego wpływu w koncertach i rondach Chopina. Przykład osiągniętych przez Hummla wyników tak wpłynął na Fryderyka, iż począł pracować ponad siły; z powodu przepracowania musiał wcześniej rozpocząć wakacje i nie mógł zdawać egzaminów z drugiego roku nauki

w Szkole Muzyki. Tego lata, na wsi w Sannikach, przetransponował swe Rondo C-dur na dwa fortepiany, przed śmiercią jego jednak nie było ono wydane.

Po powrocie do Warszawy spotkała Chopina miła niespodzianka. Jeden z kolegów jego ojca, prof. Jarocki, zaproponował, aby Fryderyk towarzyszył mu w jego podróży do Berlina. Trudno opisać radość Chopina. Jarocki jechał wprawdzie na kongres naukowy, lecz cel podróży mało wzruszał jego młodocianego towarzysza, który pragnął jedynie poznać innych muzyków i pójść na pierwszorzędne przedstawienie operowe. Interesował go zwłaszcza **„Cortez"** Spontiniego.

Poważny profesor i jego pełen entuzjazmu młody towarzysz — dziwnie zaiste niedobrana para — wyruszyli z Warszawy 9 września i przybyli w pięć dni potem do Berlina. Ani miasto, ani jego mieszkańcy nie zrobili na Chopinie głębszego wrażenia. Czuł się, oczywiście, na posiedzeniach naukowych i przyjęciach oficjalnych jak ryba wyjęta z wody; wiedział, że jest to dla niego próżna strata czasu, i wolałby każdą chwilę spędzać w magazynie muzycznym Schlesingera, gdzie znaleźć można było wszystkie ostatnie nowości muzyczne. Udało mu się jednak być na kilku koncertach i przedstawieniach operowych. Wielkie wrażenie zrobiła na nim **Oda na dzień św. Cecylii** Händla, i później znacznie, w Paryżu, żałował jeszcze, że Händel jest tak mało grywany. Znalazł się pewnego razu przypadkowo w obecności Spontiniego i Mendelssohna, lecz był zbyt nieśmiały, aby się im przedstawić, i opuścił Berlin, nie zawarłszy żadnej zasługującej na uwagę znajomości. Niemniej jednak było to ciekawe przeżycie dla młodego człowieka, który zaczynał patrzeć na świat oczyma dorosłego i uczył się polegać na sobie samym. Z łatwością dostrzegał różne śmieszności, i przywiózł z sobą z Berlina wiele karykatur i szkiców, w których usiłował uwiecznić dziwacznych starszych panów, zebranych na kongresie.

W drodze powrotnej do Warszawy miało miejsce zdarzenie, za którego prawdziwość matka i siostry Chopina ręczyły zawsze, i które powtarzam bez upiększeń, wprowadzonych przez wielu poprzednich biografów. Kareta pocztowa, w której jechali prof. Jarocki i Chopin, zatrzymała się na jednej ze stacji dla zmiany koni, i okazało się, że nie będą mogli wyruszyć od razu w dalszą drogę. W czasie tej długiej i nudnej przerwy w podróży Chopin zobaczył w domu zarządzającego stacją pocztową fortepian, stary i zniszczony (lecz nastrojony!), zasiadł przy nim i rozpoczął improwizację w swym najlepszym stylu, ku zdumieniu i zachwytowi wszystkich obecnych, którzy nigdy jeszcze nie byli świadkami czegoś podobnego. Nie chcieli puścić go od fortepianu, a gdy wreszcie się wyrwał, zanieśli go w triumfie do czekającej karety. Zdarzyło się to w Cyllichowie, w drodze do Poznania. W mieście tym Chopin spędził wówczas dwa dni, i w ciągu tego czasu odwiedzał znajomych, między innymi Arcybiskupa Wolickiego i księcia Radziwiłła, mieszkającego w pobliżu, który sam będąc wiolonczelistą, szczególnie zainteresował się na wpół ukończonym **Trio g-mol.**

Po powrocie do Warszawy, który nastąpił 6 października, Chopin natychmiast wznowił pracę z Elsnerem. Polegała ona teraz wyłącznie na „ćwiczeniach praktycznych", wchodzących w zakres programu trzeciego i ostatniego roku nauki. Prócz tego pracował nad dwiema większymi kompozycjami na fortepian i orkiestrę, mianowicie nad **Fantazją z pieśni polskich** i **Rondem à la Krakowiak.** Jednocześnie komponował różne drobniejsze utwory fortepianowe. Miał teraz swój własny pokój na facjatce domu i mógł bez przeszkód oddawać się muzyce. Lecz nie należy przypuszczać, że był czymś w rodzaju samotnika. Przeciwnie, brał żywy udział w życiu towarzyskim Warszawy, w wieczorach, balach, rautach i innych zabawach. To zamiłowanie do życia światowego pozostało mu na całe życie. Na wiosnę 1829 r. rodzice jego zdali sobie jasno sprawę, że w Polsce już się

niczego więcej nie nauczy i że koniecznym jest dla niego wyjazd zagranicę, dla pogłębienia wiedzy muzycznej, nawiązania stosunków w szerszych kręgach świata muzycznego i, jak to krótko ujmował jego ojciec, „powąchania innych zapachów". Lecz skąd wziąć środki na podróż? Opierając swe nadzieje na wielkim uznaniu, którym się już cieszył jego syn muzyk, Mikołaj Chopin wystosował 13 kwietnia 1829 r. następujące podanie do Ministra Oświaty Publicznej, Grabowskiego.

„...Mam syna, którego wrodzona zdolność do muzyki do ukształcenia się w tej sztuce powołuje. Błogosławionej pamięci Najjaśniejszy Cesarz i Król Aleksander raczył najłaskawiej obdarzyć go kosztownym pierścieniem na znak zadowolenia Swego, gdy miał zaszczyt dać się słyszeć przed tym Monarchą. Jego Cesarzewiczowska Mość W. X. Naczelny Wódz raczył najłaskawiej dozwolić, ażeby nieraz w Jego obecności wzrastającego talentu swego mógł dawać dowody. Wiele na koniec dostojnych osób i znawców muzyki mogłoby potwierdzić to zdanie, iżby syn mój mógł stać się użytecznym krajowi w obecnym zawodzie, gdyby miał sposobność dokończenia nauk, do zupełnego uzdatnienia się potrzebnych. Ukończył on już wszelkie poprzednie nauki. ...Potrzeba mu tylko teraz, aby mógł zwiedzić zagraniczne kraje, zwłaszcza Niemcy, Włochy i Francję, ażeby się na dobrych wzorach dostatecznie mógł ukształcić. Gdy na odbycie takiej podróży, która do lat trzech trwać może, trzeba funduszów, na jakie szczupłe zasiłki moje, na pensji nauczyciela jedynie oparte wystarczyć nie mogą, zanoszę przeto najpokorniejszą prośbę do JW. Ministra ażeby raczył u Rady Administracyjnej z funduszu, do dyspozycji Namiestnika zostawionego, pewien zasiłek na podróż syna mego wyjednać" *).

Minister Grabowski zaopatrzył podanie w notatkę odręczną do władz skarbowych, proponując przyznanie stypendium w wysokości złotych 5.000.— rocznie dla obiecującego młodzieńca.

Chwila na złożenie takiego podania była dobrze wybrana, gdyż 17 maja przybył do Warszawy Mikołaj I z rodziną, aby koronować się na króla Polski. Znów miasto zakipiało gwarem zabaw i w krótkim czasie liczba jego mieszkańców wzrosła do 200.000 osób.

*) Cytowane według A. Nowaczyński: „Młodość Chopina", Warszawa, 1939.

W przeddzień koronacji, która odbyła się 24 maja, ogólną uwagę odwrócił od cesarza przyjazd Paganiniego, który dał dziesięć koncertów w czasie od 23 maja do 19 lipca. Było to oczywiście znacznie bardziej interesujące dla Fryderyka od wszelkich uroczystości koronacyjnych, zresztą tak, jak i reszta jego rodaków, mógł na nie spoglądać jedynie sceptycznie. Polskie uczucia narodowe stawały się co dzień silniejsze i już nadciągała burza, która miała wybuchnąć w 1830 r. Podobnie jak na Schumanna i Liszta, niezwykłe wirtuozostwo Paganiniego wywarło wielkie wrażenie na Chopina, można powiedzieć, że nieomal nim wstrząsnęło. Odsłonił mu się cały świat niepodejrzewanych możliwości i prawdopodobnie nie jest to zwykłym zbiegiem okoliczności, że pierwsza z jego **Etiud** powstała właśnie w tym czasie. Napisał co prawda również wariacje, które nazwał **„Souvenir de Paganini"** (wydane w 1881 r.), lecz nie wyróżniają się one żadnym indywidualnym piętnem.

Następnego dnia po wyjeździe Paganiniego, 20 lipca, Chopin zdał świetnie ostateczne egzaminy w Szkole Muzyki. Niestety, już 10 czerwca ojciec jego dowiedział się, że podanie o stypendium zostało odrzucone. „...udzielone sobie w komunikacie przełożenie Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych i Policji ma honor zwrócić z uwagą, iż nie może dzielić zdania, aby fundusze publiczne były przeznaczone (w brulionie pierwotnie „marnowane") na zachęcanie tego rodzaju artystów". Tak więc Fryderyk musiał iść w świat o własnych siłach, bez żadnej pomocy, oprócz tej, którą dać mu mogli jego najbliżsi. Lecz rodzina wierzyła w niego bez zastrzeżeń, i gotowi byli wszyscy skąpić sobie i oszczędzać, aby tylko zapewnić mu świetną karierę. A stary Elsner słusznie mógł być dumny ze swego ucznia; nie darmo jego ostatnia ocena brzmi:

„Chopin Fryderyk (trzecioletni) szczególna zdatność, **geniusz muzyczny**" *).

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

ROZDZIAŁ II

WARSZAWA I WIEDEŃ

Teraz, gdy już właściwe wykształcenie muzyczne Chopina zostało ukończone, naturalnym zupełnie było, że zwrócił swe zainteresowania w stronę Wiednia, miasta Haydna, Mozarta i Beethovena. Jakkolwiek poziom upodobań i wymagań wiedeńskiej publiczności znacznie się obniżyły, miasto to jednak było wciąż jeszcze następnym po Paryżu ośrodkiem europejskiej działalności artystycznej i Mekką ambitnych kompozytorów. Chopin posłał tam już dawniej do wydawcy muzycznego Haslingera swoje Wariacje na temat „Là ci darem la mano", Sonatę c-mol op. 4 i Wariacje na temat ludowej piosenki niemieckiej „Der Schweizerbub", lecz na razie nic nie wiedział o losie tych kompozycji. Dbały o swe interesy wydawca nie skłaniał się do poniesienia ryzyka wydania niezwykle trudnych utworów nieznanego kompozytora, i stawało się koniecznym, aby Fryderyk zajął się tą sprawą osobiście. Przed końcem lipca wyjechał więc z Warszawy z czterema przyjaciółmi, którzy również jechali do Wiednia. Podróżowali bez pośpiechu, tydzień spędzili w Krakowie i jego okolicach, i 31 lipca stanęli w Wiedniu. Chopin miał list polecający do Haslingera od Elsnera. Przemyślny wydawca po usłyszeniu gry Chopina szybko zmienił zdanie i oświadczył gotowość wydania Wariacji op. 2, jeżeli kompozytor wykona je publicznie. Nie miał otrzymać żadnego honorarium, lecz nuty miały być ładnie wydane. Chopin nie był przygotowany na taką propozycję; bał się, że Elsner będzie niezadowolony z takiego niewczesnego i nierozważnego debiutu, a zresztą nie miał żadnego doświadczenia w takich sprawach. Lecz wkrótce opinia publiczna głośno poczęła domagać się jego koncertu, gdyż ktokolwiek słyszał go grającego, był olśniony świetno-

ścią i oryginalnością tej muzyki. Tyle dobrej woli okazali wszyscy, że trudności stopniały, znalazł się świetny fortepian Graffa i hrabia Gallenberg uprzejmie użyczył sali Kärntnerthor Theater. Nawiasem mówiąc, mógł sobie na to pozwolić, gdyż był to okres martwy sezonu letniego, a poza tym inkasował wpływy.

Tak więc 11 sierpnia 1829 r. Chopin wystąpił przed wybredną i kapryśną publicznością wiedeńską. Początkowo miał zamiar grać **Wariacje op. 2 i Rondo à la Krakowiak,** lecz to ostatnie nie mogło być wykonane wobec pomyłek w przepisaniu partii orkiestrowej. Zamiast więc tego utworu Chopin zaimprowizował wariacje na tematy z opery Boïeldieu „La Dame Blanche" i polskiej ludowej piosenki weselnej **„Chmiel".** Zdobył wstępnym bojem słuchaczy, publiczność oklaskiwała go gorąco i przyłączyli się do niej członkowie orkiestry. Improwizacja na temat piosenki **„Chmiel",** w której Chopin na pewno wyzyskał pełen nieodpartego wdzięku rytm polskiej muzyki ludowej „zelektryzowała publiczność, nieprzyzwyczajoną do takich pieśni". Na ogół jednak wiedeńczycy uznali jego grę za zbyt delikatną, chociaż gazety pełne były pochwał dla oryginalności jego stylu i „nieopisanej doskonałości techniki". Wszyscy w Wiedniu przyzwyczajeni byli do wirtuozów grających głośno i ze wszystkich sił; najbardziej podobała im się gra młodego Liszta, gdy „przerażone fortepiany rozbiegały się po kątach, instrumenty smyczkowe zaścielały estradę, a publiczność siedziała oniemiała ze strachu i zdumienia". Lecz lepiej orientująca się część tej publiczności zdawała sobie sprawę, że głównym pragnieniem Chopina było dawanie dobrej muzyki, nie zaś imponowanie błyskotliwością i hałaśliwością, i że pomimo swej skromności i wyraźnej chęci pogłębienia swej wiedzy nie był wcale skłonny do naginania swego stylu do upodobań wiedeńskiej publiczności. Pod wieloma względami mogły wywrzeć na Chopina wpływ czyjeś poglądy, lecz w sprawach dotyczących jego sztuki instynktowny upór bronił go przed ustępstwami tam, gdzie znaczyłyby

one wyrzeczenie się jego oryginalności i zadania gwałtu jego artystycznemu sumieniu.

Wiedeńczycy domagali się uporczywie jeszcze jednego koncertu, i chociaż Chopin nie bardzo miał ochotę występować po raz drugi, jednak uczynił to, aby uprzedzić możliwe złośliwe komentarze w Warszawie („Cóż tam, jeden koncert dał i wyjechał, może źle się wydał"). O trzecim koncercie nie chciał już słyszeć, gdyż nie było mowy o honorarium i poczęły mu się otwierać oczy na metody bractwa organizatorów koncertów. „Dziś mędrszy i doświadczeńszy jestem o jakie cztery lata", pisał do rodziców. Drugi koncert odbył się 18 sierpnia, również w Kärtnerthor Theater, i tym razem Rondo z krakowiakiem było wykonane (partie orkiestrowe pomógł przepisać Tomasz Nidecki). Chopin czuł, że swym Rondem zdobył uznanie wszystkich muzyków, wyjąwszy „zakamieniałych Niemców", z podejrzliwością spoglądających na świetny meteor, który zabłysnął na horyzoncie muzycznym. Młody artysta przyjmował ze skromnością komplementy, którymi go zasypywano, mówił o powrocie do Wiednia, aby brać lekcje, a gdy zachwyceni jego rozmówcy wyrażali zdziwienie, że „tego wszystkiego" nauczył się w Warszawie, lojalnie chwalił swych nauczycieli. „Z pp. Żywnym i Elsnerem największy osioł by się nauczył". Sprawozdania z koncertów w prasie wiedeńskiej utrzymane były w tonie bardzo przychylnym, i Chopin wyjeżdżając 19 sierpnia do Pragi mógł uważać swój debiut za bardzo obiecujący. Zresztą i czas w Wiedniu spędził bardzo przyjemnie; był na kilku doskonałych przedstawieniach operowych i poznał paru znanych muzyków, między nimi Karola Czernego, groźnego kompozytora przeszło tysiąca zapomnianych dzisiaj utworów. (Chopinowi więcej podobał się sam Czerny, aniżeli jego kompozycje). Droga powrotna do Polski prowadziła przez Pragę, Toeplitz (Cieplice) i Drezno.

W Pradze Chopin odwiedził muzyka drezdeńskiego Augusta Klengla, kompozytora starej szkoły, który napisał kompletną serię kanonów i fug we wszystkich to-

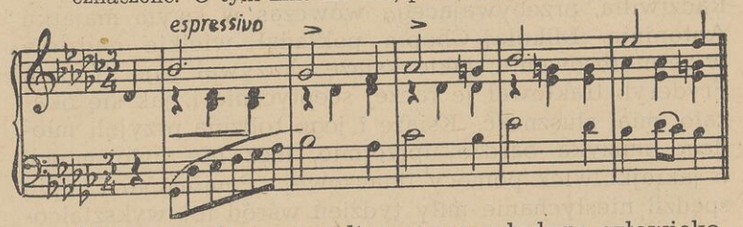
nacjach, pragnąc współzawodniczyć z czterdziestu ośmiu takimi utworami napisanymi przez Bacha. Klengel grał swe kompozycje Chopinowi przez dwie godziny, ku jego zbudowaniu, choć ten nie nabrał zbyt wysokiego mniemania o grze starszego od siebie muzyka. Lecz gdy w 1830 r. spotkał się z Klenglem odnowili swą znajomość z obustronnym zadowoleniem. „Wyraźnie polubiłem go, jakbym znał od lat trzydziestu", pisał wówczas. „On też okazuje mi wiele współczucia" *).

Chopin powrócił do Warszawy 12 września i z przykrością stwierdził, że jedno z warszawskich pism całkowicie (być może rozmyślnie) zmieniło treść wzmianki o jego koncercie, która ukazała się w **Wiener Theater-Zeitung.** Warszawska gazeta mianowicie przytoczyła słowa recenzji w następującym brzmieniu: „Jest to młodzieniec w którym usiłowanie podobania się przemaga usiłowanie robienia dobrej muzyki**) — w rzeczywistości zdanie zupełnie przeciwne w treści temu, które wypowiedział wiedeński krytyk. Nie było to niczym tragicznym, zapewne, raczej przykrością z kategorii pospolitych, lecz Fryderyk czuł się podrażniony i nieswój. Jego przyszłość wydawała mu się bardziej niepewna, aniżeli kiedykolwiek; widział, że nic mu nie da pozostanie w Warszawie i że musi włożyć wiele pracy w przygotowanie drugiego, dłuższego wyjazdu zagranicę. Książę Radziwiłł zapraszał go do Berlina; on sam obiecał właściwie wkrótce powrócić do Wiednia; w domu wszyscy mieli nadzieję, że pojedzie do Włoch. A teraz szarpał się pomiędzy chęcią wyzyskania swego wiedeńskiego sukcesu i pragnieniem pozostania w Warszawie. Powody, dla których chciał pozostać w Polsce, wyznał Tytusowi Woyciechowskiemu, swemu przyjacielowi i powiernikowi, w liście napisanym w trzy tygodnie po powrocie z Wiednia:

„Ja już, może na moje nieszczęście, mam mój ideał, któremu wiernie, nie mówiąc z nim, już pół roku służę, który mi się

*) **) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

śni po nocach, na którego pamiątkę skomponowałem Adagio do mojego koncertu, który mi inspirował tego walca dziś rano, co ci posyłam. Uważaj jedno miejsce † (krzyżykiem) oznaczone. O tym nikt nie wie, prócz Ciebie" *).



Jak przystało na egzaltowanego młodego człowieka, Chopin zakochał się. Spotkał swe przeznaczenie (jak przypuszczał wówczas) na koncercie zespołów chóralnych zorganizowanym przez Solivę, profesora śpiewu w Konserwatorium, który odbył się 21 kwietnia 1829 r., w osobie uroczej śpiewaczki, Konstancji Gładkowskiej. Była ona córką jednego z dygnitarzy warszawskich, urodziła się 10 czerwca 1810 r. W czasie, o którym mówimy, była jedną z sześciu uczennic na kursie śpiewu, mieszkających w internacie przy Konserwatorium. Wyjątkowo przystojna panna miała wielu wielbicieli. Niepomyślnie składało się dla Chopina, że Soliva pozwalał („zachęcał" jak mówił mocno z tego niezadowolony Elsner) swym uczennicom śpiewać duety z młodymi oficerami garnizonu warszawskiego; na tym polu Chopin nie mógł z nimi współzawodniczyć, a będąc z natury nerwowym i nieśmiałym, musiał uwielbiać swój ideał z daleka. Przez sześć miesięcy tylko fortepian był jego powiernikiem, wreszcie zdradził tajemnicę swego serca Tytusowi. Był zdenerwowany i niezdecydowany, nie wiedział, czy wyjechać z Warszawy, czy pozostać. „Nie uwierzysz, jak dla mnie teraz Warszawa smutna", pisze. „O jakże to przykro nie móc przyjść do kogo, podzielić się z nim smutkiem, radością, jak to niegodziwie, kiedy coś ciąży na sercu, a nie ma gdzie ciężaru złożyć"**).

*) **) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

Wreszcie ojciec zmusił go do powzięcia decyzji i 20 października wyprawił w Poznańskie, z wizytą do księcia Radziwiłła, przebywającego wówczas w swym majątku Antoninie. Mikołaj Chopin pokładał wielkie nadzieje w zainteresowaniu, jakie książę okazywał jego synowi; Fryderyk traktował je raczej sceptycznie i, jak się okazało, miał słuszność. Książę i jego rodzina przyjęli młodego muzyka bardzo uprzejmie, lecz nie było mowy o jakiejkolwiek pomocy finansowej. Pomimo to Chopin spędził niesłychanie miły tydzień wśród tej wykształconej i muzykalnej rodziny. Młode księżniczki, Wanda i Elżbieta, oderwały jego myśli od Konstancji. Skomponował wówczas w Antoninie dla Wandy i jej ojca Poloneza na wiolonczelę i fortepian (wstęp w powolnym tempie dodany był później). Jest to tylko błyskotliwy utwór salonowy, jak to sam Chopin przyznawał, który miał na celu pokazanie Wandzie, jak ma stawiać śliczne paluszki na klawiszach. Pogodny ton listów Fryderyka, w których opisuje swój pobyt w Antoninie, potwierdza wrażenie, że jego uczucie dla Konstancji Gładkowskiej było właściwie niczym innym jak młodzieńczym zadurzeniem i niezbyt głębokie. „Raj" radziwiłłowskiej siedziby i jego dwie Ewy usunął ją prawie całkowicie z jego myśli, i dopiero po powrocie do Warszawy począł snuć dalej nici tego romansu i przywrócił swemu „ideałowi" jego dawne miejsce. Do wyjazdu z Antonina zmusiła go myśl o nieskończonym koncercie, który przygotowywał na swe występy w czasie nadchodzącego sezonu. Publiczność już się nim interesowała i gazety pisały:

„Czyż talent P. Chopin nie jest własnością jego ojczyzny? Czyż Polska nie potrafi godnie jego ocenić? Utwory Pana Chopin noszą bez zaprzeczenia piętno wielkiego geniuszu; pomiędzy nowymi jego dziełami ma być koncert f-mol, godny iść w rzędzie z dziełami najpierwszych w Europie muzyków. Spodziewamy się więc, że P. Chopin tyle razy od nas wzywany nie zechce dłużej, z uszczerbkiem swojej i narodu sławy, przytłumiać w nas to miłe przekonanie, że i Polska wielkie talenta wydaje." (Kuryer Warszawski, 23 grudnia 1829)*).

Na jesieni tego roku Chopin nie występował na żadnych publicznych koncertach, lecz grał często na prywatnych zebraniach. W dzień imienin ojca na przykład, 6 grudnia, brał udział w zorganizowanym przez siebie w domu koncercie, na którym wykonany został szereg utworów klasycznych, a 19 grudnia świetnie improwizował w Resursie wobec niewielkiego grona członków Koła muzycznego. Dopiero w pierwszych dniach lutego 1830 r. mógł zrobić pierwszą próbę swego koncertu z pełną orkiestrą. Pisanie partytury orkiestrowej było zawsze bardzo uciążliwe dla Chopina. (W czasie jego podróży przez Niemcy w latach 1830—1831 partytura tego koncertu zaginęła i zwłoka, spowodowana jej powtórnym pisaniem sprawiła, że koncert ów ukazał się w 1836 r., jako jego **drugi koncert fortepianowy,** op. 21). W dniu 3 marca w salonie Chopinów wobec wybranego audytorium Fryderyk wykonał, z towarzyszeniem niewielkiej orkiestry pod dyrekcją Kurpińskiego, swój **Koncert** oraz **Fantazję na tematy z polskich pieśni.** Próba wypadła bardzo zadowalniająco. Wszystko było gotowe do występu publicznego, który odbył się 17 marca w Teatrze Narodowym.

Sala była wyprzedana na trzy dni przed koncertem. Życzliwie usposobiona publiczność była oczarowana, i tylko Chopin sam wydawał się niezupełnie zadowolony ze swej gry i kompozycji. Koncert rozpoczęła uwertura Elsnera, po czym Chopin grał pierwszą część swego koncertu. Po niej nastąpiło Divertissement na rożek, po którym Chopin grał **adagio** i **rondo** z koncertu. W drugiej części programu wykonał Fantazję na tematy z polskich pieśni. Akustyka sali była nieszczególna i Chopin niewątpliwie popełnił błąd, grając na swoim fortepianie o delikatnych tonach. Lecz na sprawozdania prasowe z tego koncertu bynajmniej nie mógł się uskarżać: w pi-

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

smach było wiele długich i pełnych uznania artykułów, w których znaleźć można było nie tylko pochlebne słowa, lecz i rzeczywiste zrozumienie, jak to widać na przykład w jednym ze sprawozdań, napisanym bezpośrednio po koncercie:

„17 marca 1830, o 11 wieczór:
„Wracam z koncertu Chopina, tego artysty, którego słyszałam grającego w 7-ym roku, kiedy był dopiero nadzieją. ...Jakże dziś gra pięknie! Co za biegłość, jaka równość! — doskonalsza zgoda między dwiema rękami niepodobna. Gra z taką pewnością, tak czysto, że jego koncert można by porównać do życia człowieka sprawiedliwego: żadnej dwuznaczności, fałszu, przesady. ...Granie Chopina jest, że tak powiem, jak ton w towarzystwie wiele znaczącej, a prawdziwie dobrze ułożonej osoby bez żadnej pretensji, dla tego samego, że ma do wszystkiego prawo; ...całe granie tak pełne wyrazu, czucia, śpiewu, że wzbudza w słuchaczu jakieś miłe dumanie, które mu wszystkie jego szczęsne chwile przedstawia“ *).

Nic nie usprawiedliwia uwłaczających uwag, jakie Edward Wolff czynił wobec Niecksa, o chłodnym przyjęciu przez warszawską publiczność muzyki Chopina. Cóż może lepiej świadczyć o zrozumieniu jego utworów i stosunku do nich, jak takie spostrzeżenia jednego z obecnych na koncercie:

„Weselsze nawet motywa jego przybierają barwę omal że nie powiem melancholji, w którą siłą swojego talentu słuchaczów za sobą ciągnie. ...Ziemia, która mu życie dała, swoim śpiewem działała na usposobienie muzyczne i przebija się niekiedy w utworach tego artysty: niejeden dźwięk jego tonów wydaje się jakby odbicie szczęśliwe rodowitej naszej harmonii. ...żeby do wytwornej gry i genialnej kompozycji łączyć tak piękną prostotę rodzimego pienia, jak ją sobie Chopin przyswoił, trzeba mieć odpowiednie czucie, poznać echa naszych pól i lasów, słyszeć piosnkę wieśniaka polskiego“**)

Ponieważ wiele osób nie dostało biletów na jego pierwszy koncert, Chopin wystąpił po raz drugi 22 marca i z większym nawet jeszcze powodzeniem. Tym razem grał na wspaniałym wiedeńskim fortepianie (pożyczonym na tę okazję) i każda nuta dźwięczała czysto jak dzwon. Powtórzył swój **Koncert,** lecz zamiast **Fan-**

*) **) Cytowane z F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość“.

tazji grał **Rondo z krakowiakiem** i zakończył improwizacją na temat ludowej piosenki „W mieście dziwne obyczaje“. Publiczność była niezwykle rozentuzjazmowana. Na sali rozlegały się wołania: „Ej, zmiłuj się, jeszcze przed odjazdem daj choć jeden koncert!“ Niestety, przesadny ton niektórych artykułów, które ukazały się w prasie, więcej uczynił Chopinowi złego, niż dobrego. W kwietniowym numerze „Pamiętnika dla Płci Pięknej“ wydrukowany został sonet na cześć artysty, a gdy krytyk „Dziennika Powszechnego“ posunął się tak daleko, że oświadczył, iż porównać Chopina można tylko z Mozartem, rozgorzała nieprzyjemna kłótnia dziennikarska. Odżył także dawny spór pomiędzy Elsnerem i Kurpińskim, i wreszcie, gdy już padło wiele ostrych słów, zakończył całą sprawę sarkastyczny artykuł Solivy pt. „Apel do Chopina“. Jednocześnie pewien trzeciorzędny muzyk, Orłowski, najbezczelniej użył niektórych motywów z Koncertu f-mol na walca i mazury. Łatwo pojąć, że wszystko to nie mogło być miłe dla Chopina i że w tych warunkach nie mogło być mowy o daniu trzeciego koncertu.

Miał jednak bardzo wiele rzeczy do zrobienia, zanim mógł pomyśleć o wyjeździe z Warszawy. Jego nowy **Koncert e-mol** nie był skończony; pozostawała jeszcze do napisania trzecia część — Rondo, i jakoś ciężko było teraz Fryderykowi zabrać się do systematycznej pracy. Nie mógł oderwać myśli od Konstancji i często dnie całe schodziły mu na tęsknych marzeniach, z których sam śmiał się pierwszy w chwilach zmiany nastroju. Widywał teraz często Konstancję, gdyż bywali oboje w wielu tych samych domach, lecz nic nie wskazuje na to, aby kiedykolwiek zdradził jej nurtujące go uczucia. Zawierzał je tylko swemu alter ego, Tytusowi Woyciechowskiemu, i fortepianowi: kompozycje powstałe w tym czasie mówią o jego nadziejach i obawach. „Romans“ z Koncertu e-mol, Nokturn op. 9 i pierwsze dwa Nokturny z op. 15, Etiuda E-dur op. 10, Nokturn cis-mol **(Lento con gran espressione)** są wiernym odbiciem

jego stanów uczuciowych. Niekiedy odnajdywał w poezjach romantyków polskich podobne do swoich nastroje i temu zawdzięczamy jego pieśni do słów Witwickiego **„Wojak"** („Rży mój gniady, ziemię grzebie — Puście! czas już, czas... Ciebie ojcze, matko ciebie, siostry, żegnam was") i do namiętnego Mickiewiczowskiego „Precz z moich oczu!"

Larghetto apassionato.

„Precz z moich oczu! ...Usłucham od razu
„Precz z mego serca! I serce usłucha.
„Precz z mej pamięci! Nie, tego rozkazu
„Twoja ni moja pamięć nie usłucha."

Nie trudno zrozumieć, dlaczego Chopin nie wyznał Konstancji swej miłości. Jakiż miało to cel? Miał zaledwie lat dwadzieścia, był ubogi i nieznany, wiedział, że wyjedzie z Warszawy na kilka lat. I być może, iż w głębi duszy zdawał sobie sprawę, że właściwie daje tylko ujścia pragnieniu wzruszeń i przeżyć uczuciowych.

Przed swym wyjazdem z Warszawy Chopin zamienił pierścionki z Konstancją, lecz nic nie wiemy o tym, aby uważali się za związanych jakąkolwiek obietnicą. Konstancja napisała w pamiętniku artysty:

Ażeby wieniec sławy w niezwiędły zamienić
Rzucasz lubych przyjaciół i rodzinę drogą;
Mogą Cię obcy lepiej nagrodzić, ocenić,
Lecz od nas kochać mocniej pewno Cię nie mogą.

D. 25/10. 1830 K. G.

Na pewno nie myślał Fryderyk, kiedy jego ukochana pisała te ostatnie słowa, że przyjdzie dzień, gdy na tej samej kartce ołówkiem napisze:

— mogą —

Niewiele już pozostaje do powiedzenia o Konstancji Gładkowskiej. Wyszła za mąż (31 stycznia 1832 r.) za Józefa Grabowskiego i, porzuciwszy marzenia o karierze scenicznej, spokojna i szczęśliwa mieszkała na wsi z mężem i pięciorgiem dzieci. W 1845 dotknęło ją straszne nieszczęście: oślepła. Po śmierci męża, która nastąpiła w 1878 r., żyła w wielkim osamotnieniu, lecz nieszczęścia swe znosiła z pogodą i zawsze żywo interesowała się literaturą i muzyką. Gdy przeczytano jej dzieło Karasowskiego o Chopinie, zdumiona była, dowiedziawszy się, jak wielką rolę odegrała w życiu młodego kompozytora; nie przypuszczała wcale, że jego uczucie dla niej było tak silne. Lecz niczego nie żałowała. „Wątpię, czy Chopin byłby takim dobrym mężem, jak mój zacny Józef", miała powiedzieć, „był taki gwałtowny, pełen przeróżnych fantazji, niestały". Umarła 20 grudnia 1889 r. Na kilka dni przed śmiercią spaliła wszystkie listy Chopina i pamiątki po nim.

Dwa koncerty, które Chopin dał w marcu 1830 r. są punktem szczytowym powodzenia, jakie osiągnął w Warszawie. Pozostał jeszcze w Polsce do listopada tego roku, lecz w ciągu tego czasu inne rzeczy zaprzątały już wszystkie umysły i inni muzycy poczęli upominać się o udział w zainteresowaniach publiczności. Znów, 20 maja, przyjechał do Warszawy car, aby w tydzień później dokonać otwarcia ostatniej sesji Polskiego Sejmu. Nastroje były naprężone, a świetne uroczystości podkreślały jeszcze bardziej nierealną, „naelektryzowaną" atmosferę. W mieście zaroiło się od zagranicznych artystów; najwybitniejszą postacią wśród nich wszystkich była śpiewaczka Henrietta Sonntag. Jej piękny głos i doskonała technika zachwyciły zamiłowanego w śpiewie Chopina, który w sztuce Henrietty Sonntag odnajdywał pierwiastki charakteryzujące i jego grę fortepianową: wytworne frazowanie, technikę bez zarzutu i niezwykły wdzięk. Jednocześnie bawiła w Warszawie młoda francuska pianistka, panna de Belville, która ogólnie bardzo się podobała. Została ona wraz z pianistką Woerlitzerem i Henriettą Sonntag zaproszona do wzięcia udziału w galowym koncercie, danym dla cara w dniu 30 maja. Chopin został pominięty. Udawał, iż tego nie dostrzega, lecz możemy być pewni, że nie było mu to obojętne.

Gdy po wygłoszeniu pełnego gróźb pod adresem Polaków przemówienia car opuścił Warszawę 28 czerwca, sezon muzyczny był zakończony. Publiczność była znu-

żona wielką ilością koncertów, które odbyły się w ostatnich tygodniach (sama Henrietta Sonntag dała ich osiem), a Chopin stracił okazję występu w tym czasie, gdyż jego drugi Koncert nie był jeszcze skończony. Na początku lipca ukazały się w sprzedaży wydane w Wiedniu jego Wariacje op. 2. Zagrał je na spóźnionym koncercie, danym 8 lipca przez panią Mayer, śpiewaczkę. Publiczności było bardzo mało i żadne wzmianki o tym występie Chopina nie ukazały się w prasie. Natychmiast po koncercie Fryderyk, spragniony szczerej romowy, pojechał na wieś, do Poturzyna, odwiedzić swego przyjaciela, Tytusa Woyciechowskiego. Nastrój jego poprawił się znacznie, gdy ze wszystkiego, co miał na sercu, zwierzył się Tytusowi, ale 24 lipca był już w Warszawie z powrotem, chcąc być obecnym na debiucie Konstancji w operze „Agnes" Paera, i znów jego troski powróciły.

Lato było już w całej pełni i, chcąc odetchnąć wiejskim powietrzem, Chopin pojechał do swej rodzinnej Żelazowej Woli — po raz ostatni. W czasie jego pobytu na wsi dotarły do Warszawy wieści o rewolucji lipcowej w Paryżu. Pomimo iż surowa cenzura nie dopuściła do pism wiadomości o dokonanym przewrocie, w mieście zawrzało. Wielu studentów Uniwersytetu było aresztowanych, a na pałacu Wielkiego Księcia znalazło się wielkie ogłoszenie: „Do wynajęcia od Nowego Roku". Wydarzenia te, jak się zdaje, nie zrobiły żadnego wrażenia na Chopinie. Pracował z zapałem nad ukończeniem swego Koncertu e-mol, pisząc jednocześnie etiudy i drobne utwory. Niepewna sytuacja polityczna w Europie krzyżowała jego plany na najbliższą przyszłość i w swych listach do Tytusa Woyciechowskiego podaje coraz to inne daty wyjazdu, robi luźne projekty, tylko po to, aby porzucać jeden po drugim w swym gorączkowym niezdecydowaniu. Wreszcie 23 września zaprosił do siebie do domu cały świat muzyczny Warszawy na „próbę generalną" koncertu e-mol. Utwór ten zdobył od razu ogromne powodzenie, i w prasie ukazały się

wzmianki o tym prywatnym wieczorze, jakby to był koncert publiczny.

„Pospieszam przyjaciołom muzyki i ojczystych talentów miłą donieść nowinę: Fryderyk Chopin ułożył drugi wielki Koncert. ...Jest to utwór geniusza. ...Przydać jeszcze należy, że P. Chopin pozbawiłby publiczność Warszawską prawdziwej przyjemności, gdyby wyjechał, nie dawszy jej usłyszeć swego drugiego Koncertu" (Dziennik Powszechny z dnia 23 września 1830 r.)*).

Tak więc to zostało postanowione i ostatni koncert Chopina w Warszawie odbył się 11 października 1830 r. W liście do Tytusa Woyciechowskiego tak sam Chopin opowiada o tym wydarzeniu:

„...Powiadam Aspanu, żem się wcale, a wcale nie bał, a grałem tak, jak kiedy jestem sam. Dobrze było. Sala pełna. Gernera Symfonia zaczęła. Potem Moja Mość wykonała pierwsze Allegro e-mol Koncertu, które jak z płatka wywinąłem na Streicherowskim fortepianie. Brawa były huczne. Soliva, kontent dyrygował z powodu swojej Arii z chórem, którą panna Wołków, ubrana niebiesko i wyglądająca jak aniołek, odśpiewała. Po tej Arii Adagio i Rondo (Koncertu) nastąpiło.

(w drugiej części programu) Soliva dyrygował Arią panny Gładkowskiej, biało z różami na głowie prześlicznie ubranej. ...Śpiewała tak, jak nic jeszcze nie śpiewała. ...Po odprowadzeniu panny ze sceny wziąłem się do odegrania Potpourri z polskich pieśni. Tą razą i ja się zrozumiałem i orkiestra się zrozumiała i parter się poznał. Teraz dopiero ostatni Mazur wzbudził duże brawo. ...Powiadam Ci, jeszcze nigdy z orkiestrą tak mi się spokojnie grać nie zdarzyło" **).

Pomimo niewątpliwego powodzenia tego koncertu, tylko „Kurier Warszawski" dał o nim wzmiankę. Lecz Chopin był już wówczas zanadto zajęty przygotowaniami do wyjazdu, aby zwracać uwagę na miejscową prasę. W dniu 1 listopada jego przyjaciel Reinschmidt wydał przyjęcie pożegnalne na jego cześć. Następnego dnia rano przepisał na czysto kilka swoich etiud (Etiudy z op. 10, nr 1 i 2, noszą datę „2 listopada 1830 r." i wyjechał, pożegnawszy rodzinę i przyjaciół. (Nie ma dostatecznych dowodów dla podtrzymywania twierdzenia Karasowskiego, że srebrny puchar z polską ziemią został wrę-

*) **) Cytowane z F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

czony Chopinowi w chwili jego wyjazdu i że ta sama ziemia rzucona była do jego grobu w czasie pogrzebu w 1849 r. Opowieść tę przypisać należy niejasnemu wspomnieniu tego, że 12 czerwca 1850 r. wierna uczennica Chopina, Jane Stirling, napisała do Warszawy prosząc o przysłanie garści polskiej ziemi na uroczystość odsłonięcia pomnika na cmentarzu Père Lachaise. Nie wiadomo nic o tym, by ta ceremonia miała się odbyć już w październiku 1849 roku.

Gdy karetka pocztowa, która go miała zawieźć do Wiednia, znalazła się na przedmieściu Wola, spotkała Chopina miła niespodzianka. Oczekiwał go przy rogatce Józef Elsner z chórem męskim, który odśpiewał z towarzyszeniem gitar krótką kantatę, specjalnie na tę okoliczność przez Elsnera skomponowaną:

„Zrodzony w polskiej krainie
Niech Twój talent wszędzie słynie,
A gdy będziesz nad Dunajem,
Spreją, Tybrem lub Sekwaną
Niechaj polskim obyczajem
Ogłaszanemi zostaną,
Przez Twe zajmujące tony,
Co umila nasze strony
Mazur i Krakowiak luby.
Stąd szukaj zaszczytu, chluby,
Nagrody talentów, trudów,
Że głosząc pieśń naszych Ludów
Jako ich współziomek prawy,
Przydasz wieniec do ich sławy.
Chór: Choć opuszczasz nasze kraje
Lecz serce Twoje wpośród nas zostaje.
Pamięć Twego talentu istnieć u nas będzie.
Życzymy Ci serdecznie pomyślności
wszędzie *).

Ostatnie uściski dłoni, pojazd rusza i Chopin opuścił Warszawę na zawsze.

*) Cytowane z F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

ROZDZIAŁ III

Z WARSZAWY DO PARYŻA

Owego 2 listopada 1830 r., chociaż ciężko mu było wyrwać się z Warszawy, Chopin pełen był najlepszych nadziei na przyszłość i wierzył, że okaże się godnym pokładanego w nim przez rodzinę zaufania. Zdawał sobie sprawę z ofiary, jaką ponosili jego rodzice, i uważał za swój punkt honoru możliwie jak najszybciej stanąć o własnych siłach. Lecz jego młodzieńczy optymizm byłby bardzo zachwiany, gdyby mógł przewidzieć, jakie ciężkie doświadczenia i troski chowała dla niego najbliższa przyszłość. Od tej chwili bowiem do końca 1831 r. czekało go pasmo rozczarowań, które złamać by mogło serce twardszego człowieka, aniżeli on, i gorzka była nauka, co to znaczy dla artysty torować sobie własnymi siłami drogę w obcym kraju, gdzie atmosfera, jeżeli nawet nie jest zdecydowanie wroga, na ogół nie bywa przyjazna. Przez cały ten czas nie zarobił ani grosza i musiał wciąż prosić ojca o pieniądze. Zdarzało się, że w kieszeni miał zaledwie miedziaka. Sytuację tę pogarszało jeszcze to, że truł się myślą, iż traci czas i nie zbliża się wcale do celu, który sobie wyznaczył. Od rodziców nie usłyszał nigdy ani jednego słowa wyrzutu, lecz z listów ojca często wnioskować było można, że rodzina w Warszawie przeżywała z jego powodu chwile ciężkiej troski.

Z początku wszystko poszło gładko. W Kaliszu spotkał się ze swym przyjacielem, Tytusem Woyciechowskim, i razem pojechali dalej, do Wrocławia, gdzie przybyli 6 listopada. W ciągu ich 4-dniowego pobytu w tym mieście Chopin grał **Romance** i **Rondo** z **Koncertu e-mol** na prywatnym koncercie. Wyrugował z niego jakiegoś nieszczęśliwego amatora, który miał grać koncert Moschelesa, lecz przestraszył się gdy na próbie Chopin

usiadł do fortepianu i przegrał niedbale kilka swych wariacji z op. 2. Czcigodni obywatele Wrocławia byli zaskoczeni nowymi efektami, które młody cudzoziemiec osiągał swą grą; skłonni byli widzieć w tym jakieś oszustwo, jakieś zręczne kuglarstwo; lecz Chopin nie pozostał, aby ich z błędu wyprowadzić i od razu opuścił Wrocław. Pojechał do Drezna, gdzie w 1829 roku, w drodze do Wiednia, zawarł szereg pożytecznych znajomości.

Pierwszą wizytę w tym mieście złożył pannie Pechwell. Była to pianistka, która w czasie jego pierwszego pobytu w Dreźnie wyświadczyła mu szereg uprzejmości. Zaprosiła go ona na wieczór, na którym miała grać. W listach Chopina zachował się wesoły opis tego drezdeńskiego zebrania. W salonie młody muzyk ujrzał

„...mnóstwo siedzących dam. Nie tyle brylanty, jakie je zdobiły, ile druty w oczach mi się migały. Bez żartów, liczba dam i drutów była tak wielką, że można się było obawiać jakiego przeciwko mężczyznom powstania, które chyba okularami i łysinami przyszłoby zwalczać; szkieł bowiem mnóstwo, a coraz goła skóra..."

Odwiedził również Klengla, wirtuoza organowego, którego poznał w czasie poprzedniej podróży w Pradze, i skorzystał z okazji, aby zagrać mu swoje koncerty. Klengel oświadczył mu, że sposób jego gry przypomina mu Fielda, irlandzkiego kompozytora i pianistę, co Fryderyk potraktował jako komplement. (Dowiemy się później, co myślał o Fieldzie, gdy go usłyszał). Klengel namawiał go również, aby dał koncert, lecz Chopin wiedział, że nie da mu to ani sławy, ani pieniędzy, i po tygodniowym pobycie w Dreźnie wyjechał do Wiednia, gdzie przybyli z Tytusem 22 listopada, po spędzeniu jednego dnia w Pradze.

Teraz miał się Chopin dowiedzieć, ile wagi przywiązywać można było do pochlebnych zapewnień tych, którzy z tak wielkim entuzjazmem powitali jego pierwszy przyjazd do stolicy Austrii. W 1829 r. przybył tam jako świetny muzyk-amator, który grał darmo i rozdarowywał swe utwory. Teraz stanął wobec wiedeńskich muzyków jako artysta ubiegający się o względy publiczności

i idące za tym korzyści materialne. Nic więc dziwnego, że chociaż powitali go z pewną pozorną serdecznością, pozostawili jego osobistym trudom i staraniom wszelkie sprawy związane z urządzeniem koncertu. Tak samo zachował się i wydawca Haslinger. Nie wydał dotychczas ani Sonaty Chopina op. 4 ani Wariacji na temat **„Der Schweizerbub"** i nie miał najmniejszego zamiaru tego uczynić, a na dwa nowe koncerty nawet patrzeć nie chciał. Możliwe, że poniósł straty pieniężne wydając wariacje „Là ci darem la mano", nawet pomimo tego, że nic za nie Chopinowi nie zapłacił, gdyż tak trudnych i nowoczesnych utworów na pewno nie można było wiele sprzedać w Wiedniu, gdzie podówczas publiczność chętnie kupowała jedynie walce.

Chopin nie dał się już teraz zwieść słodkiej uprzejmości Haslingera: od tej chwili zasadą jego było „płać, bydlę!". (Przebiegły wydawca wziął nad nim jednak w końcu górę! W 1848 r., gdy Chopin był już u szczytu europejskiej sławy, wydrukował on owe młodzieńcze utwory i posłał odbitki Chopinowi do korekty. Artysta odmówił przyłożenia ręki do tego wydawnictwa — nie chciał powracać do tych uczniowskich prób kompozycji. Wówczas Haslinger postanowił czekać — i natychmiast po śmierci Chopina zaczął sprzedawać jako „pośmiertne dzieła mistrza" owe utwory, które dostał darmo przed dwudziestu laty).

Tak więc zawodowi muzycy byli uprzejmi lecz nieuczynni, a i stosunek ogółu interesującej się muzyką publiczności do młodego Polaka nie był bardzo zachęcający. Zaledwie tydzień był w Wiedniu, gdy nadeszły wiadomości o wybuchu powstania listopadowego w Warszawie. Nieszczęśliwi Polacy nie mogli liczyć na życzliwość w stolicy państwa, które brało udział w grabieniu różnych części polskiego terytorium, i Chopin mógł się spotykać w cesarskim mieście Metternicha, tego przysięgłego wroga rewolucji, tylko z powiedzeniami takimi jak: „Pan Bóg zbłądził, stwarzając Polaków", „nic dobrego z Polski nie można się spodziewać" i tak dalej.

Dowiedziawszy się, co zaszło w Warszawie, Tytus Woyciechowski, młodzieniec dzielny i czynny, natychmiast wrócił do Polski, pozostawiając Chopina niezdecydowanego, szarpanego wątpliwościami i obawami o los swej rodziny i Konstancji. Jego listy z tego okresu odzwierciadlają niezwykły stan umysłu. Do rodziców pisał w tonie pogodnym, opowiadając o swych przeżyciach, o muzycznym i artystycznym świecie Wiednia, z lekka tylko wspominając o napotykanych trudnościach, natomiast w listach do Jana Matuszyńskiego zwierzał się bezładnie i namiętnie z przytłaczających go zmartwień, które starannie przed wszystkimi ukrywał. Mikołaj Chopin, bojąc się jakiegoś nierozważnego postępku ze strony syna, napisał do niego nakłaniając go do pozostania zagranicą, co Fryderyk uczynił i tylko pisał do Warszawy listy jak ten, który tu przytaczamy, napisany w dzień Bożego Narodzenia 1830 r. do Matuszyńskiego:

„Gdyby nie to, że może teraz byłbym ojcu ciężarem natychmiast bym wrócił. Przeklinam dzień, gdy wyjecha.em. ...Wszystkie obiady, wieczory, koncerty, tańce, których mam po uszy, nudzą mnie. Tak mi smutno, głucho, ponuro! Lubię ja to, ale nie w tak okrutny sposób. Nie mogę czynić, jak mi się podoba, muszę się stroić, fryzować, chaussować. W salonie udaję spokojnego, a wróciwszy do domu, piorunuję na fortepianie! ..Gdym przeczytał list, zasępiło mi się czoło. Czy doprawdy trochę zmiany? Czy nie chorowano? Może przestrach? Bo niech Bóg broni mojej przyczyny! Uspokój, powiedz, że póki sił starczy... że do śmierci... że po śmierci jeszcze mój poniół będzie się słał pod nogi... Czy mam jechać do Paryża? Tutejsi radzą mi jeszcze czekać. Wrócić, siedzieć tu, zabić się, nie pisać do Ciebie? Radź, co mam zrobić."

A potem, na następnej kartce, barwnie opisuje przyjemne życie, jakie pędzi w swym ślicznym mieszkaniu wiedeńskim.

Takie gwałtowne zmiany nastroju, przechodzące bezpośrednio od głębokiej rozpaczy do pogodnej beztroski, są charakterystyczne dla Chopina. Przez całe życie w ten sposób reagował na wydarzenia świata zewnętrznego. Potrafił być chłodny, wyrafinowany i cyniczny, a w chwilę potem był pełen zapału, wesoły i,

niekiedy, rażąco wulgarny. Jedynie w listach pisanych po polsku odnajdujemy prawdziwego Chopina — nie nauczył się nigdy wyrażać swobodnie swych myśli w innym języku — a to, co niekiedy pisywał po polsku, zdumiałoby tych, którzy wyrobili sobie opinię o nim na zasadzie sentymentalnych wypowiedzi jego uczni i przygodnych znajomych.

Pod koniec stycznia 1831 r. Chopin stracił nadzieję w możność zorganizowania własnego koncertu. Duport, nowy kierownik Kärtnerthor Theater, gdzie Chopin grał w 1829 r., gotów był dać mu salę na zwykłych warunkach — bez honorarium i wpływy inkasowane na rzecz dyrekcji teatru — lecz Chopin wiedział, że nie może sobie na to pozwolić, i projekt nie doszedł do skutku. W tym samym czasie, w dodatku, uwagę wiedeńczyków skupił na sobie inny nowy meteor — Sigismund Thalberg (1812—1870), który miał tę przewagę nad Chopinem, że był popierany przez bardzo wysoko postawione osoby. Usunął on w cień swych wszystkich rywali aż do chwili, gdy w 1837 r. został z kolei starty w proch przez Liszta. Chopin słyszał olśniewającą grę Thalberga, lecz, jak sądzić można z jednego z jego listów, nie zrobiła na nim wielkiego wrażenia:

„Thalberg tęgo gra (pisał), ale nie mój człowiek. Młodszy ode mnie, damom się podoba. Z „Muetty" podpourris robi forte i piano pedałem nie ręką oddaje, decymy bierze, jak ja oktawy. Ma brylantowe guziki od koszulek. Moschelesowi się nie dziwuje, a zatem nie dziw, że tylko tutti od Koncertu mojego mu się podobało. Pisze on także koncerta" *).

W tych trudnych warunkach Chopin pozwalał mijać tygodniom za tygodniami, nie czyniąc żadnego zdecydowanego wysiłku, aby coś dla siebie osiągnąć. Dopiero 4 kwietnia 1831 r. wystąpił przed wiedeńską publicznością, w niezbyt zresztą świetnych warunkach, mianowicie na poranku koncertowym w Redoutensaal, zorganizowanym przez śpiewaczkę, panią Garcia-Vestris.

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

Wśród innych biorących w tym koncercie udział artystów znalazł się „pan Chopin, pianista"; grał on swój Koncert e-mol jako solo fortepianowe. Tyle tylko rozgłosu zdobył Chopin w czasie drugich swych odwiedzin w austriackiej stolicy *).

Czemu więc Chopin pozostawał w Wiedniu tak długo, pomimo zupełnego załamania się jego planów zdobycia tu ponownych triumfów? On sam tego nie wiedział. Dni jego mijały na monotonnym, błahym życiu towarzyskim, które nie wiele dawało mu zadowolenia. Bywał stale na przedstawieniach włoskiej opery i był mile widzianym gościem w wielu znanych domach. Zachował się list jego z opisem przyjęcia w domu Malfattiego (lekarza przybocznego cesarza) gdzie światło księżyca, fontanny i kwiaty stworzyły na krótką godzinę rzadkie, idealne tło dla poetycznej improwizacji młodego wygnańca. Spośród muzyków, z którymi zżył się bliżej, wymienić należy Józefa Slavika, skrzypka, drugiego Paganiniego („dziewięćdziesiąt sześć nut staccato jednym pociągnięciem smyczka!") i Józefa Merka, wybitnego wiolonczelistę orkiestry operowej, któremu poświęcił swe **Introduction et Polonaise op. 3.** Bywał często „spłukany" lecz, jak się zdaje, nie psuło mu to zbytnio humoru. Pewnego dnia pogodnie zanotował w swym dzienniku: „Mam dziś tylko jednego cwancygiera w kieszeni, a zdaje mi się, żem bogatszy od Artura Potockiego, którego przed chwilą spotkałem. F. Chopin, golec" **). Lecz często dręczyły go żale i obawy, a przyjemności zatruwały mu myśli o tym, co się działo w Polsce. Świadomość, że kwiat polskiej młodzieży ginął na polach bitew sprawiał, że tym intensywniej czuł, że i on jest Polakiem, i wzruszenia, które budziło w nim wspomnienie bohaterskiej przeszłości jego kraju znalazły swój wyraz

*) Nie ma pewnych podstaw dla podtrzymywania twierdzenia niektórych biografów Chopina, że dał on swój własny nieudany koncert w początkach czerwca.

**) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

w Scherzo h-mol i w Balladzie g-mol; oba te utwory powstały w tym okresie. W środkowej części swego wysoce dramatycznego Scherzo pełnego gróźb i zmagania się, Chopin powraca myślami do bliskich sobie śpiewanych w Polsce pieśni i wplata w swój utwór melodię starej kolendy „Lulajże Jezuniu, lulajże lulaj..." A potem, nagle i bezlitośnie, wezwanie do boju płoszy marzenie. W tym samym czasie powstały także pieśni do słów Witwickiego — i wybór ich był wymowny: „Smutna rzeka", „Narzeczony", „Piosenka litewska"... zawsze ten sam temat: dom, przyjaciele, rodzina, ukochana.

Wreszcie, w końcu czerwca, Chopin postanowił udać się w dalszą podróż. Wyjazd do Włoch nie mógł być już obecnie brany pod uwagę, gdyż tam również toczyły się walki, zdecydował się więc pojechać do Paryża. Jednakże, ponieważ formalnie był poddanym roryjskim, napotkał na trudności przy wyrabianiu papierów, gdyż ambasada Rosji nie była skłonna powiększać liczby polskich emigrantów i konspirantów w Paryżu, tym gnieździe rewolucji, i po wielu trudach musiał zadowolnić się paszportem wystawionym na wyjazd do Londynu „passant par Paris". Na ogół, opierając się na Karasowskim, przyjmuje się dzień 20 lipca jako datę wyjazdu Chopina z Wiednia, lecz trudno to pogodzić z faktem, że list pisany przez jego ojca 29 czerwca zaadresowany jest „Monsieur F. Chopin à Münich".

W towarzystwie innego Polaka, Norberta Alfonsa Kumelskiego, udał się Chopin przez Salzburg do Monachium. W jednym ze swych listów do rodziny Kumelski opisuje drobny, lecz interesujący epizod, który się zdarzył w Salzburgu. Przyjechali do tego miasta właśnie w chwili, gdy na rezydencji arcybiskupa biła godzina szósta i ze zdziwieniem usłyszeli, że stary zegar gra melodię o dziwnie nowoczesnym charakterze. Chopin był bardzo zaintrygowany: czyżby nieżyjący już dawno twórca zegara uprzedził muzykę XIX wieku? Chciał sobie zapisać tę melodię. Lecz jednego z następnych dni, gdy zwiedzali pałac arcybiskupa, dowiedzieli się, że do-

zorujący starego zegara był wielkim zwolennikiem oper i nastawiał mechanizm tak, aby grał duet z jednej z oper Aubera. Co miesiąc zmieniał melodię.

Chopin musiał pozostać w Monachium znacznie dłużej, aniżeli zamierzał, czekając na pieniądze, które ojciec obiecał mu wysłać w końcu czerwca. Przez kilka tygodni nie miał żadnych wiadomości od rodziny, gdyż Rosjanie przygotowywali atak na Warszawę i porozumiewanie się z jej mieszkańcami było prawie niemożliwe. Udało mu się jednakże wyciągnąć pewne korzyści z tej przymusowej zwłoki. Był bogato zaopatrzony w listy polecające i muzycy monachijscy odnieśli się do niego przychylnie i pomogli mu w zorganizowaniu koncertu. Tak więc 28 sierpnia grał swój koncert e-mol i Fantazję z polskich pieśni wobec życzliwie usposobionego audytorium w sali Towarzystwa Filharmonii. W tydzień potem był już w Stuttgarcie, gdzie 8 września dosięgła go wieść o upadku Warszawy w dniu 7 września. Klęska polskiej sprawy wprawiła go w rozpacz graniczącą z szałem, a nie mając nikogo, komu mógłby ją zwierzyć, nagryzmolił w swym notatniku bezładną mieszaninę ubolewań i przekleństw, które ukazują, jak udręka, strach i żal żerowały na jego podrażnionych nerwach *).

Nieudowodniona jest ostatecznie prawdziwość legendy, przywiązanej do powstania Etiudy „Rewolucyjnej" nr 12 z op. 10, jakkolwiek nie ma w niej nic nieprawdopodobnego. Niewłaściwym jest tylko zaliczanie Preludiów a-mol i d-mol do utworów skomponowanych w Stuttgarcie przez Chopina pełnego szału i rozpaczy. Jak zobaczymy później, Preludium a-mol należy do utworów powstałych w czasie pobytu Chopina na Majorce (1838 r.).

Po oprzytomnieniu Fryderyk postanowił jak najśpieszniej udać się w dalszą drogę. Opuścił natychmiast Sztuttgart i w połowie września przybył do Paryża, który

*) Wyrażano niekiedy nieuzasadnione wątpliwości dotyczące autentyczności tych notatek, lecz sam je czytałem w kajecie Chopina. (Przyp. autora.)

od tej chwili miał być jego domem, jego drugą ojczyzną, widownią najświetniejszych triumfów i tragicznego końca. Polska, rzeczywista, widzialna Polska jego dzieciństwa i młodości, pozostała daleko; lecz w sercu i umyśle Chopina miała się przemienić, drogą subtelnego i niedostrzegalnego procesu, w dziwną krainę marzeń, która nigdy nie przestała wywierać uroku na jego wyobraźnię. Za jej sprawą powstały te wszystkie wyszukane utwory muzyczne, pełne tkliwości i namiętnego żalu, które z biegiem lat stały się żywym symbolem Polski dla milionów ludzi, nawet dla tych, którzy nic nie wiedzieli o ucieleśnionej w nim rzeczywistości.

ROZDZIAŁ IV

PIERWSZE LATA W PARYŻU

Gdy Chopin wczesną jesienią 1831 r. przybył do Paryża i zamieszkał w skromnym mieszkaniu pod nr 27 na Boulevard Poissonnière, oszołomił go rzadko w podobnym natężeniu spotykany wir życia politycznego, intelektualnego i artystycznego, w którym się znalazł. W lipcu 1830 r. ruch rewolucyjny, którego źródła leżały głębiej aniżeli zwykłe pragnienie politycznej wolności, zmiótł monarchię Karola X i ostatnie przeżytki **ancien régime'u.** Po znoszeniu przez lat piętnaście ślepo reakcyjnego rządu, który przyszedł po heroicznych i porywających dniach Rewolucji i okresu Napoleońskiego, Francuzi pozbyli się na zawsze Burbonów i cieszyli zdobytą na nowo wolnością. U młodszej qeneracji, tzw. „Dzieci Stulecia", idea absolutnej wolności dla jednostki dochodziła do obsesji; ci młodzi zapaleńcy gotowi byli do najjaskrawszych ostateczności przy wprowadzaniu swych nowych teorii w życie. Wielka fala romantyzmu coraz dalej zalewała brzegi, zmiatając wszystkie zapory tradycji, konwencji i szacunku dla istniejącej władzy. Zmiana poglądów w dziedzinie sztuki była równie zasadnicza jak w dziedzinie polityki i dziwnym zrządzeniem opatrzności cała plejada świetnych młodych pisarzy i artystów zabłysła w przełomowym momencie, stając się awangardą nowego kierunku.

Victor Hugo, Balzac, Vigny, Lamartine, Musset i George Sand — żeby wymienić tylko niewielu, tchnęli nowe życie w literaturę i teatr — w 1830 r. wystawienie romantycznego dramatu V. Hugo **„Hernani"** stało się powodem zgiełkliwej walki pomiędzy zwolennikami nowej szkoły i zatwardziałymi obrońcami dawnych teatralnych konwencji. Wśród malarzy na czele nowego ruchu stali Delacroix, Ingres i Delaroche, a jakkolwiek muzyka, jak

zwykle we Francji, pozostawała w tyle za innymi sztukami, nowe prądy miały dwóch entuzjastycznych przedstawicieli, Liszta i Berlioza. **„Symphonie phantastique"** tego ostatniego, owo wierne odbicie ducha czasu, już istniało w swej pierwszej wersji. Paryż mógł rzeczywiście być uważany za ośrodek życia muzycznego Europy, gdyż z chwilą zniknięcia z widowni Beethovena, Schuberta i Webera, Niemcy przestały zajmować przodujące miejsce w tej dziedzinie. W Paryżu skupili się wybitniejsi przedstawiciele starej szkoły — Rossini, Cherubini, Boïeldieu, Paer i Lesueur. Cherubini żelazną ręką sprawował władzę w paryskim konserwatorium, fanatycznie przestrzegając posłuszeństwa ustalonym prawom harmonii i kontrapunktu. (Początkowo Chopin usposobiony był względem niego drwiąco, lecz później ocenił wartość tej surowej dyscypliny i wiele skorzystał z jego nauk).

Paryż posiadał wówczas trzy doskonałe orkiestry, a w operze, gdzie niepodzielnie panowali Rossini i Auber, tacy śpiewacy jak Malibran, Pasta, Grisi, Cinti-Damoreau, Rubini, Lablache i Nourrit podnosili przedstawienia do poziomu, o jakim żadne inne europejskie miasto marzyć nie mogło. Wśród czołowych solistów znajdowali się skrzypek Baillot i młody wiolonczelista Franchomme, a co dotyczy pianistów, to zdawało się Chopinowi, że ktokolwiek tylko na świecie gra na fortepianie, ten w owej chwili znajduje się w Paryżu. Liszt zajmował zupełnie odosobnione miejsce, przerastając o głowę pianistów takich jak Hiller, Stefan Heller, Osborne i Herz; lecz uwagę Chopina przede wszystkim całkowicie pochłonął Frederic Kalkbrenner, uznawany przez długie lata za króla paryskich pianistów. Dzięki kilku listom polecającym, jakie Chopin przywiózł z Niemiec (najużyteczniejszym okazał się list dra Malfatti do Paera) mógł on natychmiast po przyjeździe zawrzeć znajomość ze wszystkimi znanymi muzykami. W listach jego znajdujemy wiele złośliwych i zgryźliwych uwag o wysoko postawionych i wpływowych osobistościach, którym się

przedstawiał. W stosunku do Kalkbrennera tylko jest pełen podziwu, różniąc się pod tym względem zasadniczo od całej młodszej generacji pianistów, którzy uważali tego starszego muzyka za uosobienie wszystkiego, z czym walczyli.

> „Jeżeli Paganini jest perfekcją, to Kalkbrenner stoi z nim na równi, ale oczywiście w innym zupełnie rodzaju. Trudno ci opisać jego „calme", jego dotknięcie czarujące, równość niesłychaną i to mistrzostwo malujące się w każdej nucie..."

Tak pisał w liście do Tytusa Woyciechowskiego Chopin, ostatni w przecenianiu w tych sprawach. Poza tym Kalkbrenner był to gentleman, dostojny i bardzo pewny swej wyższości nad młodą cyganerią, która mogła grać z drugorzędną ekspresją, lecz nie posiadała nawet dziesiątej części jego precyzyjnego, technicznego mistrzostwa. Długie lata wytrwałych ćwiczeń dały mu doskonałość uderzenia i tonu, i jego wykonanie własnych kompozycji oraz utworów szkoły Clementiego i Hummla było nieprześcignione. Chopin bardzo prędko zorientował się, że Kalkbrenner posiadał pewne zalety, których jemu brakowało, i był dość skromny, aby nic nie wspominać o swych właściwościach, takich jak uczucie i poezja, barwa i rytm, których właśnie Kalkbrenner nie posiadał. Pragnąc udoskonalić się w swej sztuce, Chopin zwrócił się do Kalkbrennera z zamiarem brania od niego lekcji. Po wysłuchaniu jego gry mistrz orzekł, że ma on talent, lecz brak mu szkoły, i że podejmuje się w ciągu trzech lat uczynić z niego coś „bardzo, bardzo...!" Trzy lata! Był to normalny czas trwania nauki u Kalkbrennera, i nie widział on powodu odstąpienia od swej zasady na rzecz młodego Polaka. Dziwne się wydaje, że Kalkbrenner nie zorientował się, że Chopin był, najskromniej mówiąc, bardzo niezwykłym uczniem, że był to wirtuoz oklaskiwany już w kilku najbardziej wymagających i krytycznych miastach Europy. Jednak nie ma powodów do twierdzenia, że Kalkbrennerem kierowała zazdrość, jak to przypuszczają niektórzy biografowie Chopina (podobnie jak nie był zazdrosny Cherubini, gdy

kilka lat wcześniej odmówił złamania świętego prawa Konserwatorium paryskiego, które nie pozwalało przyjmować cudzoziemców, na rzecz młodego Liszta). Chopin się zawahał. Był zmuszony zarabiać na życie, a gdyby nawet mógł sobie pozwolić na trzy lata nauki, nie chciał stać się jedynie naśladowcą Kalkbrennera. Poza stroną techniczną nic nie mógł się od niego nauczyć. Już wówczas dobrze wiedział, jaki będzie ów „nowy świat muzyki", który stworzyć zamierzał, i gdy jego przyjaciel Tytus Woyciechowski w jednym ze swych listów dał wyraz poważnej trosce o jego przyszłość, mógł mu szczerze odpowiedzieć: „Co mi o drodze mojego życia artystycznego piszesz, jest także prawdą, o jakiej i ja mam to przekonanie. Jadę po niej własnym ekwipażem, tylko furmana do koni nająłem" *). Gdy napisał do Warszawy, prosząc o radę w tej ważnej sprawie, zarówno jego rodzina jak i stary nauczyciel Elsner zareagowali na tę nowinę w sposób, jakiego można się było spodziewać: z jednej strony list ten wywołał obawę i zdumienie, z drugiej oburzenie. Z obu obozów powędrowały z pośpiechem wysłane do Paryża długie listy pełne rad i ostrzeżeń. Elsner, przeświadczony, że Kalkbrenner oszukuje Fryderyka, w liście swym z dnia 27 listopada, utrzymanym w tonie uroczystym, zaklina swego ucznia, aby szedł za głosem własnego natchnienia i szukał sławy raczej jako kompozytor, aniżeli jako pianista (przy czym Elsner miał na myśli komponowanie oper narodowych polskich). Chopin przyjął rady z szacunkiem, lecz postąpił po swojemu. Nie stanął po stronie swych entuzjastycznych przyjaciół, zgodnym chórem potępiających Kalkbrennera. Postanowił sprawę tę przeciągnąć i pozwolić jej samej upaść. Być może, iż wziął kilka lekcji u Kalkbrennera, nie chcąc go obrazić, lecz to nie jest stwierdzone. Natomiast jest najzupełniej pewne, że obaj muzycy żyli nadal na bardzo przyjacielskiej stopie, nie jak uczeń i nauczyciel, lecz jako koledzy i sobie

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

równi. Gdy Chopin organizował swój pierwszy koncert, Kalkbrenner uczynił wszystko, co było w jego możności, aby mu dopomóc. Chopin poświęcił mu swój Koncert e-mol, a Kalkbrenner odwiedział na to, pisząc wariacje na temat jednego z Mazurków Chopina. Zachował się list, świadczący o serdecznych stosunkach między nimi.

Niedziela, 28 grudnia 1835 r.

„Drogi Panie Chopin,
Ostatnio nie widujemy Pana wcale. Liczne rozrywki i przyjemności Paryża sprawiają, że zapomina Pan o swych przyjaciołach. Niech Pan przyjdzie jutro do nas na obiad; zastanie Pan u nas Liszta i kilku innych przyjaciół, którym będzie bardzo miło Pana zobaczyć. Addio.
Fred. Kalkbrenner."

Stosunki Chopina z jego innymi kolegami (i rywalami) ze świata muzycznego były od pierwszej chwili nacechowane wielką serdecznością. Młodsi spośród nich przyjęli go z otwartymi ramionami i chętnie uznali, iż jest geniuszem, gdyż niewielu było wśród bardziej myślących romantyków takich, którzy nie zdawaliby sobie sprawy, iż jest to artysta, na którego czekali, który wnosi w dziedzinę muzyki nowe myśli, nowe wrażenia i środki ekspresji, zdolne zaspokoić ich tęsknotę za nowym światem uczuć i barw. Chopin był jednym z niewielu tych artystów, którzy żyli we właściwym momencie dziejów. Powodzenie, jakie miał osiągnąć w Paryżu w latach trzydziestych dziewiętnastego stulecia, ani na chwilę nie ulegało wątpliwości, pomimo pozornie niepomyślnych początków.

Było rzeczą zupełnie naturalną, że obok poszukiwania znajomości w świecie muzycznym Chopin zbliżył się przede wszystkim do kół emigracji polskiej, skupiającej się głównie w Paryżu, i że wkrótce stał się jedną z bardziej znanych postaci arystokratycznego środowiska zbierającego się w Hôtel Lambert na Ile St. Louis. Stykał się tam często z wybitnymi przedstawicielami polskiej emigracji, jak z Czartoryskimi, księciem Walentym Radziwiłłem, Mickiewiczem, hrabiną Delfiną Potocką i innymi, którzy ułatwili mu wstęp do wielkich domów fran-

cuskich na Faubourg Saint-Germain i Saint-Honoré. Chciał on przede wszystkim dać koncert i po wielu wahaniach i rozważaniach ustalił jego datę na dzień 25 grudnia. Wobec tego, że Chopin nie był znany szerokiej publiczności, kilku jego pełnych dobrej woli przyjaciół wpadło na pomysł napisania otwartego listu do redakcji **Le Temps,** przedstawiającego go jako nieszczęśliwą ofiarę polskiego powstania (którą w rzeczywistości nie był), w celu zainteresowania ogółu jego osobą, lecz redakcja dziennika odmówiła opublikowania tego. Chopinowi nie brakowało wszakże poparcia przyjaciół ze świata muzycznego: Kalkbrenner i Baillot, aby wymienić tych dwóch tylko, obiecali mu swą pomoc. Lecz Chopin miał trudności ze znalezieniem śpiewaków. — Rossini nie mógł nic dla niego zrobić bez narażenia się na zasypanie podobnymi prośbami przez wszystkich organizatorów koncertów — i występ Chopina musiał być odłożony do 15 stycznia 1832 r. Gdy już wydrukowano programy i wszystko było gotowe, zachorował Kalkbrenner, tak iż „Wielki koncert wokalny i instrumentalny" odbył się dopiero 26 lutego w sali Pleyela przy ulicy Cadet nr 9. Po kwintecie Beethovena op. 29 (z Baillot i Urhanem, świetnym wirtuozem wioli) oraz duecie, śpiewanym przez panie Toméoni i Isambert, Chopin grał swój **Koncert f-mol** jako solo fortepianowe. Następnie publiczność wysłuchać musiała potworności Kalkbrennera — **Wielkiego Poloneza z Introdukcją** i **Marszem,** granego na sześciu fortepianach przez Chopina, Hillera, Stamatyego, Sowińskiego, Osborne'a i kompozytora. Na zakończenie Chopin grał swe **Wariacje „Lá ci darem la mano".**

Występ ten wysunął Chopina na czołowe miejsce wśród pianistów. Obecni na sali Liszt i Mendelssohn oklaskiwali go gorąco. Finansowo koncert również był udany — Chopin miał salę darmo, inne wydatki były niewielkie; przy cenie 10 fr. za bilet uzyskał więc dość znaczną sumę. Antoni Orłowski tak napisał do swych rodziców o tym koncercie: „Drogi nasz Fryc dał koncert,

który przyniósł mu wielką reputację i trochę pieniędzy. Wszystkich tutejszych fortepianistów zabił na śmierć, cały Paryż ogłupiał". *) Jeden z poważniejszych krytyków muzycznych, Fétis, tak pisał o tym koncercie w **„Revue Musicale"** z dnia 3 marca 1832 r.:

> „...Utwory fortepianowe na ogół pisane są w pewnych ustalonych formach, które mogą być uważane za podstawowe i które ciągle się powtarzały od lat przeszło trzydziestu. Jest to jedna z ujemnych stron muzyki fortepianowej, i nasi najwybitniejsi artyści nie zdołali uniezależnić się w swych utworach od uświęconych form. Lecz oto jest młody człowiek, który słuchając swego natchnienia i nie biorąc nikogo za wzór przynosi jeżeli nie całkowite to w każdym razie częściowe odrodzenie muzyki fortepianowej, którego na próżno poszukiwaliśmy, mianowicie obfitość oryginalnych, niespotykanych nigdzie pomysłów. ...Widzę w utworach pana Chopina cechy pewnej odmienności form, co w przyszłości może wywrzeć poważny wpływ na tę dziedzinę sztuki..."

Dobrze jest mieć w pamięci tę opinię poważnego znawcy, współczesnego artyście, gdy rozważamy, co Chopin winien był swym poprzednikom. Fétis tkwił w muzyce współczesnej i poprzednich stuleci: jeżeli utwory Chopina uderzyły go jako wybitnie oryginalne, możemy spokojnie przyjąć, że podobieństwo ich do dzieł Fielda, Kalkbrennera, Hummla i innych było mniejsze, aniżeli chcieliby nam to przedstawić niektórzy krytycy. Po wszystkim, co nastąpiło w świecie muzyki od 1830 r. niemożliwym jest dla nas dzisiaj słyszeć Koncert f-mol Chopina, tak jak słyszał go Fétis i odkrywać w nim, podobnie jak on odkrywał, nowe dźwięki, świeżość, pierwszy błysk nieznanych dotychczas barw.

Wspomnieliśmy już, że Liszt był obecny na pierwszym paryskim koncercie Chopina. Zetknięcie się z indywidualnością Chopina na nikim nie wywarło takiego wrażenia jak na Liszcie, i dzieje ich przyjaźni są czymś zupełnie szczególnym w historii muzyki dziewiętnastego stulecia. W jednej z biografii Liszta, napisanej przez Linę

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

Ramann, autorka, posiadająca zupełnie błędne informacje w tym przedmiocie, mówi wiele o wpływie, jaki Liszt wywierał na Chopina-kompozytora. Aby odeprzeć twierdzenie o istnieniu takiego wpływu wystarczy porównać utwory Chopina, które powstały po roku 1831 z kompozyciami Liszta z tego samego okresu. Jasnym jest, że w tym czasie Liszt niczego całkiem nie dokonał w zakresie twórczości muzycznej. Był jak okręt bez steru i takim miał pozostać na przeciąg kilku najbliższych lat. Znalazł swój właściwy kierunek dopiero w kilka lat po śmierci Chopina. Z drugiej strony wiemy, że w chwili przyjazdu Chopina do Paryża, we wrześniu 1831 r., charakter jego, jako muzyka, był już zasadniczo zarysowany i kierunek, w jakim miał podążać, wytknięty. Zmian, które zaszły w czasie następnych lat, spędzonych we Francji, nie można przypisać wpływom zewnętrznym; przyniósł je podobny do rozkwitania kwiatu rozwój jego muzycznej istoty, posłuszny swym własnym prawom.

Młodzi ludzie zaprzyjaźnili się od razu, lecz przyjaźń ta była gorętszą ze strony Liszta, aniżeli Chopina; nie była to zresztą owa wielka przyjaźń romantyczna, chociaż współcześni chętnie łączyli te imiona. Niektóre cechy charakteru Liszta od pierwszej chwili były odstręczające dla Chopina, jak to widzimy z jego wymiany listów z przyjaciółmi w Polsce. Chopin nie znosił teatralności Liszta i jego zwyczaju grania roli wielkiego pana, jakkolwiek był pełen podziwu dla niego, jako dla pianisty. Liszt nigdy nie był przyjmowany w towarzystwie paryskim, tak jak Chopin, na równej stopie; coś w jego sposobie bycia, jakieś nieuchwytne piętno parweniuszostwa, zamykało przed nim na ogół wytworne salony, a każdą zdobycz terenu tracił szybko popełniając niewłaściwości, które wywoływały wesołość bystrej i sarkastycznej francuskiej arystokracji. Istnieją dowody, że już od 1835 r. stosunki dwóch muzyków nie były zbyt dobre, i chociaż potem przez lat kilka wydawać się mogło, że są w wielkiej przyjaźni, Chopin zawsze miał się na baczności i nigdy nie zwierzał się Lisztowi ze

swych najgłębszych uczuć. Na krótko przed 1840 r. Liszt przekroczył dopuszczalne granice, wykorzystując mieszkanie Chopina na spotkanie ze swoją przyjaciółką (Marią Pleyel*), żoną fabrykanta fortepianów Pleyela, jak to zdaje się wynikać z jednego z listów Liszta) i od tej chwili ich przyjacielskie stosunki ochłodziły się bardzo. Uraza z powodu takiego zachowania się Liszta udzieliła się rodzinie Chopina, a nawet wylewna uprzejmość przyjaciela nie zdołała jej załagodzić. W trzy tygodnie po śmierci Chopina, w październiku 1849 roku, Liszt, który nic nie wiedział o wcześniejszych latach jego życia, pozwolił sobie na posłanie Ludwice, siostrze artysty, kwestionariusza w celu uzyskania danych biograficznych do książki o życiu Chopina, którą pisać zamierzał. Rodzaj zapytań w tym kwestionariuszu dowodzi, jak niewielką była w rzeczywistości ich zażyłość. Ludwika potraktowała ten krok jako impertynencję, i kwestionariusz został mu zwrócony z lakonicznymi odpowiedziami Jane Stirling, jednej z uczennic Chopina.

Z gwałtownym Berliozem, który wrócił z Rzymu do Paryża w końcu 1832 r. zawarł Chopin serdeczną przyjaźń, która w najmniejszym nawet stopniu nie cierpiała z powodu ich zupełnej odmienności jako muzyków. Chopin nigdy nie zdołał przełamać swej niechęci w stosunku do muzyki Berlioza, lecz miał wiele uznania dla jego szczerości i prawości charakteru. Chętnie ze sobą obcowali i w zbierającym się wokoło nich kółku znajomych toczyły się ożywione dyskusje na temat sztuki, literatury i muzyki. We wspomnieniach Berlioza znajdujemy wzmiankę o wycieczce, którą zorganizował: zabrał Chopina ("Chopinetto mio"), Liszta i Alfreda de Vigny na Montmartre, które podówczas było jeszcze cichą wioską, i przechadzali się tam prowadząc niekończące się dyskusje. Historia romantycznej miłości Berlioza do irlandz-

*) Porzuconą przez męża z powodu jej niewłaściwego zachowywania się (szczegół z testamentu Camille Pleyel z r. 1855).

kiej aktorki, Harriet Smithson, ogólnie jest znana. Pewnego razu, nękany namiętnością, Berlioz uciekł pełen wzburzenia do Saint-Ouen, a Chopin i Liszt, którzy podążyli za nim w pośpiechu, musieli spędzić noc w szczerym polu, poszukując zrozpaczonego kochanka. Chopin był tym, który pomagał Berliozowi w układaniu na fortepian uwertury do jego **„Francs-Juges"**, gdyż Berlioz nie miał pojęcia o pisaniu na ten instrument, i w dniu 7 grudnia 1834 r. wziął udział w jednym z jego koncertów, grając **„Romance"** z Koncertu e-mol, ciekawie kontrastującym z pełnymi barwy utworami organizatora koncertu.

Mendelssohna również szybko pociągnęły wdzięk i zdolności młodego Polaka, pomimo że będąc człowiekiem zrównoważonym nie uległ nigdy paryskiej manii przybierania póz romantycznych i nigdy nie czuł się dobrze wśród bulwarowych buntowników. O Chopinie tak pisał w r. 1835:

> „W jego grze na fortepianie jest coś tak skończenie oryginalnego i tak zarazem mistrzowskiego, iż zasługuje w zupełności na nazwę doskonałego wirtuoza. Szczęśliwy byłem znalazłszy się znów wobec prawdziwego muzyka, nie jednego z tych pół-wirtuozów, pół-klasyków, którzy by pragnęli połączyć w muzyce dostojeństwo cnoty z przyjemnościami nałogów, lecz artysty, który ma swój własny doskonały i jasno określony styl."

(Opinia Mendelssohna o Chopinie jako kompozytorze nie była równie wolna od zastrzeżeń). Dwaj przyjaciele spędzili zapewne razem nie jedną przyjemną godzinę w Paryżu. Wkrótce po pierwszym koncercie Fryderyka, w kwietniu 1832 r., Mendelssohn napisał trzygłosowy kanon, i może po to, aby dowieść, że on również posiada gruntowne wykształcenie muzyczne, Chopin dopisał do tego utworu zręczny głos basowy w wolnym kontrapunkcie, o którym Mendelssohn potwierdzi, iż był „skomponowany przez Sciopino".

Z przyjemnością biegną myśli do tego koła interesujących młodych ludzi w Paryżu, na początku lat trzydziestych XIX wieku. Światem ich było małe królestwo

bulwarów od Madeleine do miejsca, które dziś nosi nazwę Place de l'Opéra. Na tej przestrzeni spotykali się co dzień; być w oddaleniu od tych uroczych miejsc znaczyło to być wygnanym poza granice cywilizowanego świata. Pewnego dnia w ładnym mieszkaniu Chopina, tuż za rogiem, na ulicy Chausée d'Antin, Liszt zasiadł przy wspaniałym fortepianie Pleyela i grał Etiudy Chopina nieporównanym stylem, przerywając grę tylko po to, aby przyłączyć się do pisania listu do Ferdynanda Hillera. Gdy kolej przyszła na Chopina, napisał on: „Piszę nie wiedząc, co moje pióro bazgrze, gdyż Liszt gra w tej chwili moje Etiudy i płoszy mi rozsądne myśli z głowy; chciałbym ukraść mu sposób grania moich własnych Etiud! ...Heine przesyła najserdeczniejsze pozdrowienia. ...Serdeczności od Berlioza".

Lecz wybiegamy zbyt daleko naprzód. Ładne mieszkanie stało się rzeczywistością dopiero wówczas, gdy rozpoczął się okres powodzenia Chopina i gdy zaczął zdobywać pieniądze, których tak bardzo było mu potrzeba. W dniu 20 maja 1832 r. wziął udział w koncercie dobroczynnym, urządzonym w sali Konserwatorium przez księżnę Moskwy, i grał pierwszą część swego Koncertu f-mol. Była to doskonała sposobność, aby dać się poznać, gdyż na koncercie tym był obecny „cały Paryż", lecz Chopinowi nie udało się wywrzeć na słuchaczach takiego wrażenia, jak pragnął. Gra jego zginęła w wielkiej sali, a **„Revue Musicale"** zganiła zarówno niewystarczającą partię orkiestrową Koncertu, jak i wątły ton, który pianista wydobył ze swego instrumentu. Chopin głęboko odczuł to niepowodzenie. Jakże miał egzystować? W Paryżu roiło się od pianistów i trudno było o uczni. Podobno zamierzał wyjechać do Ameryki. (Ojciec jego w liście swym mówi o Anglii, nie o Ameryce). Jednakże w losie artysty nastąpił szczęśliwy zwrot od chwili, gdy książę Walenty Radziwiłł zapoznał go z Rotschildami. Paryscy Rotschildowie mieli ogromne wpływy — było zupełnie niemożliwe, aby mogło spotkać niepowodzenie artystę, którym postanowili się

zaopiekować, toteż gdy tylko bywający w tym potężnym domu elegancki świat usłyszał tam Chopina grającego, powodzenie jego było zapewnione. Pierwszym pomyślnym następstwem zdobycia przez niego arystokratycznych salonów było to, że zaczął udzielać lekcji córkom znanych rodzin. W krótkim czasie dochody, jakie osiągnął z nauczycielstwa, stały się przedmiotem zazdrości jego mniej szczęśliwych rodaków. Nie będzie ujmą dla Chopina stwierdzenie, że towarzyskie i snobistyczne względy grały poważną rolę w jego niezwykłym powodzeniu jako nauczyciela. Było to bowiem coś zupełnie nowego dla kół arystokratycznych — taki nauczyciel gry fortepianowej, który był nie tylko wspaniałym wirtuozem i kompozytorem, lecz i gentlemanem, dodającym blasku salonowi, którego nie trzeba było wnuszczać tylnym wejściem, tak jak to zwykle czyniono z zawodowymi muzykami, nawet słynnymi, jak Rossini.

Za lekcję otrzymywał Chopin wysoką sumę 20 fr. (pieniądze kładziono dyskretnie na gzymsie kominka!), a ponieważ mógł mieć pięć do sześciu lekcji dziennie, jego finansowe kłopoty się skończyły i wkrótce uznany został za jednego z najbogatszych Polaków w Paryżu. Przeprowadził się ze swego mieszkania na Boulevard Poissonnière do Cité Bergère, i stamtąd do apartamentu na Chaussée d'Antin. Miał służącego (rzecz niebywała dla muzyka w owych czasach) i powóz, a ubrania, kapelusze i rękawiczki nabywał w najbardziej eleganckich sklepach. Jeżeli spodobało mu się dać własny koncert (jak w 1841 r.) mógł grać trzy kwadranse i przynosiło mu to 6.000 franków. Gdy umarł, większa część jego mebli została odesłana do Warszawy, gdzie zniszczyli je Rosjanie w 1863 r. (razem z listami do rodziny z czasu od 1831 do 1839 r.), lecz ocalała ładnie rzeźbiona, ze złoconymi brązami, szafka na obuwie, śliczny, ozdobny grzebień z kości słoniowej i inne drobiazgi, które pozwalają nam odtworzyć sobie w wyobraźni atmosferę zbytku i wykwintu, w której żył Chopin od chwili, gdy stanął

w Paryżu na mocnych nogach. Na początku 1833 r. tak opisuje warunki swego ówczesnego życia:

„Wszedłem w pierwsze towarzystwa, siedzę między ambasadorami, książętami, ministrami, a nawet nie wiem, jakim cudem, bom się sam nie piął. Dla mnie to dziś rzecz najpotrzebniejsza, bo stamtąd niby dobry gust wychodzi; zaraz masz większy talent, jeżeli cię w ambasadzie angielskiej albo austriackiej słyszano; zaraz lepiej grasz, jeżeli cię księżna Vaudemont protegowała. ...Między artystami tutejszymi mam przyjaźń i szacunek. ...Pięć lekcyj mam dziś dać; myślisz, że majątek zrobię? Kabriolet więcej kosztuje i białe rękawiczki, bez których nie miałbyś dobrego tonu. Kocham Karlistów, nie cierpię Filipistów, sam jestem rewolucjonistą, zatem nic sobie z pieniędzy nie robię..." *).

Gdyby nie ta szczęśliwa odmiana losu, Chopin prawdopodobnie poszedłby na dno w Paryżu, gdyż zarówno jego zdrowie jak i usposobienie nie pozwoliłoby mu długo prowadzić pełnego wysiłków i zmian żywotu wirtuoza koncertowego. A przy tym zdawał sobie sprawę, że pastelowe barwy, głęboka poezja jego muzyki i sposób odtwarzania zupełnie nie nadają się do wielkich sal i tłumów słuchaczy. Gdy w wyniku stałych niepowodzeń swoich występów wobec szerokich kręgów paryskiej publiczności dokładnie to sobie uświadomił, bez żalu usunął się w cień, aby zgodnie ze swymi upodobaniami grywać tylko wobec nielicznych i życzliwych słuchaczy. Zdobył tym zagranicą zresztą sławę nie mniejszą, aniżeli Liszt lub Thalberg ich tłumnymi koncertami. Dzięki temu starannemu odosobnieniu jeszcze za życia Chopina powstała o nim legenda, która w najwyższym stopniu budziła zainteresowanie publiczności w tych rzadkich wypadkach, gdy w późniejszych latach chciał dać koncert. „W tym czasie", twierdził Liszt, „nie mogło właściwie być mowy o ‚szkole Chopina', lecz raczej o ‚kulcie Chopina' ".

W 1833 r., 3 kwietnia, wziął udział w koncercie zorganizowanym przez braci Herz, grając z nimi i z Lisztem

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

kwartet na osiem rąk na dwóch fortepianach, a 15 grudnia z Lisztem i Hillerem grał w Konserwatorium części z koncertu Bacha na trzy fortepiany. Po kilku występach w 1834 r., zarówno publicznych, jak i prywatnych, które niczym specjalnym się nie odznaczały, Chopina spotkało poważne niepowodzenie 4 kwietnia 1835 r., gdy grał na koncercie we Włoskiej Operze na rzecz emigrantów polskich. Orkiestrą dyrygował Habeneck, słynny tenor Nourrit śpiewał pieśni Schuberta, udział brali również skrzypek Ernst i Liszt. Chopin grał duet z Lisztem i swój Koncert e-mol, który przyjęty został skąpymi oklaskami roztargnionej publiczności; nawet życzliwie usposobiona **„Gazette Musicale"** nie mogła pominąć milczeniem faktu, że występ Chopina był nieudany.

To niepowodzenie ostatecznie przekonało Chopina o jego niezdolności przykuwania uwagi i wzbudzania entuzjazmu większej liczby słuchaczy. Jednak w trzy tygodnie po tym koncercie, 26 kwietnia, grał swe **Andante spianato** i **Poloneza** (op. 22) na fortepian i orkiestrę na koncercie benefisowym Habenecka w sali Konserwatorium; świetne wykonanie Poloneza dosyć podobało się publiczności. Lecz to niewielkie zresztą powodzenie nie wpłynęło na zmianę postanowienia Chopina i nigdy już nie naraził się na obojętne potraktowanie przez szerokie koła paryskiej publiczności. W 1836 r., 9 kwietnia, grał z Lisztem duet na pożegnalnym koncercie tego ostatniego, a potem dopiero 3 marca 1838 r. wystąpił publicznie, biorąc udział w wykonaniu ułożonej na dwa fortepiany (na osiem rąk) Siódmej Symfonii Beethovena na koncercie swego przyjaciela Alkana. W trzy tygodnie potem przełamał swoją własną zasadę, chcąc pomóc rodakowi, Orłowskiemu, i pojechał do Rouen, gdzie z wielkim powodzeniem grał swój Koncert e-mol. Lecz właściwie jego ostatnim publicznym występem w Paryżu był koncert w dniu 26 kwietnia 1835 r., pozostałe trzy koncerty, które dał w 1841, 1842 i 1848 r. były właściwie występami o charakterze prywatnym, na które słuchacze (nigdy powyżej 300 osób) wybierani byli starannie

i gdzie wszelka krytyka, w zwykłym słowa tego znaczeniu, była wykluczona.

Niechęć Chopina do występów publicznych nie przeszkadzała mu w uczęszczaniu na koncerty innych muzyków. Zawsze był gotów do zawierania nowych znajomości z przedstawicielami świata muzycznego. W końcu 1832 r. John Field, twórca nokturnu, przyjechał do Paryża i dał dwa koncerty, z których drugi zresztą był znacznie mniej udany od pierwszego. Chopin, który od dawna pragnął usłyszeć irlandzkiego muzyka i któremu niezmiernie pochlebiało to, że go z nim porównywano, poznawszy go, rozczarował się bardzo. Nie należy jednak zapominać, że wówczas minął już najlepszy okres Fielda. Co Chopin o nim sądził, dowiadujemy się z listu jednego z przyjaciół artysty, Edwarda Wolffa, do Józefa Nowakowskiego. Wolff tak pisze:

> „Chopin i Ty macie rację, on gra jak początkujący muzyk, bez tempa, bez elegancji: jest niezdolny do wykonywania rzeczy trudnych. Jednym słowem jest słaby. Lecz ma swe zalety: równe niemieckie granie, płynące gładko — raz, dwa, trzy... Jest to miły i przyzwoity człowiek."

List ten jest jedynym źródłem, jakie posiadamy, jeżeli chodzi o zdanie Chopina o Fieldzie jako pianiście, lecz wydaje się nie ulegać wątpliwości, że opinia jego o Fieldzie jako kompozytorze była bardzo pochlebna. Przyjął od niego formę i nazwę drobnych lirycznych lub elegijnych utworów fortepianowych, którym Field dał tytuł Nokturnów. Lecz przyjąwszy pomysł Fielda w ogólnych zarysach, Chopin uczynił z jego Nokturnu coś zupełnie odmiennego od pierwowzoru. Wyjąwszy jedną lub dwie początkowe próby (jak np. op. 9 nr 2) Nokturny Chopina pod względem ich treści muzycznej należą do świata nieznanego Fieldowi. Cała przepaść dzieli wdzięczne utwory Fielda od utworów takich, jak Chopina op. 27 nr 1 w cis-mol lub op. 48 nr 1 c-mol.

Jak widzieliśmy, w ciągu roku 1832 Chopin zdobył rozgłos grywając swe kompozycje na publicznych koncertach i w arystokratycznych salonach Paryża, i przy

końcu tego roku mógł pomyśleć o wydaniu utworów, które przywiózł ze sobą z Polski. Dotychczas dostępne dla wszystkich były tylko jego Wariacje op. 2 (Là ci darem la mano), wydane w Wiedniu w r. 1830. Krytyk muzyczny wychodzącej w Lipsku **„Neue Zeitschrift für Musik"**, Robert Schumann, który miał wówczas lat dwadzieścia jeden, powitał je entuzjastycznie, twierdząc, iż są dziełem geniusza, i, co zwłaszcza miało wielkie znaczenie praktyczne, nakłonił świetną młodą pianistkę, Klarę Wieck, do zagrania ich na koncercie w Lipsku (w lipcu 1832 r.), dzięki czemu publiczność z ciekawością oczekiwała ukazania się dalszych utworów Chopina. W grudniu 1832 r. ukazały się pierwsze zbiory jego Mazurków, op. 6 i op. 7, wydane przez firmę Probst-Kistner w Lipsku (Mazurek B-dur z op. 7 stał się wkrótce niezwykle popularny). W latach 1833 i 1834 Chopin nie miał trudności ze sprzedażą swych licznych manuskryptów, które dotąd oczekiwały wydawców.

We Francji utwory Chopina wydawał Maurice Schlesinger, który był właścicielem wydawnictwa muzycznego oraz wpływowej **„Gazette Musicale"**. Oczywiście pismo jego nie omieszkało chwalić każdy ukazujący się utwór Chopina, i dlatego też nie należy brać pochwał jego sprawozdawców zbyt dosłownie. Konkurenci Schlesingera, jak np. Herz, wydawca **„La France Musicale"**, nie kwapili się z reklamowaniem jego towaru; można by nieomal podejrzewać jakąś zmowę, gdyż imię Chopina nie było nawet wspominane w **„La France Musicale"** do lutego 1838 r., to jest do chwili, gdy na łamach tego pisma ukazała się jadowita i szydercza recenzja o Impromptu As-dur. Wrogie stosunki pomiędzy Herzem i Schlesingerem były powodem pewnych nieprzyjemności dla Chopina, gdyż doprowadziły do pojedynku pomiędzy Schlesingerem i jednym z uczni Herza. Sprawa znalazła swój epilog w sądzie, przed którym 29 kwietnia 1834 r. Schlesinger stanął oskarżony, a Chopin był jednym ze świadków. Maurice Schlesinger sprawę przegrał i musiał zapłacić 50 franków kary.

Chopin osiągnął wysokie ceny za swe kompozycje. Był on dobrym **business-man'em** i nie pragnął bynajmniej sprzedawać swych utworów tanio. Okoliczność ta ukazuje nam jeszcze jedną stronę jego skomplikowanej natury: ten oderwany od świata marzyciel umiał się doskonale targować i prowadzić długie i prozaiczne układy w sprawie cen i terminów wypłat. Gdy ta strona jego natury dochodziła do głosu, stąpał po ziemi pełen mściwych myśli i niekiedy mówił nieprawdopodobne rzeczy o swych rękopisach i o tych, którzy, jak podejrzewał, pragnęli go oszukać.

Z wydawcami angielskimi od pierwszej chwili miał Chopin kłopoty. Firma Wessel z Regent Street, która podjęła się wydawnictwa jego dzieł, miała swoiste metody robienia interesów. Znając dobrze psychologię swej klienteli uważali za wskazane zaopatrywać kompozycje nieznanego autora pociągającymi tytułami i zastosowywali inne jeszcze chwyty reklamowe, które do wściekłości doprowadziły Chopina, gdy dowiedział się o nich. I tak Mazurki nazwane zostały **„Souvenir de Varsovie"**, Nokturny op. 9 — **„Murmures de la Seine"**, op. 37 — **„Les Soupirs"** (gdy w 1848 r. bawił w Londynie, często proszono go, aby zagrał swoje **„Drugie westchnienie"!**), Scherzo h-mol — **„Le Banquet infernal"**, Ballada g-mol — **„La Favorite"** itd. Ze zdziwieniem dowiedział się kompozytor, że swój Koncert f-mol zadedykował „Mrs. Anderson" (była to londyńska pianistka), a Mazurki op. 50 „Mr. Henry Field of Bath", i że już w 1829 r. myślał o firmie Wessel, gdyż Fantazja op. 13 i inne dzieła były „specjalnie skomponowane dla tego wydawnictwa". W rzeczywistości jednak Wesselowi początkowo nic się nie udało zrobić z utworami Chopina. Był on zmuszony prosić Liszta, gdy ten przyjechał na tournée koncertowe do Anglii w 1840 r., o zagranie kilku z tych kompozycji, aby zainteresować publiczność; użalał się przy tym, że został okpiony.

Utwory Chopina były na ogół bardzo życzliwie przyjęte przez krytykę muzyczną we Francji i Niemczech. Wzmianki Schumanna w **„Neue Zeitschrift"** były zawsze jednakowo entuzjastyczne, i tylko we wpływowym czasopiśmie berlińskim **„Iris im Gebiet der Tonkunst"** Chopin był atakowany przez Ludwika Rellstaba, który ze złośliwą przyjemnością nie pozostawiał suchej nitki na żadnym z ukazujących się utworów Chopina. Trwało to dotąd, dopóki wreszcie sam Rellstab nie zorientował się, że zdanie jego jest odosobnione i że trwaniem przy nim po prostu się kompromituje. Ton jego recenzji zmienił się i w 1839 r. znalazł słowa pochwały dla utworów, które poprzednio ostro krytykował. Tak np. gdy po ukazaniu się Nokturnów op. 9 napisał: „Krótko mówiąc, gdyby przed uroczymi romansami Fielda postawić zniekształcające wklęsłe zwierciadło, które każde delikatne wyrażenie zmienia w grubiańskie, wtedy mieć będziemy utwory Chopina", to w 1839 r. o Nokturnie nr 2 z op. 9 orzekł, iż „...jest wdzięcznie ozdobiony i obfitujący w subtelne harmoniczne efekty... i słusznie przysporzyć może blasku słynnemu imieniu kompozytora". W 1843 r. Rellstab przyjechał do Paryża, zaopatrzony w wysoce dyplomatyczny list polecający, od Liszta do Chopina. Ciekawym byłoby wiedzieć, jaki przebieg miało ich spotkanie. (Pismo, wydawane przez Rellstaba, przestało wychodzić w 1841 r.).

Za namową Ferdynanda Hillera Chopin pojechał z nim w drugiej połowie maja 1834 r. na festiwal muzyczny do Akwizgranu. Mendelssohn przybył tam specjalnie z Düsseldorfu, aby się z nimi zobaczyć i w listach jego znajdujemy ciekawy opis tego spotkania. Przed powrotem do Paryża Hiller i Chopin pojechali jeszcze na krótko do Düsseldorfu i Koblencji. Był to jedyny raz, kiedy Chopin był obecny na takim festiwalu. W grudniu 1848 r. Hiller zaprosił go listownie na podobną uroczystość w okresie Zielonych Świątek 1849 r., lecz umierający artysta nie mógł już wówczas myśleć o takiej podróży.

Od r. 1833 do 1835 serdeczna przyjaźń łączyła Chopina z Vincenzo Bellinim, twórcą oper „Norma" i „Purytanie". Mieli wiele wspólnych cech, zarówno jako ludzie i jako muzycy, lecz twierdzenie, że Chopin „zawdzięcza" coś Belliniemu dowodzi braku orientacji w chronologii faktów. Nie trudno byłoby dowieść, że te elementy stylu Chopina, które pono zawdzięcza wpływom włoskim — ckliwe tercje i seksty, sposób prowadzenia linii melodii i **„fioriture"** — znajdujemy w jego utworach na długo przedtem zanim usłyszał choć jedną nutę muzyki Belliniego, a nawet jego imię.

O Belliním i Chopinie, zważywszy na niektóre cechy twórczości tego ostatniego, powiedzieć można, iż czerpali obaj z tego samego źródła. Jeżeli weźmiemy pod uwagę, jak niewiele innej muzyki poza włoską szkołą operową można było usłyszeć w Warszawie za młodych lat Chopina, to dziwić się można, że zdołał on tak dalece wyzwolić się spod jej przemożnego wpływu. Wspominany jest często wpływ Belliniego we wczesnych Nokturnach Chopina i częściach jego koncertów, utrzymanych w wolnym tempie, lecz gdy porównamy daty i miejsca wystawienia utworów Belliniego i czas, gdy Chopin mógł je poznać (lub wyjątki z nich), z porządkiem chronologicznym powstawania jego utworów, w których chcemy się dopatrywać wpływu Belliniego, to okaże się, że jakkolwiek Chopin niezmiernie wiele zawdzięczał operze włoskiej, jednakże nic nie zawdzięczał specyficznie Belliniemu *). Nawet w późnych utworach Chopina, jak np. w Barkaroli, nie znajdujemy żadnego elementu, który można by przypisać specjalnemu

*) Jeden z krytyków, piszących o „italianizmie" Chopina dowodzi, iż zasadnicza melodia Allegro de Concert (wydanego w 1841 r.) nosi wyraźne cechy bezpośredniego wpływu opery Belliniego „Purytanie" (1835 r.). W rzeczywistości jednak utwór Chopina napisany był w roku 1832, i, co więcej, opera „Purytanie" była po raz pierwszy wystawiona w Warszawie w dziesięć lat po wyjeździe Chopina.

wpływowi Belliniego: wyraźny italianizm tego utworu niczym nie różni się od italianizmu utworów Chopina, napisanych przed jego wyjazdem z Warszawy. Opowieść, jakoby Chopin wyraził życzenie, aby pochowano go koło Belliniego na cmentarzu Père Lachaise, jest bezpodstawna. Właściwszym byłoby, gdyby grób jego znalazł się koło grobu Cherubiniego, którego rozprawy z zakresu teorii muzyki studiował pilnie i z korzyścią.

ROZDZIAŁ V

MARIA WODZIŃSKA

Na podstawie jednego tylko, wątpliwej mocy dowodu, listu, w którym pisząc do Chopina Delfina Potocka użyła poufałego zwrotu „Ty", kilku biografów artysty usnuło legendę o miłości pomiędzy nim i hrabiną, utalentowaną śpiewaczką i jedną z wybitnych postaci polskiego towarzystwa w Paryżu. Lecz argumenty przemawiające przeciwko istnieniu tego romansu są tak ważkie, że zbędnym jest zajmowanie się tym dłużej. Drugą, od pierwszej chwili nieszczęśliwą miłością Chopina była Maria Wodzińska. Dzięki romantycznej fantazji jednego z członków jej rodziny, hrabiego Wodzińskiego, dzieje tej miłości zostały zmienione nie do poznania. **„Les Trois Romans de Frédéric Chopin"**, utwór w formie noweli, który hr. Wodziński wydał w 1866 r., był na nieszczęście przez czas dłuższy źródłem większej części relacji o tym pełnym znaczenia wydarzeniu w życiu Chopina. Lecz obecnie, gdy znane nam są fakty, może ono być przedstawione bez nieodłącznego dotychczas sentymentalnego i pełnego fantazji tła.

Wśród uczni mieszkających w Warszawie na stancji u Mikołaja Chopina, było trzech braci Wodzińskich, Antoni, Kazimierz i Feliks, synów zamożnego właściciela Służewa pod Toruniem. Chopin przyjaźnił się z nimi w owych czasach i często spędzał wolne chwile w ich mieszkaniu w Warszawie, tuż przy Żelaznej Bramie. Widywał wówczas siostrę swoich przyjaciół, Marię, dziewczynkę o dziesięć lat od siebie młodszą. Uczył ją grać na fortepianie i pozostawał w zażyłych stosunkach z całym domem. Po wybuchu powstania 1830 r. Wodzińscy zamieszkali w Genewie, podczas gdy jeden ze stryjów przyjaciół Chopina, Mateusz Wodziński, osiadł w Dreznie. Na początku 1834 r. Chopin był zaproszony

do Genewy, lecz wówczas pojechać tam nie mógł; 18 czerwca posłał Marii swego nowowydanego Walca op. 18. Nie widział jej, oczywiście, od dawna; była wówczas jeszcze małą dziewczynką. Lecz w lecie 1835 r. Wodzińscy przyjechali odwiedzić stryja w Dreznie (Antoni pojechał do Paryża) i Chopin spotkał się nimi w następujących okolicznościach:

Tego samego lata 1835 r. jego ojciec i matka po raz pierwszy wyjechali z Warszawy zagranicę — do Karlsbadu, i po kilkunastodniowym pobycie z markizem de Custine w Enghien Chopin tam do nich pojechał. Spotkali się 16 sierpnia i spędzili razem cały, pełen radości miesiąc — Chopin po raz ostatni widział wówczas swych rodziców. W drugim tygodniu września pojechali wszyscy razem do Cieszyna, gdzie parę dni byli gośćmi bogatej rodziny Thun-Hohensteinów, po czym 14 września Mikołaj i Justyna Chopinowie wrócili do Polski, a Fryderyk pozostał w Cieszynie jeszcze do 19 września. Był w świetnym nastroju. W tym czasie powstał jego wspaniały Walc As-dur, wydany później jako op. 34, nr 1, poświęcony pannie Thun-Hohenstein. Z Cieszyna pojechał Chopin z jednym z młodych Thun-Hohensteinów do Drezna, gdzie zatrzymał się w hotelu **„Stadt Gotha"**. Bytność Chopina w Dreznie miała charakter zupełnie **incognito**, jak to podkreślał hr. Thun-Hohenstein. — Tak było istotnie; artysta odmówił nawet zagrania u księżniczki Luizy, która go kilkakrotnie zapraszała. Istotnie miał czas jedynie dla Wodzińskich. Natychmiast po przyjeździe złożył im wizytę i był zaskoczony zmianą, jaka zaszła w Marii: była teraz uroczą i bardzo przystojną panną. W Genewie już kochał się w niej Słowacki i pod wpływem tej miłości napisał **„W Szwajcarii"**; zrobiła ona również głębokie wrażenie na przyszłym cesarzu Francuzów, Napoleonie III. W żyłach jej płynęła włoska krew, czemu zawdzięczała swe czarne, marzące oczy i zalotny sposób bycia.

Chopin zakochał się nieomal od pierwszego wejrzenia, i znów, jak w czase swej miłości do Konstancji

Gładkowskiej, nie wypowiadał się słowami, lecz czynił raczej muzykę wyrazicielką swych uczuć. Maria była doskonałą pianistką *) — i młodzi ludzie spędzali przy muzyce wiele pełnych szczęścia godzin pod pobłażliwym okiem hrabiny Wodzińskiej i życzliwego starego stryja, który najzupełniej niesprawiedliwie został przedstawiony przez niektórych biografów artysty w roli „złego wujaszka" z czarodziejskiej bajki. Dnia 22 września Chopin dał Marii kartkę papieru, na której napisał pierwsze takty swego Nokturnu Es-dur op. 9 i znamienne słowa **„Soyez heureuse"**, a w dwa dni potem skomponował (lub w każdym razie przepisał) dla niej słynnego Walca As-dur (wydanego jako op. 69 nr 1). Legenda, głosząca, że został on zaimprowizowany przez Chopina w chwili jego wyjazdu z Drezna, nie ma żadnych podstaw.

Brakowało go bardzo Wodzińskim, gdy opuścił Drezno, lecz nic nie wskazuje na to, aby ktokolwiek, oprócz matki Marii, orientował się jak bardzo Chopin dał się unieść nowemu uczuciu i jakie nadzieje budował na serdecznym przyjęciu, jakiego doznał u Wodzińskich. Pani Linde, znajoma z czasów warszawskich, była w Dreznie 22 września i też musiała coś zauważyć, gdyż później, gdy siostry Chopina chciały się dowiedzieć, jakie są zamiary ich brata na lato 1836 r., odpisała im, że pojedzie do Drezna **„si certaines personnes y sont. O, Marie uchwyciła jego serduszko, mais vous, Madame, et moi qui l'avons connu..." **).**

Mylna interpretacja wzmianki w **Neue Zeitschrift für Musik** i ustępu jednego z listów Mendelssohna wywołała pewne niezgodności w sprawozdaniach z tej podróży Chopina. W rzeczywistości opuścił on Drezno 26 września i tego samego dnia wieczorem przyjechał do Lipska,

*) w marcu 1843 r. na koncercie w Warszawie grała jedną z ballad Chopina „w sposób rzeczywiście mistrzowski i z wielkim talentem".

**) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

gdzie zatrzymał się w Hôtel de Saxe. Bawił w Lipsku cały tydzień, lecz dopiero przed samym wyjazdem zobaczył się z Mendelssohnem i Schumannem. Spotkali się w domu ojca Klary Wieck, gdzie Chopin grając swe Nokturny i Etiudy wzbudził entuzjazm wszystkich słuchaczy. On ze swej strony pełen był zachwytu dla Klary Wieck, „jedynej kobiety w Niemczech, która potrafi grać moje utwory". Nazajutrz udał się w drogę powrotną do Paryża przez Heidelberg, gdzie odwiedził rodziców swego ucznia, A. Gutmanna, i od połowy października był już w domu, gdzie znów powrócił do zwykłego trybu życia, dzieląc czas między lekcje i obowiązki towarzyskie. Zależało mu bardzo na tym, aby nie zachorować przez całą zimę, lecz bardzo dla jego wszystkich planów nieszczęśliwie się złożyło, że w grudniu dostał ciężkiej influency i rodzice pozostali bez wiadomości od niego przez kilka tygodni. Chopin popełnił ten błąd, że pragnął przed wszystkimi ukryć swą poważną chorobę, lecz dał w ten sposób tylko temat do plotek, które wkrótce zaczęły kursować nawet w Polsce. „Kuryer Warszawski" z dnia 8 stycznia 1836 r. zamieścił następującą wzmiankę:

„Licznym przyjaciołom i wielbicielom wzniosłego talentu wirtuoza Fryderyka Szopena (Chopin) donosimy, że przez kilka dni trwająca pogłoska o zgonie jego jest bezpodstawna" *).

Co o tym myśleli Wodzińscy, którzy byli wówczas w Polsce? Jak bardzo interesowali się zdrowiem Chopina widzimy z listu jego ojca, pisanego 9 stycznia:

„Kochane dziecko moje, najdroższy mój! Nigdy list od Ciebie nie był bardziej pożądany, oczekiwany niecierpliwiej, niż ten, któryśmy otrzymali przed chwilą! Powód był następujący: od przeszło trzech tygodni obiegała tutaj pogłoska, żeś był niebezpiecznie chory... Pan Wodziński był tu przed świętami; ze skwapliwości, z jaką dowiadywał się o nowiny od Ciebie przekonaliśmy się później, że wiedział o krążącej pogłosce; toteż pod pozorem doczekania poczty, ażeby zobaczyć, czy nie napiszesz czego o Antosiu, opóźnił swój wyjazd o dwa dni" **).

*) **) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

To nam wyjaśnia ostateczny powód, dla którego obróciły się w niwecz wszystkie nadzieje Chopina. Nie duma rodowa, lecz zwykła ostrożność zaważyła na stosunku ojca i stryja Marii do Chopina, bo chociaż okazało się, że wiadomość o jego śmierci nie była prawdziwa, jednak to, że był ciężko chory, pozostało faktem, którego nie mogli nie brać pod uwagę rodzice o niewielkim nawet poczuciu odpowiedzialności. Pani Wodzińska była mniej ostrożna, i chociaż może wyraźnie nie zachęcała Chopina, lecz nie rozwiewała jego złudzeń, zamiast dać mu do zrozumienia, zanim było zbyt późno, że mało było nadziei, aby ojciec i stryj Marii zgodzili się, aby została ona żoną człowieka, którego stan zdrowia budził poważne obawy. Sama Maria zachowywała się w tej sprawie nierozumiale biernie. Jej listy do Chopina są dziwnie bez wyrazu, zaledwie uprzejme; nie ma w nich rumieńca życia ani ciepła uczucia. Czy nie zdawała sobie sprawy z głębi uczucia Chopina dla niej, czy też po prostu zachowywała panujące zwyczaje, które wymagały wielkiej powściągliwości i dyskrecji od młodych panien, piszących do mężczyzn?

Chopin powtórnie spotkał się z Wodzińskimi 28 lipca 1836 r. w Marienbadzie. Bawiła tam tylko pani Wodzińska z córką, ojciec i bracia byli nieobecni, i nic nie mąciło szczęścia Chopina. Maria malowała jego portret i cały sierpień minął na spacerach i muzyce. Do końca wspólnego pobytu w Marienbadzie Chopin nie oświadczył się Marii, i zamiast przy końcu sierpnia wrócić do Paryża podążył za paniami Wodzińskimi do Drezna. Tam wówczas powstały dwie jego najlepsze **Etiudy** op. 25, nr 1 i 2, oraz pieśń pod tytułem **„Pierścień"**, której słowa są smutnie prorocze („Innego zostałaś żoną, ja zawsze kochałem"). Wreszcie 9 września, „o szarej godzinie", Chopin oświadczył się i został przyjęty, pod warunkiem, postawionym przez panią Wodzińską, że zaręczyny te pozostaną tajemnicą aż do chwili, gdy pod jej wpływem wyrażą swą zgodę na małżeństwo ojciec i stryj Marii. Czas do tej chwili miał być dla Chopina okresem próby:

miał bardzo dbać o swe zdrowie („zachowaj się zdrowo; wszak od tego wszystko zależy") i unikać męczących i długich wieczorów w salonach paryskich; list swój pani Wodzińska tak zakończyła: „Bądź zdrów, kochany Fryderyku. Błogosławię Cię w duszy jako kochająca Cię m..." (matka) *).

Ufny, że jego przyszłe szczęście jest zapewnione, Chopin opuścił 11 września Drezno. Przed powrotem do Paryża spędził jeszcze jeden dzień z Schumannem w Lipsku. Grał mu swoje dwie ostatnio skomponowane Etiudy; zachował się w pismach Schumanna żywy opis tych odwiedzin (p. str. 1.). Lecz było zupełnie niemożliwym dla Chopina po powrocie do Paryża dotrzymanie danej obietnicy, dotyczącej unikania późnych wizyt, i bardzo prędko pani Wodzińska poczęła mu robić z tego powodu wyrzuty. Odwiedziła ona z mężem rodziców Chopina w Warszawie, co jest najlepszym dowodem tego, że hrabia nie sprzeciwiał się zasadniczo tym zaręczynom. Maria ofiarowała rodzicom Fryderyka odbitkę litografię według jego portretu akwarelowego, przez siebie malowanego, z dedykacją: „Rodzicom Jego wdzięczna za Ich łaskawą dla nas przychylność Maria Wodzińska". W liście do syna matka Chopina podtrzymując zarzuty pani Wodzińskiej napisała: „Pani Wodzińska mówiła mi, że nie dotrzymałeś danego jej słowa" i dała mu do zrozumienia, iż jest pod obserwacją. Lecz Chopin, niestety, mało na to zwracał uwagi. W zimie 1836/1837 znów zachorował na ciężką influencę. To musiało zdecydować sprawę na jego niekorzyść ze strony ojca i stryja Marii, i pani Wodzińska musiała sama wycofać się z wysoce niemiłej sytuacji, w jakiej się znalazła. Zrobiła to nie odpowiadając po prostu na listy Chopina. Posłał do Służewa prezenty; lecz minęło Boże Narodzenie i Nowy Rok a do niego stamtąd nikt nawet nie napisał. Wreszcie 27 stycznia 1837 r. pani Wodzińska napisała chłodny i sztywny list, unikając w nim najlżejszej wzmianki zarówno o zaręczynach, jak i o projektach na nadchodzącą wiosnę i lato. Dopisek Marii do tego listu jest tak bezbarwny, że Chopin nie mógł nie zrozumieć, że sprawa przyjęła zły obrót. Lecz nie leżało w jego naturze dochodzenia swych praw, jak zrobiłby to każdy zwykły człowiek, gdyby w grę wchodziło jego szczęście. Zamiast zażądać wyjaśnienia, usiłował on tylko dowiedzieć się okólnymi drogami, gdzie i kiedy mógłby się z nimi spotkać. Niczego się jednakże nie dowiedział, gdyż Wodzińscy dyplomatycznie uważali za wskazane trwać na zajętym stanowisku. W fatalnym stanie ciała i ducha dał się Chopin namówić na wycieczkę do Londynu ze swym przyjacielem, Camille Pleyelem. Po powrocie do Paryża napisał list do pani Wodzińskiej, w którym po raz ostatni wspomniał o swych nadziejach: „Myślałem, że stamtąd (z Londynu) przez Holandię pojadę do Niemiec (tj. do Drezna, gdyby Wodzińscy tam byli)... Wróciłem do domu, pora się późni i dla mnie zapewne się spóźni zupełnie w moim pokoiu..." *). Był to również koniec jego wszystkich nadziei. Pani Wodzińska napisała do niego jeszcze parę lakonicznych listów, w których temat „szarej godziny" był starannie omijany. W 1840 r. Maria zaręczyła się z Józefem Skarbkiem, synem Fryderyka Skarbka, po którym Chopin otrzymał swe imię — i 24 lipca 1841 r. została hrabiną Skarbkową. Małżeństwo to było nieszczęśliwe i skończyło się w 1848 r. rozwodem. Władysław Orpiszewski, drugi mąż Marii, był suchotnikiem, podobnie jak Chopin, lecz żył długo. Maria Orpiszewska umarła w 1896 r. Zerwanie, a zwłaszcza sposób, w jaki ono zostało dokonane, było gorzkim ciosem dla Chopina. Zebrał wszystkie listy, jakie od Wodzińskich otrzymał zrobił z nich paczkę i napisał na niej „Moja Bieda". Znaleziono ją po śmierci artysty w jego papierach. W późniejszych latach często zdarzało mu się mó-

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

wić wiele przykrych słów o dawnych przyjaciołach („błazny i durnie bez czucia"). Lecz nuty walca „Les Adieux" otrzymało od niego kilka znajomych pań w Paryżu, co dowodziłoby, że jego zmartwienie spowodowane tym rozczarowaniem nie było wielkie.

Mylnym byłoby przypuszczenie, iż duma rodowa sprawiła, że hrabia Wodziński nie dał swego zezwolenia na małżeństwo Marii z Chopinem. Wiedział on doskonale, że żona Fryderyka Chopina należałaby do najwytworniejszego towarzystwa paryskiego. Co zaważyło przede wszystkim na decyzji jego, była to sprawa stanu zdrowia Chopina i, jak się w końcu okazało, nie bez podstawy. Jedyną osobą, której zachowaniu się w związku z tą sprawą czynić można zarzuty, jest pani Wodzińska, i to tylko za zbyt skwapliwe ośmielanie Chopina. W dziejach tych zaręczyn rzadko bardzo wspominana jest Maria, lecz temu dziwić się nie należy. Jako córka arystokratycznej polskiej rodziny była całkowicie zależna od rodziców i nie podawała w wątpliwość ich praw do decydowania o jej losie. Konwenanse nie pozwalały jej na uzewnętrznianie uczuć, więc nie wiemy, czy odwzajemniała równie gorąco uczucia Chopina. W dziejach jego życia jest postacią raczej mglistą, i wkrótce miejsce jej zajęte zostało przez kobietę o nieporównanie większym uroku, jaką była George Sand.

W czasie drażniącego oczekiwania na wiadomości od Wodzińskiej w lecie 1837 r. Chopin po raz pierwszy pojechał do Anglii. Jego przyjaciel, Camille Pleyel, zauważył, że wygląda na chorego i zmęczonego i namówił go, by pojechał z nim na dwa tygodnie do Londynu. Spotkał ich tam Stanisław Koźmian, znajomy Chopina jeszcze z Polski, i razem z Pleyelem usiłowali jak najlepiej bawić artystę. W swym liście do rodziny tak opisuje Koźmian sposób w jaki czas spędzali:

„...Od dwóch tygodni jest tu Chopin, incognito; nikogo nie zna, z nikim się nie chce widzieć, a zatem dla mnie tylko samego. Z nim całe dnie, a nawet jak przeszłą, całe noce przepędzam. On tu jest z Pleyelem, sławnym ze swych fortepianów i z awantur swej żony. ...Przyjechali pour se régaler de Londres. Stoją w jednym z najpierwszych hotelów, trzymają pojazd, zgoła szukają sposobu wydawania pieniędzy. Jednego więc dnia jesteśmy w Windsor, drugiego w Blackwall *), trzeciego idziemy do Richmondu. ...Chodzę często na operę. Pasta przecudna w Medei i w Romeo. Ildegondy **) jeszcze nie widziałem, bo Chopin nie chce na nudną chodzić muzykę. Koncert na pomnik Beethovena się nie udał. Moscheles grał długi koncert. Chopin powiada, że gra jego jest strasznie baroque" ***).

Chopin nic nie zrobił, aby zobaczyć się z Moschelesem i Mendelssohnem na tym koncercie, i w czasie swego czternastodniowego pobytu w Londynie nie składał żadnych wizyt. Raz tylko był na obiedzie u Jamesa Broadwood na Bryanston Square, gdzie przedstawiony został jako „Monsieur Fritz". Lecz zaledwie dotknął klawiszy fortepianu, poznali go wszyscy: tylko jeden artysta umiał wyczarować tyle poezji z tego instrumentu — to nie mógł być nikt inny — tylko Chopin!

W końcu lipca Chopin powrócił do Paryża. Miał podówczas dwudziesty ósmy rok. Pełen entuzjazmu, beztroski młodzieniec, który w 1830 r. opuścił Warszawę, stał się poważnym i pewnym siebie artystą, pełnym spokojnego zaufania we własne siły, lecz skromnym i bezpretensjonalnym. Utracił wiele złudzeń: siedem lat spędzonych w najświetniejszych i najbardziej zepsutych kołach towarzyskich Europy odarło go z nich prędko, zaś ostatni cios zadany jego nadziejom na szczęśliwe małżeństwo uczynił go oschłym i w pewnym sensie cynicznym. W tym nastroju gotów był przyjmować zdarzenia tak, jak przychodziły, i gdzież mógł znaleźć lepszą pociechę po rozwianych marzeniach aniżeli w oszałamiającej atmosferze Paryża — jego Paryża, gdzie pędził życie nie jako nieznany wygnaniec, lecz jak książę, pośród elity towarzyskiej, w otoczeniu wyrafinowanego piękna?

*) Znane podówczas z nadzwyczajnych „obiadów rybnych", które tam dawano.

**) „Ildegonde" opera Marlianiego, „Medea" Cherubiniego, „Romeo" Belliniego.

***) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

ROZDZIAŁ VI

CHOPIN I GEORGE SAND

Mówiąc dzisiaj o związku Chopina i George Sand nie potrzebujemy już obecnie wywlekać z biografii i komentarzy, napisanych w ostatnich latach epoki wiktoriańskiej, wszystkich zjadliwych obelg i okrutnych słów, którymi wówczas obrzucano tę „niegodziwą kobietę", ani też dążyć do zbudowania czytelnika przytaczaniem prób wybielania tej postaci, które podejmowali obrońcy jej czci. Zbyteczne jest, abyśmy wysnuwali nauki moralne, ani też nie jesteśmy zmuszeni, jak na przykład Frederick Niecks, który pisał w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, prześlizgiwać się nad tym „niewyraźnym" epizodem życia artysty. Dziś Chopin i George Sand należą do historii; interesują nas oboje, jako ludzie, a Chopin poza tym jeszcze specjalnie jako jedyny w swym rodzaju. Rozważając łączące ich stosunki dobrze będzie pamiętać, co następuje:

Zarzut, który najczęściej mieli na ustach ci, co uważali George Sand za złego ducha Chopina, brzmiał „hipokrytka"! i jeżeli chodzi o George Sand **jako pisarkę,** trudno jest ją od niego uwolnić. Lecz z tego, że w późniejszych latach życia pisała jak hipokrytka, gdy pod okiem swego ukochanego syna Maurycego (człowieka, który nienawidził Chopina) pisała wspomnienia zatytułowane **„Histoire de ma vie",** nie wynika bynajmniej, że działała w złej wierze, gdy uległa swym namiętnym uczuciom w 1838 r. Jeżeli na przykład weźmiemy następujące zdanie, w którym „wyjaśnia", czemu zdecydowała się na współżycie z Chopinem: „sądziłam, że wzięcie jednego jeszcze obowiązku na swoje barki w życiu już tak pełnym ciężarów i znużenia, ułatwi mi osiągnięcie pewnego rygoru, do którego pociągało mię uczucie, podobne do religijnej żarliwości", to zrobi ono oczywiście na czytel-

niku wrażenie wstrętnej hipokryzji. Lecz jest zupełnie pewne, że w rzeczywistości takie wyrachowania nie miały żadnego wpływu na jej stosunek do Chopina, i pisząc tak George Sand bezwiednie wkładała w ręce swych wrogów śmiertelną broń przeciw sobie. Zasadniczo więc, jeżeli chodzi o rozważania motywów postępowania George Sand, nie można nigdy wierzyć jej pamiętnikom; gdy rozpoczęła ich pisanie, czuła się zniewoloną do życia w zgodzie z opinią, jaką miała jako pisarz i myśliciel, i nie mogła oprzeć się pokusie „głoszenia kazań". Dlatego też wiele najprostszych i najbardziej naturalnych rzeczy, jakie czyniła w młodości, tłumaczy i usprawiedliwia zawiłymi i pompatycznymi argumentami, które nie są w stanie nikogo przekonać. Co więcej, nie należy zapominać, że gdy pierwsi biografowie Chopina uciekali się do opublikowania korespondencji George Sand, to wiedzieć nie mogli, że nieoceniony Maurycy zaopiekował się listami swej matki i usunął z nich wiele ważnych ustępów, które wskazywały na to, że od 1838 do 1846 r. George Sand i Chopin wiedli razem życie szczęśliwe, że w życiu tym nic nie było nędznego lub brudnego. Dowiedzieć się czegoś zbliżonego do prawdy w tej sprawie możemy tylko wówczas, gdy odrzucimy wszelkie plotki i opowieści o „wzajemnej przyjaźni". I gdy również odrzucimy kłamstwa, insynuacje i złośliwości, pozostanie nam wiele dowodów, że ludzi tych łączyła prawdziwa miłość i przywiązanie. Chociaż koniec ich dziejów był dla Chopina tragiczny, życie jego wzbogaciło się darem wielkiej miłości, która pogłębiła i wysubtelniła poezję jego muzyki.

W chwili, gdy spotkały się drogi życia Chopina i George Sand, miała ona lat 32 i w ciągu stosunkowo krótkiego czasu przeżyła więcej przygód i zdobyła więcej doświadczenia, aniżeli przypada na dwóch lub trzech zwykłych śmiertelników. Gdy miała lat 18, wydano ją za mąż za nudnego, niesympatycznego Casimira Dudevant i małżeństwo to nie było szczęśliwe. Znudziło ją wkrótce monotonne życie, które z konieczności prowadzić musiała na wsi, w Nohant koło Châteauroux, w prowincji Berry, i w 1831 r. przeniosła się do Paryża, zdecydowana wprowadzić w życie zasadę całkowitej wolności, która, jak to widzieliśmy, była bardzo popularna w kołach młodych paryskich romantyków. „Nie pragnę życia towarzyskiego, gwaru, teatrów, stroi", pisała do matki, „pragnę wolności. Tutaj przynajmniej mogę robić, co mi się podoba — wyjść z domu o godzinie dziesiątej, czy o północy, i nic to nikogo nie obchodzi". Takie stanowisko dopuszczało oczywiście przygody miłosne o różnym czasie trwania i natężeniu uczuciowym, lecz jakimkolwiek będzie nasz sąd o niezwykłych poglądach baronowej Dudevant i ich konsekwencjach, nie można zaprzeczyć, że przynajmniej szczerze wierzyła, że obdarzona geniuszem jednostka stoi ponad wszelkimi moralnymi i społecznymi sprawami, i że życie artysty nie da się pogodzić z warunkami normalnej egzystencji. Jest to, jak tego dowodzi René Doumic, „pogląd niesłuszny. Nieuregulowany tryb życia nie wynika wcale z posiadania geniuszu, ani też nie jest jego oznaką, i wszyscy nieudani przedstawiciele cyganerii są niezbitym dowodem, że taki rodzaj egzystencji nie tylko nie może stworzyć geniuszu, lecz nawet zdolny jest najzupełniej zmarnować istniejący talent".

Pani Dudevant pozostawiona w Paryżu sobie samej pogrążyła się całkowicie w wir życia literackiego i artystycznego. Jakiś czas ubierała się po męsku, aby podkreślić swą niezależność i umożliwić sobie swobodne przebywanie w towarzystwie mężczyzn, lecz nie należy przywiązywać zbyt wielkiej wagi do tej pozy, która zresztą trwała niedługo. Nagle doszła do wniosku, że może pisać, i niemal wcześniej jeszcze, zanim sobie to uświadomiła, stała się jedną z czołowych ówczesnych powieściopisarek o europejskiej sławie (czy też rozgłosie). Dziś książki, które przyniosły jej sławę i pieniądze, są niemożliwe do czytania — i nikt ich nie czyta. Lecz gdy się ukazały — **„Indiana"** w 1831 r. i **„Lélia"** w 1833 r., wzbudziły niebywałą sensację swoim zaledwie zamasko-

wanym atakiem na uświęcone instytucje społeczne, głównie małżeństwo, i w przeciągu krótkiego bardzo czasu imię George Sand (pseudonim, pod którym wydała swą powieść **„Indiana"**) poczęło kojarzyć się w umysłach stróży moralności publicznej z libertynizmem, rewolucją i upadkiem życia rodzinnego. W Anglii zwłaszcza budziła ona zgrozę: już w 1837 r. ukazała się ulotka, której autor atakował „niemoralność jej pierwszych powieści", a w jakiś czas potem **Punch** nie omieszkał zamieścić karykatury, na której widzimy George Sand z rozwiniętym sztandarem socjalizmu i rewolucji.

Jej wenecka eskapada z poetą Alfredem de Musset, w zimie 1833/34 r. stała się sensacją sezonu. Jak przystało, bohaterowie jej bez straty czasu uczynili ze swych cierpień i radości tematy literackie. Byłoby jednak zbyt wielkim uproszczeniem, gdybyśmy wyciągali z tego wniosek, że mężczyźni i kobiety żyjący w takiej sztucznej, nierealnej atmosferze musieli być nieszczerymi w swych uczuciach. Tak nie było: byli śmiertelnie szczerzy i popełnimy w stosunku do nich niesprawiedliwość, jeżeli nie weźmiemy pod uwagę silnego wpływu wyobraźni na kobietę tego typu, co George Sand, w jej stosunkach z ludźmi tak niezwykłymi, jak Musset i Chopin. Nikogo nie wprowadziła w błąd, tylko samą siebie, i gdy patrzymy na jej życie, to mimo woli ciśnie nam się uśmiech na usta, gdyż widzimy, że właśnie wtedy, gdy prowadziła solidne, nudne, mieszczańskie życie, powstały te z jej dzieł, które jedynie mają szanse przetrwania.

W lecie 1836 r. odbył się jej proces rozwodowy. Odzyskała zupełną swobodę i stała się właścicielką znacznego majątku, między innymi posiadłości Nohant. Powierzono jej również dzieci, Maurycego i Solange. W tym samym czasie mniej więcej poznała Liszta i zaprzyjaźniła się z hrabiną d'Agoult, jego kochanką i matką jego trojga dzieci; jedna z ich córek, Cosima, została

później żoną Wagnera. W salonie pani d'Agoult w Hôtel de France na rue Lafitte, spotkać można było wszystkie znakomitości świata literackiego i muzycznego, i tam właśnie na jesieni 1836 r., wkrótce po zaręczeniu się z Marią Wodzińską, Chopin poznał George Sand. Przedstawiony jej został przez Liszta. Jeżeli wierzyć przyjaciołom Chopina, jego pierwsze wrażenie było wyraźnie niekorzystne. Wobec tego, że myśli jego pochłaniała osoba Marii, dziwić się nie można, że od pierwszej chwili zraziła go indywidualność tak odmienna od jego ówczesnego „ideału", a to co słyszał o życiu George Sand mogło tylko to wrażenie umocnić. Nie było ono jednak trwałe. Rodzaj urody „Lelii" nie należał do tych, które od razu podobają się mężczyznom. Rysy miała regularne, lecz grube, cerę śniadą i matową, jej niska, krępa postać pozbawiona była wdzięku. Lecz miała piękne ramiona i dłonie, ciemne, wymowne oczy i dziwny urok, który wielu mężczyzn uważało za nieodparty. W towarzystwie często robiła wrażenie tępej, gdyż nie posiadała zdolności paryżanek rzucania szybkich i ciętych odpowiedzi, lecz umiała słuchać i odzywała się tylko wtedy, gdy miała coś do powiedzenia. Wykształcenie jej było podobne do tego, jakie odbierała wówczas większość kobiet (jeden z najlepszych portretów Chopina jest przez nią zrobiony) i niewątpliwie interesowała się muzyką. W związku z tym ciekawy jest zarzut, który stawia swemu mężowi (w 1825 r.): „przekonałam się, że nie lubisz muzyki, i przestałam grać, gdyż dźwięki fortepianu wypędzały cię z domu. Marzyłam o dobrym fortepianie". Często można się spotkać z twierdzeniem, że nie znała teorii muzyki. Jednakowoż w 1850 r. zanotowała całą serię pieśni ludowych z prowincji Berry (w tym jedną bourrée, „którą Chopin specjalnie lubił") i posłała je jednemu z dyrygentów paryskich, Vaillant. Mogła grać łatwiejsze utwory Chopina i przepisywała wiele z nich.

Bardzo mało wiemy o pierwszym okresie ich znajomości, lecz posiadamy szczegółowy opis przyjęcia u Cho-

pina w grudniu 1836 r., na którym George Sand była jedną z niewielu obecnych. Józef Brzowski, który również był zaproszony, tak pisze:

„... George Sand... brunetka poważna i zimna, jakby nie Francuska, rysów twarzy foremnych, spokojnej, albo raczej martwej fizjognomii, w której można było tylko rozum, myśl i dumę wyczytać, strój miała fantastyczny, widocznie okazujący chęć odznaczenia się. Białą jej suknię przepasywała szeroka karmazynowa szarfa; biały kaftanik dziwnego kroju miał wyłogi i guziki również karmazynowe. Czarne jej włosy, na wpół głowy rozdzielone, w lokach po obu stronach twarzy spadały, a nad czołem złocistą przepaską objęte były. Nieporuszona, zajmowała miejsce na rzuconej w ukos kanapce przed kominkiem, a wypuszczając lekko kłęby dymu z cygara, skąpo i uroczyście odpowiadała na kwestie przysiadających się do niej mężczyzn. ...Chopin zaprosił go (Liszta) do odegrania na cztery ręce Sonaty Moschelesa. ...Po Sonacie przyjmował Chopin gości podanymi po dwakroć lodami. George Sand przykuta do swej kanapki nie rozłączała się z cygarem" *).

A cóż Chopin? Czy znajdujemy jakieś potwierdzenie ogólnie przyjętej teorii, że George Sand opanowała go całkowicie, że był tylko bierną ofiarą zaborczej kobiety bez skrupułów? Odpowiedź musi być stanowczo przecząca. W 1836 r. był to człowiek wyjątkowo wątły. Miał jasne włosy, szaro-błękitne oczy **) i nieregularne, lecz wytworne rysy; nos jego był wyraźnie orli. Całą jego postać cechował wdzięk i wielka wytworność. Był niewątpliwie dandysem, lecz należało by dopiero dowieść, że jest to zawsze wynikiem zniewieściałości mężczyzny. W każdym razie zniewieściałość jego była jedynie powierzchowna. Jest on rzadkim przykładem dumnego, skrytego i namiętnego ducha zamkniętego w słabym ciele. Często bardzo ci, co go znali, wypowiadali zdanie, że duch ten spalał swą cielesną powłokę i że ilekroć ulegał natchnieniu, poddawał się potokowi namiętnej muzyki, płynącej z fortepianu, to wypalało się przy tym coś z jego życia. Odczuła to zwłaszcza Jane Welsh Carlyle, gdy słyszała go grającego w 1848 r. Chopin jest tragiczną, nie tylko patetyczną postacią. Z powodu jego nieprzeniknionej rezerwy w stosunku do wszystkich, wyjąwszy bliskich mu Polaków, niewielu z pisarzy zajmujących się jego charakterem przeniknęło poza czarujące i kulturalne pozory. Łagodny, uprzejmy i mało zaradny Chopin z tysiąca legend naprawdę nigdy nie istniał. Zamiast niego mamy człowieka rzeczywiście niezdolnego do walki z życiem w twardy, bezwzględny sposób, lecz inteligentnego, wymagającego, nietolerancyjnego, bystrego i sarkastycznego, niekiedy nieoczekiwanie zdecydowanego i niewzruszonego, a w chwilach złości po prostu szorstkiego. W swym związku z George Sand nie był w niczym podobny do przeciętnego, agresywnego i przedsiębiorczego kochanka, lecz bystrzejsi obserwatorzy zdawali sobie sprawę, że pozory męskiej przewagi George Sand były bardzo zwodnicze. Mickiewicz, który dobrze ich znał, twierdził stanowczo, że Chopin jest jej złym duchem, jej moralnym wampirem, jej pokutą, że ją torturuje i zapewne w końcu będzie przyczyną jej śmierci. Jest w twierdzeniu tym niewątpliwie pewna przesada, niemniej jednak zdanie Mickiewicza jest bardzo ciekawe.

George Sand prędko uległa czarowi osoby Chopina i jego muzyki. Być może, iż w pełnej uprzejmości rezerwie artysty widziała wyzwanie, rzucone jej urokowi, któremu tylu innych mężczyzn już uległo. Starała się często go widywać i w kwietniu 1837 r. zaprosiła go wraz z Lisztem i jego hrabiną do Nohant. Z zaproszenia tego Chopin nie skorzystał, lecz gdy tylko zorientował się, że jego zaręczyny z Marią Wodzińską do niczego nie doprowadzą, nie miał powodów do trzymania się z dala od George Sand i przyjaźń ich wkrótce pogłębiła się. George Sand przysłała mu pewnego dnia kartkę,

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

**) Raz jeden Liszt się nie omylił — co potwierdza urzędowy rysopis Chopina, zaopatrzony w podpis artysty. W późniejszych latach wszyscy „pamiętali", że miał oczy piwne.

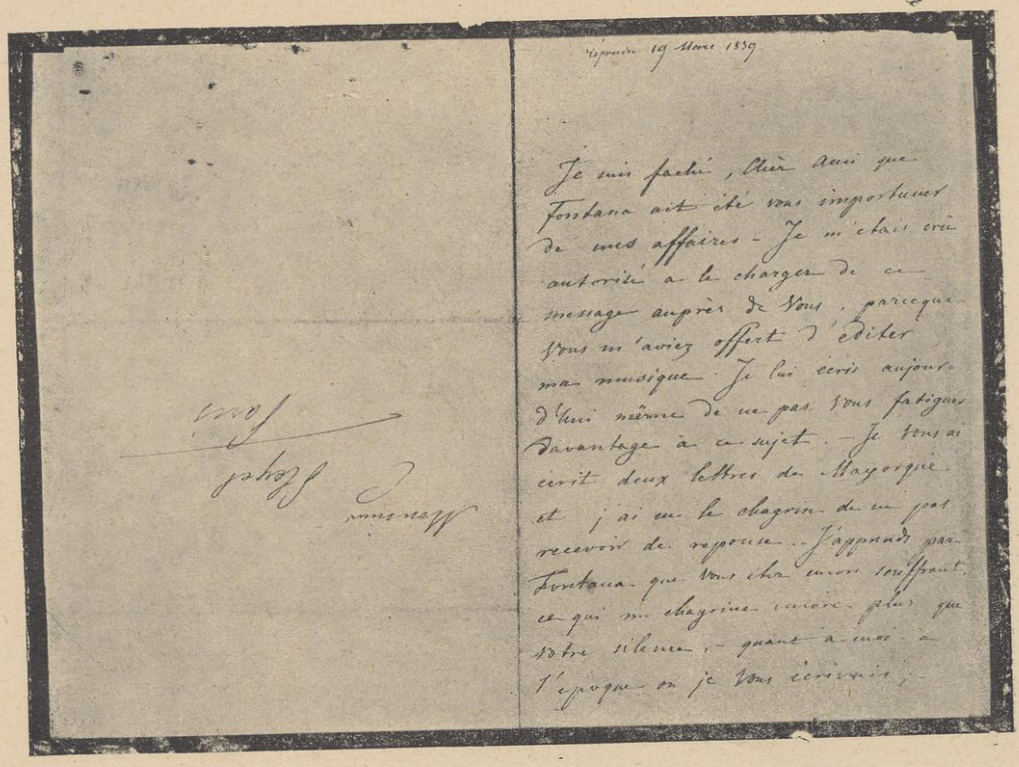
którą Chopin przechowywał w swym albumie-dzienniku do końca życia, na której napisała: „On vous adore — George". W ciągu lata 1838 r. George Sand często przyjeżdżała do Paryża i zatrzymywała się pod przybranym nazwiskiem Mme Dupin na najwyższym piętrze domu na rue Lafitte i Chopin widywał się z nią stale. Wahał się jednak przed uczynieniem ostatniego kroku i George Sand napisała do jego przyjaciela, Wojciecha Grzymały, niezwykły list, właściwie cały elaborat, w którym przedstawiała sytuację, jak ją widziała, i prosiła Grzymałę o pomoc w przezwyciężeniu ostatnich skrupułów Chopina. List ten można streścić w następujących słowach: „jeżeli kocha tę inną kobietę (Marię Wodzińską) to dobrze, usunę się, lecz jeśli nie... List ten jest doskonałym przykładem zwyczaju George Sand, która często o czymś mówiła, aby przekonać siebie samą, że to co mówi jest prawdą. Jej słabość pod tym względem jest tak oczywista, że nie ma tu miejsca na zarzucanie jej chłodnej hipokryzji. Chopina nie trzeba było długo przekonywać i wkrótce pokochał ją długo tłumioną, gorącą miłością.

Okoliczności sprawiły, że musieli opuścić Paryż w czasie jak najkrótszym. George Sand groziło poważne niebezpieczeństwo ze strony porzuconego przez nią dla Chopina kochanka, niejakiego Mallefille, dramaturga, który był tak daleki od podejrzewania tego, co się święci, że swój właśnie ogłoszony rapsodyczny utwór o Balladzie Chopina zadedykował kompozytorowi „w dowód przyjaźni dla niego i współczucia dla jego bohaterskiego kraju". Gdy wreszcie Mallefille'owi otworzyły się oczy, pojedynek pomiędzy nim i jego „harmonijnym rywalem" wydawał się nieunikniony. Pewnego dnia Mallefille gonił George Sand, gdy ta wyszła z domu, w którym mieszkał Chopin, i gdyby nie była zdołała uciec dorożką, prawdopodobnie zaatakowałby ją na ulicy. Takie skandaliczne i gwałtowne zachowanie się były ostatnimi rzeczami, jakie Chopin mógł znieść. Groziło mu, że stanie się w końcu niewątpliwie przedmiotem drwin swych eleganckich przyjaciół z Faubourg Saint-Germain, którzy nie mieli pojęcia, jak bliskie stosunki łączą go z „tą okropną kobietą".

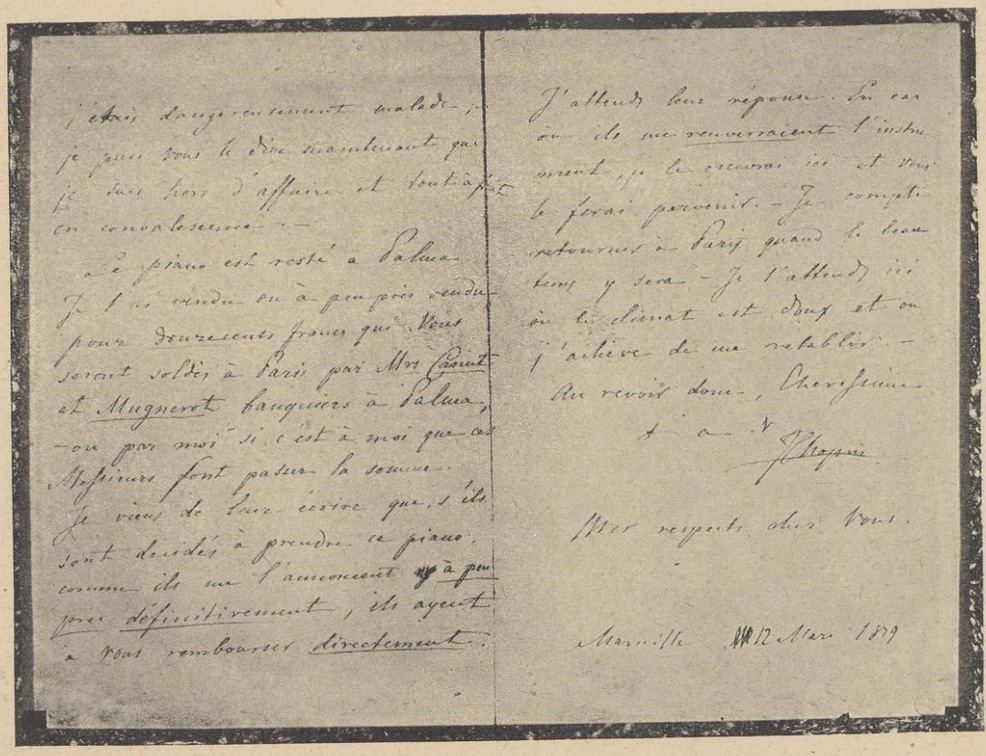
Nie brakowało i innych powodów, skłaniających ich do natychmiastowego opuszczenia Paryża. Syn George Sand, Maurycy, cierpiał na reumatyzm i wskazany był dla niego pobyt w suchym i ciepłym klimacie, jak również, gdy chodziło o zdrowie Chopina, dostrzec można było pewne objawy niepokojące. Dowiedziawszy się od ludzi, którzy nigdy tam nie byli, że Majorka jest idealnym, pełnym słońca i czystego powietrza miejscem, gdzie można pisać, pracować i kochać się, zdecydowali się spędzić na tej, jak sobie wyobrażali, zaczarowanej wyspie, zimę i wiosnę 1838-39 roku. Przygotowania do podróży robili w największej tajemnicy, o zamiarach ich wiedziało tylko dwóch lub trzech zaufanych przyjaciół. George Sand opuściła Paryż 18 października. Chopin miał się z nią spotkać w Perpignan 29 lub 30 października. Aby zdobyć środki na tę podróż sprzedał wydawcy Camille Pleyelowi swe Preludia za 2000 fr., na co otrzymał 500 fr. zaliczki,, i pożyczył 1000 fr. od swego przyjaciela, bankiera Leo. Większość Preludiów była już napisana (nr 7 podarował Chopin w 1836 r. Delfinie Potockiej), lecz brakowało jeszcze kilku do uzupełnienia cyklu dwudziestu czterech tych utworów i te (napewno Preludia nr 2 i 4) napisane zostały na Majorce *). W doskonałym nastroju, zgodnie ze słowami George Sand „świeży jak róża i czerstwy jak rzepa", Chopin stawił się w umówionym terminie w Perpignan. Spragniony był bardzo zasłużonego wypoczynku po męczącym trybie życia w Paryżu. Zabrał z sobą tom utworów Bacha, swe niewykończone manuskrypty i duży zapas papieru nutowego, i na pewno marzył o wszystkich utworach muzycznych, które

*) A. Gutmann po prostu kłamał, gdy mówił Nieclcsowi, że przepisał wszystkie Preludia na długo przed wyjazdem Chopina z Paryża. Łatwo jest dowieść, że nieomal wszystko, co w ostatnich latach twierdził Gutmann, jest nieścisłe.

napisze. Z Perpignan pojechali do Barcelony i tam, 7 listopada, o piątej po południu „pani Dudevant, zamężna; pan Maurice, jej syn, małoletni, panna Solange, jej córka, małoletnia, i pan Frédéric Chopin, artysta" wraz ze służącą, Amelią, wsiedli na statek **El Mallorquin,** który miał ich zawieść do Palmy. Mieli tylko bardzo niejasne pojęcie o tym, co tam zastaną, lecz morze było spokojne, noc ciepła, a sternik cicho nucił, podczas gdy okręt płynął przez mroki nocy.



(1) List do Camille Pleyel'a z dn. 12 marca 1839



(2) List do Camille Pleyel'a z dn. 12 marca 1839

Zbiory Stowarzyszenia

ROZDZIAŁ VII

MAJORKA I NOHANT

Podróżni zachwyceni byli Majorką, gdy ujrzeli ją z okrętu, lecz zaledwie stopy ich dotknęły jej brzegów, stanęli wobec bardzo kłopotliwej rzeczywistości. Nie mieli gdzie zamieszkać — nie było hotelu, ani oberży, i z wielkim trudem udało im się znaleźć ponure i hałaśliwe dwa pokoje nad warsztatem bednarza. Kłopot ten jednak potraktowali lekko, gdyż czuli się doskonale pod wpływem ciepłych promieni słońca. George Sand mogła pisać z pogodą 13 listopada:

„Gdy się tu przyjeżdża zacząć należy od kupienia kawałka gruntu, potem należy postawić dom i zamówić umeblowanie. Gdy uzyska się wreszcie pozwolenie władz na zamieszkanie gdziekolwiek, można, po pięciu lub sześciu latach, rozpakować kufry i zmienić koszulę, oczekując na pozwolenie przywiezienia chustek do nosa i obuwia."

W tym samym czasie mniej więcej Chopin pisał do Fontany:

„Jestem w Palmie między palmami, cedrami, kaktusami, oliwkami, pomarańczami, cytrynami, aloesami, figami, granatami itd. co tylko Jardin des Plantes ma w swoich piecach. Niebo jak turkus, morze jak lazur, góry jak szmaragd, powietrze jak w niebie. W dzień słońce, wszyscy letnio chodzą i gorąco; w nocy gitary i śpiewy po całych godzinach. Balkony ogromne z winogronami nad głową; maurytańskie mury. Słowem przecudne życie! ...Jestem bliski tego, co najpiękniejsze. Lepszy jestem" *).

Po kilku dniach znaleźli częściowo umeblowany dom we wsi Establimentos koło Palmy, a następnie zaproponowano im mieszkanie w opuszczonym klasztorze Valdemosa, odległym o sześć mil, w dzikiej i romantycznej okolicy. George Sand tak o tym pisze 15 listopada:

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

„Wynajęłam także celę, to znaczy trzy pokoje z ogrodem, za 35 franków na rok w klasztorze Valdemosa — wielkim i wspaniałym budynku w górach, opuszczonym przez zakonników. Nasz ogród usiany jest pomarańczami i cytrynami, drzewa uginają się pod ciężarem owoców. ...przepiękna architektura obszernych krużganków, zachwycający kościół, cmentarz z drzewem palmowym i krzyżem kamiennym, jak w trzecim akcie opery Robert le Diable. Jedynymi mieszkańcami tego zakątka są, oprócz nas, stara posługaczka i zakrystian, nasz służący, odźwierny i majordomus w jednej osobie. Mam nadzieję, że będzie tu straszyć. Drzwi mojej celi prowadzą na obszerne podwórze klasztoru i gdy wiatr je zatrzaskuje, to grzmot przebiega przez cały gmach, jak działowe strzały. Nie będzie mi tu brak poezji i samotności."

Na razie jednak pozostali w willi Son-Vent i podczas gdy George Sand tak pogodnie pisała, kłopoty zbierały się nad ich głowami. Dwa czy trzy dni przedtem wybrali się wszyscy na długi spacer, około trzech mil francuskich po bardzo złej drodze. Wracając iść musieli pod ostry wiatr, co bardzo zmęczyło Chopina i odbiło się od razu na stanie jego płuc. Nie upłynęło jeszcze dwa tygodnie ich pobytu na Majorce, gdy rozchorował się na ostry bronchit. Mieszkali w opłakanych warunkach. Umeblowanie willi było prymitywne, o produkty żywnościowe musieli starać się sami i, aby ostatecznie pogorszyć sytuację, zaczęły padać deszcze. Źle otynkowane ściany domu nasiąkły wodą, jak gąbki, co sprawiało, że w mieszkaniu panował przenikliwy chłód, podczas gdy na dworze było gorąco i parno. Ogień, który rozpalili w palenisku, aby osuszyć mieszkanie, dymił straszliwie i Chopin zaczął niepokojąco kaszleć. Trzej zawezwani lekarze miejscowi byli zdania, że choremu należy puścić krew, lecz George Sand słuchać o tym nie chciała i leczyła go po swojemu. Chopin rzeczywiście czuł się bardzo źle pod wszelkimi względami: poczta funkcjonowała fatalnie, nie miał żadnych wiadomości z Paryża i głucho było o fortepianie, który obiecał przysłać mu Pleyel. Niewątpliwie wskutek gadatliwości lekarzy rozeszła się wkrótce wiadomość, że Chopin ma suchoty, i w jednej chwili stał się on przedmiotem lęku

i odrazy miejscowej ludności. Gdy wiadomość ta dotarła do uszu Señora Gomez, właściciela willi, zażądał on, aby zaraźliwie chory bezzwłocznie opuścił mieszkanie i zapłacił za otynkowanie i pobielenie domu. Łóżko i pościel należało spalić i również za nie zapłacić, takie było prawo. Półżywego Chopina przewiozła George Sand do domu konsula francuskiego na kilka dni, w ciągu których cele klasztoru w Valdemosa miały być doprowadzone do stanu, umożliwiającego zamieszkanie tam, i 14 grudnia George Sand mogła pisać:

„Stan zdrowia Chopina poprawia się i mam nadzieję, że wkrótce będzie on znacznie lepszy, aniżeli był poprzednio. Jego dobroć i cierpliwość są anielskie.*) ...Jesteśmy tak różni od otaczających nas ludzi i wszystkiego wokoło... łączące naszą rodzinę więzy stają się przez to jeszcze silniejsze i lgniemy do siebie coraz serdeczniej w cichym szczęściu."

Tego samego dnia Chopin tak pisał do Fontany:

„Dziś dopiero odebrałem wiadomość, że 1 Decemb. w Marsylii fortepian władowali na okręt kupiecki. Mam nadzieję, że fortepian przezimuje w porcie... i będę miał przyjemność sam go zapakować i odesłać nazad. Tymczasem moje manuskrypta śpią, a ja spać nie mogę. ...Jutro jadę do owego cudnego klasztoru Valdemosa pisać w celi starego mnicha, co może miał w duszy więcej ognia jak ja, i tłumił go, tłumił i gasił, bo miał go na próżno. ...Myślę Ci moje Preludia i Balladę wkrótce posłać. Bądź u Leona. Nie mów, żem chory, bo by się o 1000 franków zląkł" **).

(We wszystkich swych listach Chopin usilnie prosi tych, do których pisze, aby możliwie jak najmniej mówili o nim jego paryskim znajomym. Wiedział aż nadto dobrze, jakie komentarze wywołał jego wyjazd i z jakimi uwagami spotkałyby się wiadomości o nieudanym „miodowym miesiącu").

Dnia 15 grudnia przenieśli się do swego nowego mieszkania, i pomimo jego licznych niedogodności nie

*) Wykreślone przez Maurice Sand. Pisząc „L'Histoire de ma vie" George Sand powiedziała: „Ten nieszczęsny wielki artysta był nieznośny jako pacjent".

**) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

czuli się tam źle. Gdyby Chopin był zdrowszy i silniejszy, byłoby im w tych warunkach doskonale. Dzieci czuły się świetnie, a George Sand była w stanie pisać dalej zaczętą powieść, **„Spiridion"**, i uczyć małą Solange. Chopin wynajął marny miejscowy fortepian i począł pracować nad swymi Preludiami. Na jednym arkuszu (z datą 28 listopada) zapisał Preludia nr 2 i 4 i Mazurek e-mol op. 41. Skończył także Balladę F-dur, przy czym dał jej inne zakończenie, aniżeli to, które grał Schumannowi w 1836 r. Być może, iż wówczas powstały również i inne Preludia, lecz nie mamy na to wystarczających dowodów. Mało jest jednak prawdopodobne, aby bardziej wycyzelowane Preludia, lub te, które zawierają elementy wirtuozowskie, tak jak nr nr 8, 16, 19 lub 24, mogły być napisane w tych warunkach i gdy Chopin rozporządzał tylko bardzo lichym fortepianem.

Nie będziemy tu powtarzać zbyt już znanej historii melodramatycznych okoliczności, w jakich skomponowane zostało Preludium „Deszczowe". Jeżeli w ogóle w warunkach podobnych do tych, które w kilka lat później opisała George Sand, jakieś Preludium powstało, to było to zapewne Preludium nr 15, które najbardziej odpowiada temu barwnemu opisowi powieściopisarki.

Chopin tak pisał o klasztorze Valdemosa w liście do Fontany:

Palma,
28 grudnia 1838 r.

„...a raczej Valdemosa, o kilka mil dalej. Między skałami i morzem opuszczony ogromny klasztor Kartuzów, gdzie w jednej celi za drzwiami, jak nigdy bramy w Paryżu nie było, możesz sobie mnie wystawić nieufryzowanego, bez białych rękawiczek, bladego jak zawsze. Cela ma formę trumny wysokiej, sklepienie ogromne, zakurzone, okno małe przed oknem pomarańcze, palmy, cyprysy; naprzeciw okna moje łóżko na pasach, pod filigranową rozasą maurytańską. Obok łóżka stary nitouchable kwadratowy klak do pisania ledwo mi służący, na nim lichtarz ołowiany (wielki tu lux) ze świeczką, Bach, moje bazgrały i nie moje szpargały. ...cicho... można krzyczeć... jeszcze cicho. Słowem piszę Ci z dziwnego miejsca...

Nie mogę Preludiów Ci posłać, bo nieskończone; lepiej się mam i pospieszę. ...Służący co robi? Daj portierowi 20 franków ode mnie, jak pieniądze odbierzesz, i zapłać fumistę, jeżeli przychodzi. ...Dziś księżyc przecudny. Nigdy taki nie był. Ale, ale! Piszesz mi, żeś mi list od moich posłał; anim widział, anim dostał. ...Tutaj natura dobroczynna, ale ludzie złodzieje, bo nigdy nie widzą obcych, więc nie wiedzą, co żądać za co. Pomarańcze darmo, a guzik do portek sumy bajońskie. Lecz to jest jak ziarenko piasku w porównaniu z tym niebem, z tą poezją, którą wszystko tu oddycha, tą barwą miejsc najcudniejszych, jeszcze oczami ludzi niestartą. Jeszcze mało kto płoszył te orły, co co dzień nad naszymi głowami bujają" *).

Niewątpliwie Chopin nie czuł się źle przez cały czas pobytu w klasztorze: miewał zarówno dobre jak i złe dni. George Sand sama gotowała jego posiłki i robiła co mogła, aby uczynić mu życie wygodnym, a w połowie stycznia dotarł wreszcie na Majorkę dobry fortepian od Pleyela. Było to wielkim ułatwieniem dla Chopina i dnia 22 stycznia mógł już wysłać ukończony rękopis Preludiów**), po czym skończył Polonez c-mol, op. 40, nr 2 (słynny Polonez A-dur był napisany w Paryżu, jeszcze przed wyjazdem na Majorkę) i rozpoczął Scherzo cis-mol. W pierwszych dniach lutego posłał do Paryża czystopisy drugiej Ballady i dwóch Polonezów op. 40 (jeden z nich dedykowany był Tytusowi Woyciechowskiemu, drugi Fontanie, lecz nazwisko Tytusa zostało pominięte przy ich wydaniu). Chopin skazany był na poruszanie się tylko w najbliższym sąsiedztwie klasztoru, jedynie George Sand złożyła jedną czy dwie grzecznościowe wizyty w Palmie osobom, do których miała listy polecające, i pokazała się raz w teatrze. Zadowoleni byli, gdy pogoda się ustaliła i mogli opuścić wyspę, którą szczerze znienawidzili. Chopin nie zniósłby dłuższego pobytu na

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

**) List do Fontany, w którym Chopin zapowiada wysłanie Preludiów, przytaczany jest zazwyczaj z datą 12 stycznia, to jest poprzedzającą dostarczenie fortepianu Pleyela na Majorkę. Oryginał wszakże jest bez daty. Na datowaniu wydanych dotychczas listów Chopina na ogół zupełnie polegać nie można.

Majorce. Pod wszelkimi względami, zarówno z dziedziny uczuciowej jak i praktycznej, wyprawa ich była „straszliwym niepowodzeniem", jak przyznawała George Sand. Gdy 13 lutego opuszczali Palmę, stan zdrowia Chopina był znacznie gorszy, aniżeli wówczas gdy na Majorkę przyjechali. Ani George Sand, ani on nie zrobili nawet połowy tego, co mieli nadzieję wykonać; z podróży tej skorzystały tylko dzieci. Aby przypieczętować ich wszystkie niepowodzenia statek, którym wracali do Barcelony, wiózł ładunek żywych świń i przeprawa była ciężka. Chopin dostał silnego krwotoku płucnego i był pół żywy, gdy przybyli do portu. Wprost ze statku przeniesiono go na francuską szalupę, gdzie zaopiekował się nim lekarz okrętowy i krwotok powstrzymał. Taki żałosny był powrót kochanków, którzy przed trzema miesiącami wyruszyli pełni entuzjazmu na zaczarowaną wyspę.

Po tygodniowym pobycie w Barcelonie udali się w dalszą drogę do Marsylii, gdzie postanowili zatrzymać się na parę tygodni, aby Chopin mógł całkowicie powrócić do zdrowia. Zamieszkali w Hôtel de Beauveau, lecz George Sand przezornie postarała się, aby listy do niej kierowane były pod adresem dra Cauvières, który leczył Chopina. Pomimo wszelkich niepomyślnych okoliczności Chopin szybko powracał do zdrowia i zajął się sprzedażą swych rękopisów, ujawniając nieoczekiwane uzdolnienie do prowadzenia układów i długich targów. Jego listy (pisane po polsku) do Fontany, stanowią ciekawe i zabawne przeciwieństwo do listów, jakie pisał do swych paryskich wydawców. Na przykład 13 marca tak pisze o Pleyelu, który podjął się wydania Preludiów:

„Nie spodziewałem się żydostwa ze strony Pleyela, ale kiedy tak, proszę Cię, oddaj mu ten list. ...Jeśli, co wątpię, zostawiłeś mu manuskrypt Ballady i Polonezów, odbierz dla Schlesingera.. o pieniądze się z nim tylko dobrze umów... Szelmy! Mój Boże! ten Pleyel mój taki adorator! Może myśli, że nie wrócę do Paryża? Wrócę i będę u niego z podziękowaniem, jak i u Leona" *).

*) Cytowane wg. F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość."

Oto jest „ten list" (ogłoszony tu po raz pierwszy dzięki uprzejmości jego właścicielki, p. S. Brookshaw):

„Do Pana
C. Pleyel
Paryż

Przykro mi, drogi Przyjacielu, że Fontana zakłócił Panu spokój mymi sprawami. Uważałem, że mogę dać mu to zlecenie do Pana, ponieważ zaproponował mi Pan wydanie mych utworów muzycznych. Piszę zaraz dziś do niego, aby Panu nie dokuczał więcej tą sprawą. Z Majorki napisałem do Pana dwa listy, na które niestety nie otrzymałem odpowiedzi. Dowiaduję się od Fontany, że Pan jeszcze czuje się źle — wieść ta zmartwiła mię bardziej jeszcze niż Pańskie milczenie; co do mnie, to wówczas, gdy do Pana pisałem, byłem niebezpiecznie chory; mogę to Panu powiedzieć dziś, gdy niebezpieczeństwo minęło i gdy całkowicie wkroczyłem w okres rekonwalescencji.

Fortepian pozostał w Palmie. Sprzedałem go, lub prawie sprzedałem, za **tysiąc dwieście** franków, które zostaną Panu wypłacone w Paryżu przez pp. Canut & Mugnerot, bank w Palmie — lub przeze mnie, gdyby ci panowie wypłacili mnie tę kwotę. Napisałem do nich, żeby, o ile się zdecydują nabyć ten fortepian, jak mi o tym mniej więcej ostatecznie donosili, zapłacili Panu bezpośrednio. Oczekuję na ich odpowiedź. W razie gdyby mi odesłali instrument, odbiorę go tutaj i dostarczę go Panu. Zamierzam wrócić do Paryża, gdy nastanie tam ładna pogoda. Oczekuję na to tutaj — klimat tu jest łagodny i kończę tu mą rekonwalescencję.

Do zobaczenia więc, drogi Przyjacielu,
całkowicie oddany F. Chopin.

Wyrazy szacunku dla Pańskiej Rodziny.

Marsylia, 12 marca 1839 r.

Cierpliwy Fontana, który zajmował się sprawami przyjaciela, otrzymywał jeden za drugim listy pełne niezadowolenia i zniecierpliwienia; z trudnością udaje mu się podołać despotycznym żądaniom Chopina. Fryderyk najwyraźniej powracał szybko do zdrowia. W dniu 27 marca tak pisze do drugiego swego usłużnego przyjaciela, Grzymały:

Moje kochanie! Zdrowszy daleko jestem i mocniej mogę Ci podziękować za przysłanie mi pieniędzy... Teraz moja skończyła najwspanialszy artykuł o Goethem, Byronie i Mickiewiczu. Trzeba czytać, żeby się serce uradowało. Widzę Cię, jak się cieszysz. A wszystko taka prawda... bez nakręcania albo chęci chwalenia.

Obecność dwojga tak sławnych ludzi w Marsylii stała się wkrótce powszechnie wiadomą i miejscowi dyletanci zaczęli poszukiwać ich towarzystwa, lecz George Sand była niewzruszona i drzwi jej pozostały zamknięte dla ciekawych marsylczyków. Przybysze trzymali się razem i poprzestawali na swoim towarzystwie. „Na szczęście Chopin swą grą na fortepianie płoszy nudę i wnosi znowu do naszego życia powiew poezji" pisała George Sand. Raz jeden pokazali się razem marsylskiej publiczności — 24 kwietnia, gdy Chopin grał na organach w kościele w czasie nabożeństwa żałobnego za swego przyjaciela, słynnego tenora Adolfa Nourrit, który popełnił samobójstwo w Neapolu. Chopin nie próbował „wysilać się na ochrypłych, starych organach, i licznie zgromadzona publiczność opuszczała kościół rozczarowana, gdyż zapłaciwszy dość drogo za wejście usłyszała tylko jedną prostą melodię, którą każdy potrafiłby zagrać!

W maju zrobili krótką wycieczkę do Genui (miejsca pełnego zarazem gorzkich i słodkich wspomnień dla George Sand, która bawiła tam z Mussetem w 1833 r.) i następnie, po ciężkiej powrotnej podróży morzem, wygodnymi karetami pocztowymi pojechali do Nohant, wiejskiej posiadłości George Sand, gdzie mieli spędzić resztę lata i gdzie Chopin miał nadzieję ostatecznie powrócić do zdrowia.

Dziwnie niesmacznie brzmią te ustępy pamiętników George Sand, w których wyjaśnia, jak Chopin zamieszkał w Nohant w charakterze członka rodziny. Pisze, iż „przeraził ją trud" pielęgnowania go z macierzyńską troskliwością i oddaniem, który podjąć zamierzała i że tylko zrządzeniu losu przypisać należy, iż nawiązała się

pomiędzy nimi liaison, która trwała lat kilka. Lepiej byłoby, gdyby nigdy tych kartek nie napisała, gdyż usprawiedliwiają one najzupełniej stawiane jej zarzuty, iż była „hipokrytką i kłamczynią", na które, jeżeli sądzić ją będziemy według jej uczynków, na ogół nie zasługiwała.

Wszystko świadczy, że Chopin był jej kochankiem, w ogólnie przyjętym znaczeniu tego słowa, jedynie przez okres bardzo krótki, i że, przynajmniej z jej strony, namiętność ustąpiła miejsca uczuciu spokojniejszemu, które George Sand lubiła nazywać „macierzyńskim". Z Chopinem było inaczej. Pomimo swej fizycznej słabości kochał ją wciąż gorąco i zazdrośnie, istnienie jego było z nią związane, jej bliskość była mu potrzebna, a gdy wreszcie los ich rozdzielił, złamało mu to życie, zabiło natchnienie — był człowiekiem straconym. O tym jak przyszło do ich rozstania mówić będziemy później. Niektóre szczegóły jasno wskazują, że raczej okrutne nieporozumienie, aniżeli świadomy zamiar były powodem zerwania, tak tragicznego w swych następstwach. Tymczasem jednak powrócimy do słonecznego lata 1839 r. w Nohant.

Natychmiast po przyjeździe George Sand wezwała do Chopina swego lekarza dra Gustave Papet. Zacny doktór zbadał chorego starannie i oświadczył, że choroba jego polega na chronicznym cierpieniu krtani i że wszystko, czego mu potrzeba, to odpoczynek i świeże powietrze. Uspokojony tą diagnozą Chopin mógł rozgościć się w nowych warunkach i rozpocząć pracę. Z początku zachwycony był Nohant i entuzjazmował się słowikami i kwiatami. Lecz przyzwyczajony od dłuższego czasu do paryskiego gwaru i podniecającej atmosfery życia towarzyskiego, znużył się wkrótce spokojnym, monotonnym bytowaniem w Nohant i zmuszony był przyznać, że „niestworzony ja jestem do wsi". George Sand tak opisuje ich sposób spędzania czasu (15 czerwca 1839 r.):

„Pędzimy monotonne, spokojne, ciche życie. Obiady jadamy na świeżym powietrzu; odwiedzają nas przyjaciele, to ci, to inni, palimy i gawędzimy, a wieczorem, gdy wszyscy się

rozejdą, Chopin gra mi o zmroku, potem idzie spać jak dziecko, o tej samej porze co Maurice i Solange",

a 15 sierpnia napisała:

„ma doskonały fortepian i od rana do wieczora raduje nas swą grą; w czasie swego pobytu tutaj napisał już kilka zachwycających rzeczy."

Wśród wielu szczęśliwych dni wyróżnił się zwłaszcza dla George Sand dzień 19 czerwca; zanotowała tę datę na ramie swego okna, przy którym, przed laty, napisała po angielsku poetyczny opis zachodu słońca. Chopin był znów w doskonałym nastroju do komponowania. W ciągu tego lata napisał pierwszą część, scherzo i finale Sonaty op. 35 (marsz żałobny był już dawno skomponowany), trzy Mazurki z op. 41, Impromptu Fis-dur i Nokturn G-dur op. 37. Dużo czasu spędzał również na poprawianiu swoich tekstów utworów Bacha, ostrożnie i nieśmiało wybierając omyłki, popełnione jego zdaniem przez wydawców.

Lecz poczęła zbliżać się jesień i nadszedł czas, aby pomyśleć o powrocie do Paryża, gdzie oczekiwali go uczniowie. Nieomal co dzień pisał teraz Chopin do Fontany, dając mu najróżniejsze polecenia, dotyczące odnowienia i umeblowania nowego mieszkania i nawet nabycia ubrań. Listy te były przyczyną błędnych uogólnień; bądź co bądź ktoś, kto przeszło rok nie był w mieście, może poprosić przyjaciela, aby kupił mu kapelusz i ubranie i przypilnował, żeby mieszkanie było porządnie wytapetowane, i nie można z tego tylko powodu uważać go za zbyt wymagającego lub niezaradnego. Po długich poszukiwaniach George Sand wynajęła mieszkanie przy ulicy Pigalle nr 16 w nowej i modnej wówczas dzielnicy, a Chopin zamieszkał nieopodal przy ulicy Tronchet nr 5. Nic w zachowaniu się Chopina lub George Sand nie pozwalało się domyślać, jakiego rodzaju stosunki ich łączą. Wobec świata byli przyjaciółmi, towarzyszami; nic również o charakterze tego stosunku nie wiedziała rodzina Chopina, dla której George Sand była, jak dla

wszystkich, „panią domu"; istotnie ojciec Chopina pisał w jednym z listów do syna: „Cieszymy się bardzo, że się leczysz, jak nam to donosisz, lecz chcielibyśmy coś wiedzieć o tej zażyłej przyjaźni". W miarę posuwania się zimy mieszkanie Chopina przy ulicy Tronchet stało się dla niego zbyt zimne, wobec czego przeniósł się po prostu na ulicę Pigalle, do pani George Sand, która mieszkała, jak to opisał Charles Gutzow, „w cichym zakątku, choć w sercu Paryża, miejscu stworzonym na to, by kochać, pisać i nic sobie nie robić z reszty świata". Tu Chopin miał zupełnie oddzielne mieszkanie, gdzie mógł przyjmować swych uczni i znajomych. Jednym z pierwszych gości był Ignacy Moscheles, który nie spotkał się z nim w 1837 r. w Londynie. Chopin grał mu swoją nową Sonatę h-mol i inne utwory, i Moscheles oświadczył, iż teraz dopiero po raz pierwszy zrozumiał jego muzykę. W kilka dni później obydwaj grali na dworze królewskim w Saint-Cloud w obecności Ludwika Filipa i jego rodziny, i Chopin zwłaszcza był bardzo serdecznie potraktowany przez króla i jego najbliższe otoczenie. Moscheles wymógł na Chopinie obietnicę, że napisze trzy krótkie etiudy do szkoły gry fortepianowej, którą zamierzał wydać wspólnie z Fétisem. Etiudy te, znane pod nazwą **„Trois Nouvelles Études"**, Chopin napisał przed końcem roku i rękopis darował Moschelesowi na pamiątkę wspólnego ich występu *).

W lecie 1840 r. Chopin i George Sand nie byli w Nohant. „Cosima", sztuka George Sand wystawiona w kwietniu w Comédie Française, zupełnie nie miała powodzenia i grana była krótko, wobec czego George Sand nie mogła sobie pozwolić na prowadzenie otwartego domu na wsi przez trzy miesiące, lecz przez pozostałe lata, do roku 1846, program ich nie ulegał zmianie: gdy sezon koncertowy i lekcji Chopina dobiegał końca, wyjeżdżali

*) W angielskich programach koncertowych Etiudy te prawie zawsze są oznaczane jako dzieła pośmiertne.

do Nohant i pozostawali tam do końca października lub pierwszych dni listopada, przyjmując gości, którzy bawili nieraz po kilka tygodni. Toteż w ciągu tych lat życie Chopina płynęło bardzo spokojnie; jego dwa koncerty (w r. 1841 i 1842), śmierć ojca w 1844 r. i odwiedziny siostry w tym samym roku są jedynymi wydarzeniami, o których wspomnieć należy w tak zwięzłej biografii. Lecz właśnie dzięki tej monotonii codziennej egzystencji jego umysłowe i duchowe życie mogło rozwijać się bez przeszkód i w ciągu tych spokojnych lat jego geniusz osiągnął wspaniałą dojrzałość, która znalazła swój wyraz w nieprzerwanym prawie szeregu arcydzieł. Wszystkie nieomal powstały w Nohant, gdyż zimą w Paryżu Chopin zbyt był pochłonięty lekcjami i życiem towarzyskim, aby móc oddawać się żmudnemu opracowywaniu i wykończaniu swych muzycznych pomysłów i nadawaniu im postaci, która by zadowalniała jego przenikliwy zmysł krytyczny.

W Nohant, podobnie jak to bywa w wiejskim domu w Anglii, goście nie byli zmuszeni dotrzymywać sobie wzajem towarzystwa i wobec tego byłoby bezcelową stratą czasu zastanawianie się, czy i w jakim stopniu drażniła Chopina obecność mniej dobranych przyjaciół George Sand. W rzeczywistości Chopin czuł się doskonale w towarzystwie niektórych gości Nohant, jak na przykład Louis Blanc, apostoł socjalizmu, i ci nie przeszkadzali mu wcale, odnosili się zresztą do niego z wielkim szacunkiem. Wolał, rzecz prosta, towarzystwo artystów, jak na przykład Eugène Delacroix, który był jednym z niewielu ludzi, jeżeli nie brać w rachubę jego przyjaciół Polaków, z którymi zbliżył się bardziej, lub Pauline Viardot, nadzwyczaj uzdolnionej przedstawicielki rodziny Garcia, z którą przestudiował tuziny oper i kompozycji muzycznych z różnych czasów.

Delacroix tak opisuje w jednym z listów swe wrażenia z pobytu w Nohant w lecie 1842 r.:

„Jeżeli nie jest się obecnym ze wszystkimi na obiedzie, śniadaniu, przy bilardzie lub na spacerze, można czytać u siebie lub leżeć na kanapie. Od czasu do czasu dolatuje przez okno, wychodzące na ogród, i miesza z zapachem róż i śpiewem słowika urywek melodii Chopina, pracującego w swoim pokoju. ...Prowadzę niekończące się rozmowy z Chopinem, którego lubię bardzo i który jest człowiekiem o rzadkich zaletach. Jest on najprawdziwszym artystą, jakiego kiedykolwiek spotkałem, jednym z tych niewielu ludzi, których można cenić i podziwiać."

Jeżeli Chopin pragnął unikać niektórych gości, mógł to uczynić bez narażenia się na zarzut nieuprzejmości lub złego wychowania, lecz niestety, nie zawsze można było pozbyć się towarzystwa Hipolita Châtiron, hałaśliwego, woniejącego alkoholem i drażniąco poufałego przyrodniego brata George Sand.

Wszyscy ci, którzy tak skwapliwie orzekli, że George Sand była złym duchem Chopina, dobrze uczyniliby, aby nie dając wiary złośliwym plotkom tych przyjaciół, którzy nie kiwnęli nawet palcem, aby dopomóc choremu człowiekowi, rozważyli, co w rzeczywistości Chopin tej kobiecie zawdzięczał. Zasługi jej wobec Chopina, a tym samym wobec całego świata muzyki, są następujące:

Od 1839 r. do 1846 r. Chopin nie miał trosk materialnych, a życie codzienne miał całkowicie zorganizowane bez współudziału ze swojej strony, tak iż bez przeszkód mógł oddawać się swej sztuce. W Nohant mieszkał w najwygodniejszych, słonecznych pokojach i był starannie obsłużony. Nikt nigdy nie żądał od niego, aby robił cokolwiek takiego, do czego nie miał chęci. Co za porównanie z tytanicznymi zmaganiami się Wagnera z troskami życia codziennego, od których wyzwolić się nie mógł! A Chopin był od nich wolny i nie potrzebował nawet nikogo o to uwolnienie prosić.

George Sand dbała o jego zdrowie ze zdumiewającym poświęceniem, i często sama chorowała z przemęczenia pielęgnując go. Zachował się jeden z jej listów do lekarza Chopina, dra Molin, który jest jednym

z wielu dowodów, jak bardzo troszczyła się o zdrowie artysty, a dalej przytoczymy list jej do siostry Chopina, Ludwiki, w którym odnajdujemy tę samą kobiecą troskliwość. Gdy zabrakło mu tej troskliwości i starań, los jego się rozstrzygnął, gdyż tylko ona zdawała sobie sprawę z tego, co było dobre dla niego, i umiała skłonić go do ostrożności, niezbędnych dla utrzymania go przy życiu.

W stosunku do Chopina jako muzyka zachowywała się George Sand z szacunkiem, graniczącym ze czcią. Nigdy nie próbowała ona wpływać na jego twórczość lub radzić „w jakie struny uderzyć" *). I sam tylko materialny komfort nie mógł Chopinowi zastąpić bliskiej obecności kogoś, kto go kochał i rozumiał, kto stwarzał wokoło niego ciepłą atmosferę przyjaźni i spokoju. George Sand mu to dawała. Nie była „natchnieniem" (tę rolę spełniała wyśniona przez niego Polska!), lecz umiała stworzyć warunki, w których talent jego mógł rozkwitać bez przeszkód. I zawsze, ilekroć słuchamy Ballady f-mol winniśmy z wdzięcznością pomyśleć o tej, bez której współdziałania utwór ten nie powstałby nigdy. W 1848 r. w Szkocji Chopin otoczony był zbytkiem i wygodami, lecz nie był w stanie napisać ani jednego taktu. Był już człowiekiem skończonym; zdawał sobie doskonale sprawę z tego, że płomień jego zgasł, i wiedział, czemu nigdy już nie zapłonie.

Chopin i George Sand mieli znacznie więcej wspólnych intelektualnych zainteresowań, aniżeli jest to na ogół wiadome. Fryderyk zapoznał ją z literaturą polską (zupełnie podówczas we Francji nie znaną), w której się rozczytywał, i tłumaczył jej dzieła Mickiewicza, gdy pisała swe studium „Essay sur le drame fantastique: Goethe, Byron et Mickiewicz". W grudniu 1840 r. uczęszczali razem na wykłady Mickiewicza o literaturach słowiańskich w Collège de France, gdzie oklaskiwano słynną panią Sand, gdy ukazywała się z Chopinem na sali wykładowej.

*) W związku z tym mimo woli myśl zwraca się do nieszczęsnego Liszta, nudzonego przez księżnę Sayn-Wittgenstein, która miała swe własne poglądy na to, jak powinien on kończyć swe symfonie.

Dwa razy tylko w tym okresie swego życia, 26 kwietnia 1841 r. i 21 lutego 1842 r., Chopin wystąpił publicznie, grając wobec doborowej arystokratycznej publiczności swych uczni i ich przyjaciół. Koncerty te odbywały się w salonach Pleyela i Chopin grał świetnie, podniecony obecnością słuchaczy i nastrojem odmiennym, aniżeli na zwykłym koncercie, na którym obecna bywa ciekawa, obserwująca i często obojętna publiczność. Występy te miały raczej charakter prywatnego zebrania, na które przybyło wytworne towarzystwo, pragnąc uczcić talent artysty i oczekując, iż zachwyci zgromadzonych swą pełną poezji grą. Liszt napisał w **„Gazette Musicale"** świetne sprawozdanie o pierwszym z tych koncertów, zresztą więcej omawiając wydarzenie towarzyskie, aniżeli jego muzyczną stronę, z czego Chopin nie był zbyt zadowolony. (Ojciec jego napisał: „Ciekaw jestem jednej rzeczy: oto czyś widział Liszta po jego artykule i czyście dobrze z sobą jak dawniej? Szkoda by było, gdyby nastąpiło pewne oziębienie w waszej przyjaźni". Najwidoczniej Chopin musiał odpowiedzieć przecząco, gdyż w kilka miesięcy potem ojciec jego jeszcze raz poruszył ten temat: „Więc spotkałeś Liszta na obiedzie? Wiem, jak jesteś taktowny; słusznie nie zrywasz z nim kompletnie, mimo jego chełpliwości; wszak byliście kiedyś przyjaciółmi").

„La France Musicale" we wzmiance o koncercie uzupełniła pominięcie Liszta, pisząc:

> „Chopin jest kompozytorem z przekonania. Tworzy dla siebie i gra swe utwory sobie samemu. ...Powiedzieć można, że Chopin jest twórcą zarówno szkoły gry fortepianowej jak i szkoły kompozycji. Lekkość i urok gry tego artysty są niedoścignione, z niczym również porównywać nie można utworów jego, pełnych oryginalności, wytwórności i wdzięku. Chopin jako pianista jest zjawiskiem wyjątkowym, i dlatego z żadnym innym artystą porównywać go nie można."

W koncercie tym brała również udział pani Cinti Damoreau, śpiewaczka występująca wówczas w Operze, i skrzypek Ernst. W 1842 r. śpiewała Paulina Viardot; Chopin grał Balladę As-dur, Impromptu Fis-dur, kilka Mazurków i cztery Nokturny. W czasopiśmie **„La France Musicale"** ukazała się wzmianka o tym koncercie, w której zwłaszcza żywo opisany został nastrój widowni:

„Tak więc Chopin dał w salonach Pleyela zachwycający koncert. Było to święto pełne czarujących uśmiechów, delikatnych i zaróżowionych twarzy, drobnych, kształtnych i białych dłoni; urocze święto, gdzie prostota łączyła się z wdziękiem i wytwornością, a dobry smak nadawał ton bogactwu. Złociste wstążki, miękkie błękitne gazy, sznury drżących pereł, najwspanialsze róże i rezeda, jednym słowem tysiące najpiękniejszych i najjaśniejszych barw mieszało się i splatało bezustannie na wonnych falach włosów i srebrno-białych ramionach najpiękniejszych kobiet, o które ubiegały się książęce salony".

Lecz ustrzec winniśmy się mniemania, że zawiera się w tym cały Chopin. Cenił on swe powodzenie w wytwornym świecie, lecz jednocześnie doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że jego najlepsze i najdojrzalsze dzieła były niedostępne temu eleganckiemu tłumowi, który byłby w przykry sposób zaskoczony utworami takimi jak Polonez fis-mol lub Preludium d-mol.

W maju 1844 r. umarł Mikołaj Chopin. Był to ciężki cios dla Fryderyka. Stan jego zdrowia pogarszał się ciągle — gruźlica zaciskała na nim swe kleszcze. Był tak zgnębiony, iż George Sand napisała o tym do jego matki do Warszawy, wyrażając zarazem przypuszczenie, iż odwiedziny kogoś z rodziny dobrze na niego wpłyną. Wskutek tego listu Ludwika z mężem zdecydowali się przyjechać latem do Paryża. Dowiedziawszy się o tym, George Sand zaproponowała im natychmiast skorzystanie z jej mieszkania w czasie pobytu w Paryżu (Chopin i George Sand zamieszkali w 1842 r. we wspaniałych apartamentach na Square d'Orléans). Przytaczamy wyjątek tego listu chociażby po to, aby pokazać, że około

1844 r. stosunek George Sand do Chopina był istotnie nieomal macierzyński i że odwiedziny jego krewnych nie mogły być uważane za coś niewłaściwego:

„Droga Pani,

Oczekuję Pani u siebie z żywą niecierpliwością. Myślę, że Fryderyk przyjedzie do Paryża przed Panią, lecz na wypadek, gdyby go Pani tam nie zastała, prosiłam jedną z mych przyjaciółek o doręczenie Pani kluczy mego mieszkania; proszę, niech Pani nim rozporządza, jak własnym. Zrobiłaby mi Pani wielką przykrość odmową skorzystania z niego. Znajdzie Pani mego drogiego chłopca bardzo wątłym i zmienionym od czasu, gdy go Pani widziała. Jednak niech Pani zbytnio nie przeraża się stanem jego zdrowia. Od sześciu przeszło lat, w ciągu których widuję go codziennie, zdrowie jego utrzymuje się w tym stanie bez zmian ogólnych. ...Mam wciąż nadzieję, że z czasem wzmocni się ono, przynajmniej zaś jestem pewna, że przy spokojnym trybie życia i należytej opiece trzymać się ono będzie równie długo, jak każde inne. ..Radzę Pani jedynie dać małemu Chopinowi — tak nazywamy wielkiego Chopina, brata Pani — dobrze wypocząć, zanim mu Pani pozwoli wybrać się ze sobą w podróż do Berry..."

Ludwika z mężem przyjechali więc do Nohant i przekonali się sami, jakiego rodzaju stosunki łączyły Fryderyka z George Sand. Mogli powrócić całkowicie uspokojeni do Warszawy i zadać kłam plotkom, które dotarły do Polski. W czasie swego pobytu w Nohant nawiązali najserdeczniejsze stosunki z George Sand, która od tego czasu była cenionym przyjacielem rodziny Chopina. Ludwika otrzymała od niej w podarunku rękopis powieści **„La mare au diable"** a matce Fryderyka posłała cenny różaniec, i często odtąd pisywała do Polski, donosząc stale rodzinie o zdrowiu Chopina.

Lato 1844 r. jest kulminacyjnym punktem szczęśliwego życia Chopina w Nohant; od tej chwili stopniowo i niepostrzeżenie niebo poczyna się zachmurzać, a gdy wreszcie burza wybucha, nie jest ona niespodzianką dla tych, którzy zauważyli stopniowe zmiany, zachodzące w atmosferze i zdawali sobie sprawę z wzrastającego napięcia elektrycznego, poprzedzającego uderzenie pio-

runa. Czas mijał: dzieci pani Sand, Maurice i Solange, przestały być chłopcem i dziewczynką, dzieciństwo ich minęło, były to już wyraźnie zarysowujące się indywidualności. Rok 1844 nie był rokiem 1838 i George Sand miała się wkrótce przekonać, że dzieci, które początkowo tylko kochają rodziców, często potem stają się ich surowymi sędziami.

Lecz tymczasem jeszcze Chopina nie dręczyły myśli, co z nim się stanie, gdy nadejdzie ten złowróżbny dzień. Jego sonata h-mol, którą właśnie ukończył, ten szczytowy punkt jego twórczości, stoi jak kamień milowy w tym zwrotnym miejscu drogi jego życia. W namiętnej melodii pierwszej części, w potoku wesołości scherza, spokojnym uniesieniu larga i dojrzałym triumfie finału odnajdujemy zasadnicze cechy twórczości Chopina i razem z Schumannem stwierdzić możemy, że „jest to jeden z najwspanialszych duchów stulecia".

ROZDZIAŁ VIII

ZERWANIE Z GEORGE SAND

Przed przystąpieniem do opisu, w jakich warunkach nastąpiło zerwanie Chopina z George Sand, Frederick Niecks, który w 1888 r. właściwie nie mógł korzystać z żadnych bezpośrednich źródeł przy swej pracy, tak napisał:

> „Jest jednakże faktem niezaprzeczalnym, że biorąc pod uwagę wszelkie okoliczności, ani w chwili obecnej, ani też **w najodleglejszej nawet przyszłości nie będziemy mogli** (podkreślenie moje — przyp. aut.), mówić o tej sprawie inaczej, aniżeli opierając się na domniemaniach".

Takie stanowisko biografa wobec tematu jego pracy jest niezrozumiałe. Wszakże od owych lat osiemdziesiątych wiele zostało wydobytych na światło dzienne nowych dowodów, dotyczących tego przełomowego momentu w życiu Chopina, i „domniemanie" nie jest właściwym słowem na określenie zdania, jakie wyrobić sobie można na zasadzie bogatego, dostępnego obecnie materiału, i jakie może być tutaj podane tylko w streszczeniu.

W roku 1844 Solange, córka George Sand, miała lat szesnaście. Jej charakter, który miał być nieszczęściem zarówno jej samej, jak i najbliższego otoczenia, był już ukształtowany. W wyniku nieustalonego trybu życia, jaki prowadziła jej matka, wychowaniem jej kierował przypadek. George Sand to ubierała ją w chłopięce ubrania, to oddawała pod opiekę służącej, to znów umieszczała w szkole z internatem lub też powierzała nieco wątpliwym opiekunom. Toteż gdy w 1844 r. Solange powróciła na łono rodziny, była to ładna, lecz uparta, źle wychowana i pewna siebie dziewczyna, bardzo rozpieszczona, samolubna i próżna. Już w 1841 r., przed jej przyjazdem na lato do domu, George Sand tak do niej pisała:

„Twój brat i ja kochamy Cię bardzo, lecz nie mamy złudzeń i widzimy niektóre Twoje wady, z których się musisz poprawić i które niewątpliwie będziesz się starała w sobie wyplenić: to Twój egoizm, dążenie do powodzenia innym i Twoja szalona, głupia zazdrość. ...Dobranoc! Chopin przesyła Ci ucałowania i pragnie Cię w dalszym ciągu rozpieszczać lecz ja mu nie pozwolę na to."

Brat Solange, Maurycy, był równie źle wychowany. Matka go uwielbiała i pozwalała mu na wszystko. Zabawiał się malarstwem i George Sand wmawiała w siebie, że jej zarozumiały syn ma warunki po temu, aby stać się wielkim artystą. W początkowym okresie ich współżycia Chopin robił wszystko, aby zdobyć sympatię Maurycego. Obdarowywał go hojnie (między innymi rzeczami Maurycy dostał od niego złoty zegarek), ustępował mu, chcąc utrzymać przyjacielskie stosunki z trudnym chłopcem, i znosił jego gruboskórność dla zachowania harmonii i spokoju w domu. Lecz Maurycy, zamiast ułatwić matce sytuację przez taktowne godzenie się na obecność Chopina, coraz bardziej okazywał swą urazę z powodu oddania, jakim George Sand darzyła artystę. Zdawało mu się, że Chopin korzysta ze wspaniałomyślności jego matki, że ją wyzyskuje i pozwala sobie na wtrącanie się do czysto prywatnych spraw rodziny — jednym słowem uważał, że pobyt tego obcego człowieka w domu zagraża harmonii rodzinnego współżycia i że musi być on odsunięty na właściwe miejsce.

W swych nieprzyjaznych zamiarach w stosunku do Chopina znalazł sojuszniczkę w osobie przybranej córki George Sand, Augustynie Brault. Pani Sand, osoba z natury dobra, wzięła, wbrew radzie Chopina, to dziecko jakiegoś nie cieszącego się zbyt dobrą opinią dalekiego krewnego i usiłowała wychowywać na równi z Solange, aby zrobić przyjemność Maurycemu, któremu podobała się ładna kuzynka. Solange bynajmniej nie miała zamiaru pozwolić, aby Augustyna zapomniała o swym niższym pochodzeniu, i ponieważ Maurycy wziął nowego członka rodziny pod swą opiekę, dom podzielił się na dwa obozy: Maurycy i Augustyna stali się sprzymierzeńcami przeciwko Chopinowi i Solange, podczas gdy George Sand zajmowała stanowisko pośrednie pomiędzy obydwoma stronnictwami. Solange, gdy chciała, potrafiła być czarująca; męczyła Chopina, aby uczył ją muzyki i usiłowała go kokietować, ku wielkiemu niezadowoleniu matki.

W lecie 1845 r. (zresztą ubogim w zdarzenia) Maurycy znalazł sposób dokuczenia Chopinowi, występując przeciwko jego służącemu Janowi. Był to Polak. Maurycy i Augustyna zbuntowali przeciwko niemu całą pozostałą służbę i wywołali taki zamęt w domu, że Chopin zmuszony był go wydalić, jakkolwiek był z niego bardzo zadowolony. Artysta nie cierpiał takich zmian, a przy tym Jan był jedyną osobą w Nohant, z którą mógł rozmawiać w swym rodzinnym języku; zwolnienie tego służącego było dla niego po prostu ciosem. Atmosfera stawała się ciężka i naprężona, zwłaszcza w Nohant; w Paryżu sytuacja była lepsza.

Jeżeli George Sand nie kłamała rozmyślnie w listach do siostry Chopina, Ludwiki, to nie ma żadnego dowodu na to, że brała udział w knowaniach przeciwko Chopinowi, lub że miała najsłabszą choćby chęć pozbycia się go. Na poparcie tego twierdzenia koniecznym jest przytoczenie w tym miejscu wyjątku z jednego z tych listów, napisanego w końcu marca 1846 r.*), to znaczy **dokładnie w tym samym czasie,** gdy pisała już swą powieść „Lucrezia Floriani", ogólnie uważaną za dowód jej zamiaru zerwania z Chopinem i w istocie za przygotowanie do ostatniego kroku:

„Droga i bardzo kochana Ludwiko!

...Ostra zima, która tu trwała tak długo, bardzo zmęczyła naszego kochanego chłopca, lecz odkąd nastała ładna pogoda odmłodniał i odżył. Dwa tygodnie pięknego ciepła więcej mu

*) Biograf George Sand odnosi ten list, nie opatrzony datą, do wiosny 1945 r.; Hoesick, który widział oryginał, przypuszcza, iż został on napisany na wiosnę 1846 r., co potwierdza list Chopina z 11 października 1846 r., w którym donosi, że plan spędzenia zimy na południu był odrzucony „przez dzieci".

pomogły, niż wszystkie lekarstwa. Stan jego zdrowia jest stale związany ze stanem atmosfery, toteż poważnie myślę o tym, aby — jeśli mi się uda w ciągu tego lata zarobić dość na podróż z rodziną — zabrać go stąd na trzy najgorsze miesiące przyszłej zimy (tj. 1846—7) i zawieść na południe. Gdyby udało się zabezpieczyć go przez cały rok od chłodu, to miałby — łącznie z następnym latem — osiemnaście miesięcy przerwy na wyleczenie się ze swego kaszlu. Będę musiała go podręczyć o to, gdyż pomimo wszystko, co mówi niekiedy, lubi on Paryż. Lecz aby nie pozbawić go tego i nie odrywać na zbyt długi okres czasu od jego uczni, można mu pozwolić spędzić tu wrzesień, październik i listopad, wrócić w marcu i pozostać tu, przed powrotem do Nohant, do końca maja. Oto moje projekty na rok bieżący i następny (1846—7) Czy Pani je aprobuje?"

Podkreślić należy, że w liście tym George Sand robi plany na rok 1847. Czemu miałaby tak pisać do rodziny Chopina, jeżeli chciała go się pozbyć? W chwili, gdy pisała ten list, nie nadszedł jeszcze doniosły psychologicznie moment przełomowy w ich stosunkach. Lecz był już blisko, gdyż George Sand coraz więcej wagi przywiązywała do zdania Maurycego, a Chopin w sposób niebezpieczny przeciwstawiał się prądowi. Nie można zbyt często przypominać, że potulny, anielski Chopin z legendy nigdy nie istniał. Był to w najwyższym stopniu trudny do współżycia człowiek, najbardziej błahy drobiazg mógł doprowadzić go do wściekłości, zwłaszcza, gdy był czymś zdenerwowany, a w tym okresie był przeważnie podrażniony do ostatnich granic. George Sand znała jego sposób zachowania się w takich chwilach już od pierwszych dni ich współżycia. W czerwcu 1841 r. na przykład zdarzyło się, że był niezadowolony z czegoś, co zrobiła panna de Rozières, guwernantka Solange i nauczycielka muzyki. (Była to sprawa codzienna, o której tu mówić nie warto). George Sand nie dowiedziała się nigdy, o co chodziło, lecz musiała to odpokutować. Pod datą 20 czerwca 1841 r. tak pisze:

„Chciał opuścić dom... Nigdy nie miałam i nie będę miała przy nim spokoju... Przedwczoraj przez cały dzień nie odezwał się do nikogo ani słowem. Czy był chory? Czy mu ktoś dokuczył? Czy ja powiedziałam coś, co go podrażniło? Nigdy się tego nie dowiem, tak jak i miliona innych podobnych rzeczy, których i on sam nie wie. ..Nie mogę pozwolić, aby myślał, że jest tu panem, bo będzie jeszcze bardziej drażliwy w przyszłości."

Wtedy Maurycy wziął na siebie „stanowcze i ostre" rozmówienie się z Chopinem.

Z biegiem czasu stan zdrowia artysty pogarszał się szybko (zwłaszcza po surowej zimie roku 1844/45), i Chopin stawał się bardziej drażliwy, aniżeli bywał kiedykolwiek dotąd. W kwietniu 1846 r. pojechał na krótko do Tours, skąd powrócił „wyleczony z zaziębienia, lecz bardziej dokuczliwy i zrzędny, niż zwykle". Przed wyjazdem George Sand do Nohant wydał dla niej przyjęcie „z muzyką, kwiatami i smacznym jedzeniem" i wkrótce po tym pojechał tam również. Augustyna Brault, którą Chopin znienawidził, choć była to zupełnie nieszkodliwa dziewczyna, została oficjalnie zaadoptowana na wiosnę i przyjechała ze wszystkimi z Paryża do Nohant. Sytuacja była krytyczna. Nerwy wszystkich były napięte do ostatecznych granic, i stało się oczywiste, że jakiś wybuch nastąpić musi. I rzeczywiście nastąpił, jak się zdaje 29 czerwca, bezpośrednio przed dniem urodzin Maurycego. Pomiędzy nim i Chopinem padły ostre słowa, a George Sand jawnie stanęła po stronie syna. Obaj mężczyźni załagodzili całą sprawę natychmiast, lecz uczynione zostało nieobliczalne zło. Ważniejsze od samego wydarzenia były wewnętrzne zmiany, które się przy tym ujawniły. Zarówno George Sand jak i Chopin zrozumieli, jak się zdaje, że wydarzenie to było końcem ich dotychczasowych wzajemnych stosunków. Mogli pozostać i pozostali przyjaciółmi, lecz spojrzeli na siebie innymi oczyma i oboje rozczarowali się tym, co zobaczyli, a raczej jedno złudzenie zastąpili innym. Poprzednio już, od dnia 25 czerwca 1846 r., George Sand rozpoczęła w odcinku jednego z pism paryskich druk swej powieści „Lucrezia Floriani", tak długo uważanej za „przyczynę zerwania". Lecz książka ta była raczej **wynikiem** powolnej przemiany, która dokonała się w ciągu ostatnich dwóch lat. Zbędnym jest przywiązywanie wagi do protestu George Sand, (który

stał się wiadomy po kilku latach), że podobieństwo pomiędzy Chopinem i „księciem Karolem" było przypadkowe. Nie po raz pierwszy się to zdarzyło, że postacie jej książek były portretami osób żyjących, nie miała ona bowiem najmniejszych zdolności do **wymyślania** bohaterów swych powieści, i „książę Karol" jest doskonałym studium psychologicznym „wytwornego neurastenika", jakim stał się wówczas Chopin. W portrecie swym jako Lucrezia George Sand nie dała tak dokładnej analizy swego charakteru, lecz tego można się było spodziewać. W ostatnich rozdziałach tej książki, napisanych pod koniec roku, znaleźć można zaledwie słabo zamaskowaną opowieść o tym, co działo się wówczas w Nohant — o tym kryzysie moralnym, który określił przyszły stosunek George Sand do Chopina. Czy artysta poznał siebie w osobie księcia Karola? Tego nie wiemy. W każdym razie potraktował tę sprawę spokojnie i nie widać było, aby uraziły go aluzje do jego niezwykłego i ciężkiego charakteru; być może, iż w duchu uznał wierność tego portretu, który na ogół nie był zupełnie niepochlebny.

Pozostawiając na uboczu czysto opisowy i nieistotny epizod z powieścią „Lucrezia Floriani", przechodzimy do bezpośrednich powodów zerwania. Wybuch czerwcowy ogłuszył Chopina i ta jego reakcja tak dalece wprowadziła w błąd George Sand, że 20 września mogła o nim napisać: „Uspokoił się nerwowo i zmienił, jest spokojniejszy i bardziej zrównowarzony". Tego lata dom był pełen gości, lecz artysta unikał towarzystwa i wolał pozostawać w swoim pokoju. „Jakem zmęczony, takem nie wesoły, a więc i wszystkim to na humor wpływa i zabawa mniejsza ze mną młodym". Był przygnębiony i pełen złych przeczuć. Nie mógł pisać do rodziny o tym wszystkim, co go gnębiło i przez jego listy snują się wiadomości bez żadnego znaczenia — kartki te napiętnowane są dziwną melancholią.

Pod koniec lata wystąpił w roli starającego się o rękę Solange młody człowiek z dobrej, ziemiańskiej rodziny,

o szczerym i prawym charakterze, Fernand de Préaulx. Solange lekkomyślnie obiecała, iż zostanie jego żoną. Chopina ucieszyły te zaręczyny i opuścił Nohant w pierwszych dniach listopada, nie przypuszczając, że już nigdy tam nie powróci. Tymczasem zbliżały się wydarzenia o charakterze dramatycznym. Dnia 16 marca 1846 r. George Sand otrzymała entuzjastyczny list od Augusta Jana Babtysty Clésingera, dawnego żołnierza, a obecnie rzeźbiarza, karierowicza najgorszego rodzaju, który pisał prosząc o pozwolenie nazwania jednego ze swych posągów „Consuelo", na pamiątkę bohaterki jej powieści, noszącej to imię. Gdy George Sand z rodziną przyjechała do Paryża w początkach lutego 1847 r. na uroczystość zaręczyn Solange, rzeźbiarz postarał się natychmiast, aby przedstawiono go słynnej pani Sand, i tak się stało, że wkrótce potem robił już jej biust i biust jej córki. Zrobił więcej: zabrał się do zdobywania Solange i uczynił to tak dobrze, że gdy przyszła chwila podpisywania kontraktu ślubnego z Préaulx, Solange kategorycznie odmówiła złożenia swego podpisu. Powstał niesłychany zamęt. George Sand co rychlej wróciła do Nohant, zabierają ze sobą swą niemożliwą córkę. Lecz nie brała pod uwagę przedsiębiorczości rzeźbiarza. Podążył on za nimi do Nohant i podczas gdy pani Sand starała się zasięgnąć o nim informacji (wiadomo było ogólnie, że jest bardzo zadłużony) rozstrzygnął sprawę przez uwiedzenie Solange i próbę porwania jej. Te fakty zostały zachowane w ścisłej tajemnicy: nie dowiedział się o tym nikt, nawet Maurycy, który był wówczas w Holandii, ani tym bardziej Chopin, który nie opuszczał Paryża. Po doświadczeniach, zdobytych w ciągu minionego lata, George Sand postanowiła, że nie będzie go wtajemniczać w sprawy rodzinne. I właściwie z tego nie można jej robić zarzutu — intrygi tego rodzaju nie należały do zakresu zainteresowań Chopina — lecz przez powzięcie tej decyzji utraciła jego miłość i przyjaźń.

Dnia 16 kwietnia George Sand napisała do Maurycego do Paryża: „Chopinowi nie mów o tym ani słowa, nie jest to rzecz, która mogłaby go obchodzić, a gdy raz już Rubikon został przekroczony, wszelkie „jeśli" i „ale" tylko szkodzą". Dążyła do tego, aby ślub Solange odbył się jak najprędzej. „Małżeństwo to musi być zawarte szybko, jakby niespodziewanie". Teraz, gdy już droga powrotna była zamknięta, postanowiła stawić wszystkiemu czoło i odważnie napisała do swych przyjaciół, wychwalając zdecydowany i męski charakter Clésingera, i udając że wierzy, iż Solange będzie z nim szczęśliwa. Wiedziała, co musi czuć Chopin, z którym o tej sprawie wcale nie mówiła: domyślała się, że na pewno nie pochwala jej pełnego zaciętości postępowania z Solange, jego faworytką, którą wydawała za mąż za człowieka o złej opinii i o którym krążyły najpotworniejsze opowieści. Ponieważ nie chciała powiedzieć Chopinowi prawdy, napisała 12 maja do jego przyjaciela Grzymały list, uważany zawsze za szczyt hipokryzji, który jednak rozważany na tle wypadków i wobec całokształtu potwierdzających je dowodów, stanowi (dla piszącego te słowa przynajmniej) po prostu poprawny opis sytuacji, tak jak ją w owej chwili widziała, z tym wszakże zastrzeżeniem, że nawet wobec Grzymały udawała, że troche wierzy w możliwość szczęśliwego pożycia Solange z Clésingerem. Prosiła w swym liście Grzymałę, aby rozmówił się z Chopinem i przekonał go, że nie ma co się martwić tym, że nie wiedział o przygotowujących się wydarzeniach, ani troszczyć się o Solange i Clésingera — wszystko będzie dobrze, niech tylko **jej** zaufa. Jednocześnie napisała bardzo dyplomatyczny list do Chopina, donosząc mu o projektowanym małżeństwie swej córki. Chopin podziękował jej za list bez żadnych oznak niechęci. Ślub Solange odbył się 20 maja 1847 r.; było za mało czasu na poczynienie starannych przygotowań — zawiadomienia ślubne zostały niedbale wydrukowane na tanim papierze i Solange Dudevant nazwana została Solange Sand. Na dwa dni przed ślubem George

Sand przekazała córce poważną część swego majątku. Gdy tylko „diabelska para" stała się jego właścicielem, poczęli oboje jak szaleni wydawać pieniądze. Na razie jednak pani Sand ich się pozbyła: „Wszystko już się skończyło i możemy znów swobodnie odetchnąć", napisała 21 maja. Gdy się to wszystko działo, Chopin był w Paryżu, chory, nieszczęśliwy, niespokojny, i w pewnym sensie zadowolony, że uniknął kłopotów związanych z obecnością na ślubie.

W czasie miodowego miesiąca Solange Augustyna również znalazła męża. Jeden z przyjaciół Maurycego, Théodore Rousseau, zakochał się w niej i oświadczył o jej rękę. Zaręczyny odbyły się 7 czerwca, i spokojna, szczęśliwa przyszłość zdawała się oczekiwać tę nieszkodliwą dziewczynę. Lecz gdy Solange ze swym rycerzem przyjechała do Nohant, zapłonęła straszliwą zazdrością na widok szczęścia Augustyny i przez diabelską złośliwość powiedziała Rousseau, że jego przyszła żona była kochanką jej brata Maurycego. Gdy George Sand uczyniła jej ostry wyrzut, iż rzucając oszczerstwa marnuje życie biednej Augustyny (Rousseau zląkł się i zerwał zaręczyny) Solange bezczelnie stawiła czoło matce i z kolei ją oskarżyła o intrygi miłosne z innym przyjacielem Maurycego, Wiktorem Borie. Tego było już zbyt wiele. Nastąpiła scena nie do opisania; nieomal nie zostało popełnione morderstwo, gdyż Maurycy byłby na miejscu zastrzelił Clésingera, gdyby George Sand nie rzuciła się między nich i nie uderzyła swego zięcia w twarz, na co on odpowiedział również uderzeniem. Wreszcie Clésingerowie zostali dosłownie wyrzuceni za drzwi. Solange, niewzruszona tym całym zajściem, udała się do pobliskiej wsi Le Châtre i stamtąd napisała list do Chopina, z kłamliwym opisem wszystkiego co zaszło, prosząc go o pozwolenie użycia jego powozu dla odbycia drogi powrotnej do Paryża. Chopin w dobrej wierze zgodził się na to i napisał do George Sand, aby dała jego powóz Solange. Łatwo sobie wyobrazić, jak George Sand ten list przyjęła. A więc to była nagroda za całą jej miłość

i oddanie! Gotów był myśleć o niej wszystko najgorsze! I jednocześnie przyjmował tę złą i niewdzięczną dziewczynę, która nie zawahała się przed rzuceniem straszliwego oszczerstwa na rodzoną matkę. Chwyciła za pióro i napisała list do Chopina, jakiego na pewno dotąd nie dostał. List ten zaginął; wiemy o nim tylko to, że Delacroix, który go widział 20 lipca, powiedział, iż był „okrutny", co zapewne było prawdą.

George Sand była w liście tym brutalnie szczera, jednakowoż spodziewała się, że Chopin odpowie, że stanie po jej stronie, że zerwie stosunki z Clésingerami i przyjedzie do Nohant. Chopin nic nie uczynił. Solange aż nazbyt dobrze dokonała swego dzieła, zaś on najwidoczniej chciał jej wierzyć. Dnia 25 lipca matka jej zaniepokoiła się i napisała do Paryża:

„Drogi Przyjacielu, jestem niespokojna, przestraszona. ...Od kilku dni, nie wiem dokładnie od ilu, nie mam żadnych wiadomości od Chopina. Miał tu przyjechać, a tymczasem nie ma go i nie pisze. Czy wyjechał z Paryża? Czy go coś zatrzymuje? Może jest chory?" *).

W końcu Chopin napisał i teraz z kolei ona była tak oburzona, jak Delacroix był oburzony jej listem. I to był koniec. Wobec tego, że Chopin nie zerwał stosunków z Solange i nie przestał jej widywać, nie było najmniejszej nadziei pojednania.

Niewiele pożytku przyniosłoby powoływanie się na listy Chopina, aby sprawę tę wyjaśnić; pisze on w nich tylko to, czego dowiedział się od Solange.

Początkowo, pomimo iż wierzył temu, co mówiła Solange, nie potępiał jej matki, i z listu Pauliny Viardot do George Sand, pisanego w listopadzie 1847 r., jasno wynika, że zajął on zrezygnowane, lecz pełne godności stanowisko.

„Nie mogę pominąć milczeniem jednego ustępu Twego listu, tego mianowicie, gdzie wspominasz, że Chopin wziął stronę Solange, że uważa, iż jest ona ofiarą, i że Ciebie potępia. Jest to z gruntu fałszywe, przysięgam Ci, przynajmniej jeżeli chodzi o niego... na miłość boską, nie wierz tym usłużnym przyjaciołom, którzy chodzą i plotki roznoszą..."

Później wszakże opór Chopina się załamał i gotów był uwierzyć w prawdziwość treści skonfiskowanej niezwłocznie przez policję ulotki (był to rodzaj biografii George Sand), którą ogłosił zawiedziony i powodowany chęcią zemsty ojciec Augustyny. W grudniu 1848 r. posiadłość, którą Solange otrzymała jako wiano, została za grosze sprzedana za długi Clèsingera, pomimo rozpaczliwych wysiłków George Sand, aby do tego nie dopuścić. Solange powiedziała Chopinowi, że jej okrutna matka sama się do tego przyczyniła. I tak szło dalej. Gdyby znaleźli się prawdziwi przyjaciele, którzy potrafiliby wyjaśnić te nieporozumienia, ostateczne zerwanie nie nastąpiłoby nigdy i życie Chopina mogłoby być dłuższe o lat kilka. Nie pojechałby, na przykład, do Anglii i Szkocji, co wyczerpało jego już i tak podkopane siły. Tylko raz jeden, w stanie zupełnego załamania, wśród mgieł Londynu w listopadzie 1848 r. wyrwało mu się zwierzenie: „Nigdy nikogo nie przeklinałem, lecz wszystko jest teraz tak ciężkie do zniesienia, że myślę, że lżej by mi było, gdybym mógł przekląć Lucrecję".

Po raz ostatni widział George Sand 4 marca 1848 r. Spotkali się przypadkowo i zamienili kilka słów, lecz nie były to te słowa, które należało by powiedzieć, aby zwalić dzielące ich mury, wzniesione przez oszczerstwa i nieporozumienia.

George Sand była w Nohant, gdy Chopin umarł w r. 1849. Między końcowymi kartkami jego dziennika znaleziono małą kopertę z monogramem „G. F." (George—

*) Wielu biografów pragnie widzieć jeszcze jeden dowód obłudy w tym, że George Sand napisała pełen złości list do Chopina, gdy była podniecona odejściem Solange, a 25 lipca, gdy nie dawał znaku życia, wyrażała obawy o niego. Dlaczego obłuda? George Sand była kobietą, nie maszyną do liczenia. Była głęboko dotknięta zachowaniem się Solange i doprowadzona do szaleństwa myślą, że Chopin przyłączył się do zmowy przeciwko niej. Gdy ochłonęła była pewna, że będzie wierny swemu uczuciu dla niej.

Frédéric) — zawierała lok jej włosów. Nie zapomniał jej. I ona go nie zapomniała i nigdy nie darowała Solange tego, co ta uczyniła w 1847 r. Pogodziły się ze sobą, lecz była to zgoda powierzchowna — miłość i zaufanie nie powróciły. I często, w następnych latach, w sercu George Sand budził się stary żal, gdy uświadamiała sobie, że żniwem jej ślepej miłości do dzieci były tylko okrutne oskarżenia i gorzka wzgarda.

ROZDZIAŁ IX

OSTATNIE LATA

W czasie swego ostatniego pobytu w Nohant, w lecie 1846 r., Chopin próbował komponować, lecz gdy myśli jego były zajęte zdarzeniami i kłopotami dni codziennych, nie miał właściwego nastroju do pracy, nie mógł odnaleźć owej „błękitnej nuty", o której przyjaciele jego mówili, że jest zapowiedzią chwil najbardziej natchnionych. „Robię wszystko co mogę, aby pracować", pisał, „ale nic mi się nie udaje. Jeśli tak będzie dalej, moje nowe utwory nie tylko podobne nie będą do szczebiotu ptaków, ale nawet przypominać nie będą trzasku tłuczonej porcelany". Udało mu się skończyć Barkarolę i Poloneza-Fantazję oraz jeden czy dwa krótkie utwory, lecz swej Sonaty na fortepian i wiolonczelę nie mógł do końca doprowadzić.

Nie mamy powodów do przypuszczania, że wyczerpały się jego zdolności twórcze; przeciwnie, z jego Poloneza-Fantazji widać, że dążył do zdobywania nowych dróg, i dlatego jest to jeden z jego bardziej interesujących utworów. Lecz po przeżyciach z listopada 1846 r. nigdy już nie powrócił ten jego stan ducha, przy którym możliwa była praca twórcza, i ostatnie trzy lata jego życia zostały roztrwonione bezużytecznie.

Mieszkał nadal pod numerem 9 na Square d'Orléans, podczas gdy w zamkniętym apartamencie George Sand pod numerem 5 okiennice były zasłonięte, zanim zwykłym porządkiem rzeczy nie został on wynajęty komuś innemu. Lekcje Chopina, jego „młyn", jak je nazywał, pochłaniały mu większą część czasu, gdyż pomimo poważnego pogorszenia się stanu jego zdrowia dawał ich więcej, niż kiedykolwiek. Nie posłużyło mu spędzenie w Paryżu upalnego lata 1847 r. i gdy przyszła zima, nie miał zapasu sił, który pomógłby mu do jej przetrwania.

Na początku 1848 r. przyjaciele namówili go na danie koncertu, gdyż nie występował od 1842 r. Los chciał, że był to jego ostatni występ w Paryżu. I jakby przeczuwając, że zbliża się koniec nie tylko pełnego poezji życia Chopina, lecz również okresu wykwintu, wytworności, spokoju i wyrafinowania (tron Ludwika Filipa już się chwiał) wielbiciele artysty rozchwytali bilety, których było tylko trzysta, po 20 franków (najlepsze miejsca w operze kosztowały po 12 franków).

Ten jedyny koncert odbył się we środę, dnia 16 lutego, w sali Pleyela. Chopin grał z Franchommem i Alardem trio Mozarta i z Franchommem trzy ostatnie części swej sonaty na fortepian i wiolonczelę. Z innych utworów grał jeszcze Kołysankę, Barkarolę i Walca Des-dur op. 64. Jego osłabienie zdradzało tylko zagranie pianissimo i z czarownymi efektami, osiągniętymi za pomocą użycia pedału, dwóch oznaczonych forte pasaży w Barkaroli. Poza tym był to ten sam Chopin, który umiał zawsze oczarować słuchaczy tajemniczym urokiem swojej osoby i swej gry.

Jeszcze jakiś czas przed tym koncertem jedna z bardzo Chopinowi oddanych uczennic. Szkotka, Miss Jane Stirling oraz jej siostra, Mrs. Erskine, namawiały go, aby przyjechał do Anglii i odwiedził je w Szkocji. Teraz Chopin zdecydował się to uczynić. Jeszcze przed wybuchem rewolucji (który nastąpił w tydzień po jego koncercie) w pismach ukazały się wzmianki o jego zamiarze wyjazdu z Paryża. Zwycięstwo rewolucji i ucieczka króla były dla Chopina zawaleniem się świata, w którym żył. Jego lekcje się przerwały, nie przewidywał, kiedy znów będzie mógł zacząć zarabiać. Prawdopodobnie zdawał sobie sprawę z tego, że Paryż nie był teraz odpowiednim miejscem pobytu dla niego, i chciał jak najprędzej opuścić to miasto. **„Gazette Musicale"** doniosła w dn. 2 kwietnia o jego zamierzonym wyjeździe, i dobrze zaopatrzony w listy polecające stanął 20 kwietnia (w Wielki Czwartek) wieczorem w Londynie, gdzie szczerze mu oddane znajome Szkotki gotowe



Chopin na krótko przed śmiercią
Dagerotyp z r. 1849

były wszystko mu ułatwić. Zamieszkał na Bentinck Street 10, tuż koło Wigmore Street, lecz po kilku dniach przeniósł się do eleganckiego mieszkania na Dover Street 48, kilka kroków od Picadilly, dzielnicy zamieszkałej przez wytworny świat londyński, i dlatego bardzo kosztownego, o czym się wkrótce przekonał.

Sława Chopina poprzedziła go w Londynie, pomimo iż utwory jego na ogół nie były zbyt dobrze tam znane, jeżeli nie brać pod uwagę środowiska wyłącznie muzycznego. Jednak przez dziesięć lat przeszło firma Wessel z Regent Street wydawała wszystkie jego dzieła — nie robiłaby tego, gdyby na nuty te nie było zbytu. Należy więc odrzucać twierdzenie, że muzyka Chopina była „całkowicie nieznana". W 1841 r. jego Mazurki op. 41 wywołały bardzo złośliwe uwagi pisma **„Musical World"**. Aby przeciwstawić się tej chłodnej fali Wessel zamówił u J. W. Davisona, wielkiego kapłana kultu Mendelssohna w Anglii, ulotkę pt. **Essays on the Works of Fréderic Chopin,** która ukazała się w 1843 r. Nie należy jednak zbyt wielkiej wagi przywiązywać do jej małowartościowej treści. Davison sam się przyznaje, że pisał z dużą dozą przesady, w każdym razie jednak wspomniał nazwiska kilku znanych pianistów, którzy często grywali utwory Chopina. Zwróciło to uwagę ogółu na artystę, i gdy tylko Chopin przyjechał, Towarzystwo Filharmoniczne zaprosiło go do wzięcia udziału w jednym z organizowanych przez to Towarzystwo koncertów. Takie bezpośrednie zaproszenie było niewątpliwym zaszczytem, lecz nie zrobiło ono wrażenia na Chopinie. Wiedział, że w Londynie czas jest pieniądzem i że może liczyć tylko na jedną bardzo niewystarczającą próbę (ze znaczną ilością sił ‚zastępczych' w orkiestrze). Odmówił więc, czym ściągnął na siebie poważną obrazę.

Jakkolwiek urzędowy świat muzyczny trwał w swej niechęci, domy arystokracji stanęły od pierwszej chwili otworem dla przybysza i Chopin nic nie zrobił w celu zjednania sobie potężnych i uznanych krytyków muzycznych lub magnatów świata koncertowego. Czerpał ra-

czej pewne zadowolenie ze swej odrębności i gdyby zdrowie mu dopisywało nie uskarżałby się zupełnie na ten stan rzeczy, jak widać z tego, co pisał:

„...Nie gadają, kiedy gram, i podobno wszędzie dobrze o mojej muzyce mówią; ale małe moje kolegi, których zwykli tutaj potrącać, przyczyną, że im się wydaję jakiś amator, a wkrótce będę jakiś grand seigneur, bo mam czyste trzewiki i kart nie noszę z napisem: daje lekcje w domu, chodzi grywać na wieczór, itd." *).

Zdumiewającą jest rzeczą, jak Chopin mógł w ogóle przeżyć ów londyński sezon. Był już bardzo poważnie chory, często pluł krwią i niekiedy czuł się tak źle, że musiał odwoływać występy, a jednak zdołał zawsze być wszędzie — na operze, na obiadach i przyjęciach, gdzie spotykał wszystkich wybitnych ludzi owych czasów, jak Dickensa, Carlyla (który pisał o nim później w sposób wzruszający), Emersona, który miał wówczas odczyty w Exeter Hall — i wszystkie znakomitości świata muzycznego. Z pośród tych ostatnich wspomnieć należy Jenny Lind. Była ona wówczas u szczytu swej sławy i gdy poznała Chopina, nawiązała się pomiędzy nimi od razu serdeczna przyjaźń, oparta na wzajemnym uznaniu.

Chopin miał w swym dużym salonie trzy fortepiany Erarda, Pleyela i Broadwooda, lecz mało miał czasu, by na nich grać. Dawał dużo lekcji dziwnemu zespołowi uczni, którym właściwie bardziej zależało na zaspokojeniu ciekawości, aniżeli na poważnej nauce, i za zapłatą 20 gwinei gotów był grywać na wieczorach w domach prywatnych. Niewiele otrzymał takich zaproszeń, a i te za cenę zabiegów, które musiały być bardzo przykre dla człowieka, znanego w Paryżu ze swej ekskluzywności i wyniosłości. Jednak brał to z dobrej strony i po powrocie do Paryża zdał wesołą relację swemu przyjacielowi Grzymale (z całą sobie właściwą niezrównaną zdolnością naśladowczą) o rodzaju pertraktacji, które musiał prowadzić:

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

Pani: O, panie Chopin, ile pan kosztuje?
Chopin: Pobieram opłatę 20 gwinei, Madame.
Pani: O, ale ja proszę tylko o taki krótki utwór (pokazuje na skrzyżowanych palcach).
Chopin: Opłata jest zawsze taka sama.
Pani: O, to w takim razie grać pan będzie długo, czy tak?
Chopin: Chociażby przez dwie godziny, jeżeli Pani zechce.
Pani: W takim razie to postanowione. Ach — czy płaci się te 20 gwinei z góry?
Chopin: Nie proszę pani, z dołu.
Pani: O, doprawdy, to bardzo słusznie.

Jeżeli dodać jeszcze do tej toczącej się po francusku rozmowy akcent właściwy angielskim arystokratom, to scena ta oczywiście staje się jeszcze bardziej zabawna.

Chopin grał na wieczorze u Lady Gainsborough, u Markiza Douglas i 15 maja w Stafford House (obecnie London Museum). Ten ostatni występ tak opisuje:

„...księżna Sutherland miała u siebie królowę na obiedzie i wieczorem tylko z 80 osób z pierwszego świata londyńskiego. Prócz księcia Pruskiego (który już był blisko wyjazdu) i familii królewskiej, byli tacy tylko, jak Wellington stary. ...Królowa grzeczna, dwa razy ze mną mówiła" *).

Co grywał Chopin na tych wieczorach? Nie grał żadnego ze swych wybitniejszych dzieł, wyjąwszy raz lub dwa razy Scherzo b-mol i Balladę As-dur. Zwykle ograniczał się do utworów, dla odtwarzania których wystarczała jego doskonała technika i piękny, śpiewny ton, jak np. Etiudy op. 25 nr 1 („leik water" mówią wszystkie panie"), nr 2 i nr 7, Andante spianato, nieunikniony Nokturn Es-dur, Berceuse i niektóre Walce i Mazurki. Z tego względu sprawozdania o jego występach w Anglii w 1848 r. nie mają wielkiego znaczenia. Co więcej, wiele z tych „miarodajnych" sprawozdań napisane zostało w dwadzieścia pięć, trzydzieści, a nawet pięćdziesiąt lat po występie artysty, gdy to, że ktoś słyszał Chopina grającego walca w sklepie z fortepianami w 1848 r. uważane było za dowód kompetencji w zakresie wypowiadania

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

sądów, w jaki sposób **wszystkie** jego utwory powinny być grane, lub twierdzenia, jak kompozytor **nigdy** ich nie grał. Nikt nie uczynił bardziej ciężkim zadania biografów Chopina aniżeli „ulubieni uczniowie", „nieodłączni towarzysze" lub „bliscy przyjaciele" z ich niewiarogodnie dobrą pamięcią. Imponujące jest doprawdy, gdy ktoś pamięta w 1880 r. „dokładnie", jak artysta grał każdy takt Walca Des-dur w 1848 r. W pięćdziesiąt lat po koncercie Chopina w Glasgow pewna pani doskonale pamiętała, że był to „chłodny, nieprzyjemny dzień", podczas gdy Chopin uważał, że tego dnia pogoda była piękna i czuł się „zupełnie odrodzony". Pewne jest, że niewiele owych „wspomnień" wytrzymuje próbę porównania ze współczesnymi sprawozdaniami, a nawet zebrane razem wysiłki wyobraźni takich przyjaciół i znajomych wzajemnie się wykluczają.

W początkowym okresie swego pobytu w Londynie Chopin wystąpił publicznie tylko dwa razy, na dwóch świetnie udanych porankach, dnia 23 czerwca na Eaton Place 99 (u pani Sartoris) i dn. 7 lipca na St. James Square (w domu lorda Falmouth, zbombardowanym i zniszczonym w czasie wojny 1939/1945 r.). Ogółem mniej więcej czterysta osób słyszało go na tych koncertach, i uzyskał około 300 funtów szt., które wszakże stopniały szybko wobec kosztów mieszkania w West End w pełni sezonu. Drugi z tych poranków był bardziej udany od pierwszego. Chopin tego dnia czuł się stosunkowo dobrze i mógł wykonać w sposób właściwy Scherzo b-mol. Poza tym Paulina Viardot też brała udział w tym koncercie i z wielkim powodzeniem odśpiewała kilka Mazurków Chopina w swoim układzie (Chopin nie sprzeciwiał się temu, aby melodie jego były śpiewane, jeżeli układ dokonany był starannie i ze smakiem). Przytoczymy tu mało na ogół znaną notatkę, która ukazała się 10 lipca w **Daily News** i z której dowiedzieć się możemy, jakie wrażenie odnieśli słuchacze obecni na drugim z tych poranków:

„Licznie zebrana, wytworna publiczność zachwycona była zgotowaną jej ucztą artystyczną. Pan Chopin wykonał Andante sostenuto i Scherzo z op. 31, parę swych słynnych Etiud, Nokturn, Berceuse i kilka Preludiów, Mazurków i Walców. W utworach tych o różnym charakterze ujawnił swój oryginalny geniusz kompozytorski i niedoścignione zdolności odtwórcze. Muzyka jego odznacza się wybitnie swoistym charakterem, który czyni ją odrębną od muzyki wszystkich dawniejszych mistrzów. Jest najstaranniej wycyzelowana, nowa w swych harmoniach, pełna biegłości w kontrapunkcie i świeżych pomysłów, a pomimo to nigdy nie zdarzyło nam się słyszeć muzyki, która w tym stopniu czyniłaby wrażenie bezpośredniości. Wydaje się, że artysta poddając się swym fantazjom i uczuciom puszcza wodze marzeniom i nieświadomie wypowiada wzruszenia i wrażenia, które mu się przez myśl przewijają... Pokonywa on wielkie trudności tak spokojnie, tak gładko, bez jakiegokolwiek wysiłku i przymusu, że słuchacz nie zdaje sobie sprawy z ich rzeczywistej wielkości. Owa wyszukana delikatność obok głębokości tonu, płynności melodii, doskonałości perełkowych pasaży, precyzyjnych i szybkich — oto wybitne cechy jego techniki, podczas gdy muzykę jego charakteryzuje swoboda pomysłów, rozmaitość ekspresji i pewien rodzaj romantycznej melancholii, który jest, jak się zdaje, naturalnym nastrojem właściwym artyście."

Nadzieja Chopina, że wystąpi na dworze królewskim, nie urzeczywistniła się. Sam był temu prawdopodobnie winien, gdyż nie poczynił w tym kierunku żadnych starań, a dyrekcja koncertów królewskich nie miała zwyczaju ubiegania się o artystów. Pomimo to w Paryżu rozeszły się pogłoski (które nawet Liszt wziął na serio), że królowa Wiktoria brała incognito lekcje u Chopina!

To powodzenie nie dało Chopinowi wielkiego zadowolenia. Spotkanie z Pauliną Viardot, która nadal była w zażyłych stosunkach z George Sand, otworzyło starą ranę, gdyż trudno przypuścić, aby nie wspominali dawnych czasów. A przy tym Chopin zorientował się, że George Sand prosiła panią Viardot o udzielenie jej wiadomości o nim, i to jeszcze bardziej go rozgoryczyło. Pieniądze, na które liczył i za które miał nadzieję przetrwać mniej pomyślny okres w Paryżu, niknęły mu w oczach; zły stan zdrowia utrzymywał go stale w pesy-

mistycznym nastroju, gdy chodziło o przyszłość, i czuł się osamotniony i oszołomiony wśród gościnnych, przyjacielskich, lecz nie rozumiejących go Anglików.

W drugiej połowie lipca sezon się skończył i Londyn wkrótce opustoszał. Rewolucja na kontynencie przeszkodziła przedstawicielom eleganckiego świata wyjechać za granicę, i wszyscy podążyli za królową i księciem Albertem do Szkocji. Również i Chopin spragniony odpoczynku i pobytu na świeżym powietrzu podążył na północ i w pierwszych dniach sierpnia przybył do Edynburga. Spędziwszy jeden dzień na zwiedzaniu stolicy pojechał do Calder House, Midlothian, gdzie był gościem lorda Torphichen, szwagra swej uczennicy, Jane Stirling. Jej serdeczne oddanie Chopinowi stało się legendarnym, i rzeczywiście robiła wszystko, co było w jej mocy, aby pobyt w Anglii uczynić mu jak najprzyjemniejszym. Dostawał co dzień najświeższe gazety paryskie, jego papier listowy ozdobiony był widokami Edynburga, m'al do rozporządzenia wspaniały fortepian Pleyela i drugi Broadwooda, uprzedzano każde jego życzenie; lecz nic nie mogło go rozpogodzić ani przezwyciężyć uczucia, że jest całkowicie osamotniony w dziwnym i obcym kraju. Nie pozostał nieczuły na romantyczną atmosferę Calder House z jego wspomnieniami o Johnie Knox, stuletnimi drzewami i trawnikami, lecz nie miał ochoty nic komponować; jak w jednym ze swych listów napisał „o jakichkolwiek pomysłach muzycznych nie ma mowy". Zerwanie z George Sand i rewolucja w Paryżu położyły kres istnieniu jego świata. Zdawać by się mogło, że utracił odtąd wszelkie zainteresowanie życiem, zaprzestał walki; w listach jego spotykamy już tylko patetyczne zasłuchanie we wspomnienia przeszłości i posępne przeczucia zbliżającego się końca. Do Fontany tak pisał:

„...Jesteśmy stare cymbały, na których czas i okoliczności swoje tryliki nieszczęsne powygrywały. Tak, dwa stare cymbały, chociaż się będziesz bronił od tego towarzystwa. To nie ubliża ani piękności, ani zacności: la table d'harmonie doskonała, tylko się struny pozrywały, niektóre kołki powyskakiwały. Jedyna bieda to, żeśmy sławnego lutnisty, jakiegoś Stradivarego sui generis roboty, którego już nie ma, żeby nas zreperował. Nie umiemy tonów nowych wydawać pod kiepskimi rękami i dusimy w sobie to wszystko, czego dla braku lutnisty już z nas nikt nie wydobędzie. Ja już ledwie dyszę, je suis tout prêt à crever, a ty łysiejesz zapewne i zostaniesz jeszcze nad moim kamieniem, jak te wierzby nasze, pamiętasz? co to goły łeb pokazują. — Nie wiem, dlaczego Jasio nieboszczyk i Antek mi teraz w myśli, a Witwicki, a Sobański! ci, z którymi najściślej w harmonii byłem, także dla mnie umarli; nawet Ennike, nasz najlepszy stroiciel się utopił. Więc już nie mam dobrze nastrojonego podług mojego zwyczaju fortepianu na świecie. Moos umarł i nikt mi już obuwia tak wygodnego nie robi. ...Piszę Ci głupstwa, bo nic rozsądnego w głowie nie mam. Wegetuję, czekam zimy cierpliwie. Marzę to o domu, to o Rzymie..." *).

Pragnąc jak najwięcej zarobić, Chopin zgodził się grać 28 sierpnia w Manchester na jednym z „Gentlemen's Concerts" i na kilka dni zamieszkał w kulturalnym i zamożnym domu fabrykanta Salisa Schwabe, Crumpsall House, pod miastem, z dala od jego dymów. Program koncertu był urozmaicony. Chopin grał te same utwory, które grywał w Londynie. W czasie swego pobytu w Calder House omal życia nie postradał, gdy konie poniosły i wywróciły powóz, w którym jechał; dlatego nie mógł przygotować żadnego nowego utworu do zagrania na tym koncercie, a także w ostatniej chwili musiał wykreślić z programu Balladę w As. Publiczności zebrało się wiele (tysiąc dwieście osób) i „oczywiście Alboni o błyszczącym wzroku i pięknym głosie była główną atrakcją koncertu"; lecz i Chopin nie miał powodu do niezadowolenia z przyjęcia, jakie go spotkało. Wiemy, że bisował „w sposób zachwycający i oczarował słuchaczy urywkiem kompozycji wielkiej piękności". Było jednak ogólnym zdaniem, że gra jego jest zbyt delikatna na dużą salę. Jeden z krytyków ubolewał, że nie ma on „zdumiewającej siły Leopolda de Meyer, potęgi Thalberga, uderzenia Herza", oceniając jednocześnie doskonałość jego gry.

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

Po tym koncercie Chopin spędził jeszcze parę dni w Edynburgu w domu dra Łyszczyńskiego, Polaka, który na stałe osiadł w tym mieście. Obcowanie z kimś, z kim mógł mówić po polsku i kto mógł udzielić mu porady lekarskiej było dla artysty bardzo cenne, lecz nie mógł dłużej pozostawać na jednym miejscu i już na początku września pojechał do Johnstone Castle, położonego w odległości 11 mil od Glasgow, gdzie był gościem Mrs. Houston, owdowiałej siostry Jane Stirling. Nie był jedynym gościem: „jest tu tłum różnych dam i 70-cio do 80-cioletnich lordów", pisał; „młodzieży brak zupełnie, wszyscy są na polowaniu". Czuł się jednak bardziej osamotnionym, niż kiedykolwiek. Do swego przyjaciela, Camille Pleyela, tak napisał *):

Johntsone Castel (sic!)
koło Glasgow
11 września

Drogi Przyjacielu,

Zamiast listu posyłam Panu p. Telefsena, który ma zamiar spędzić parę dni w Paryżu; p. Ed. Rodrigues mówił Panu o nim przed rewolucją 1848 r. Jest moim uczniem, uczynił tu wiele dla mnie i uczynił jeszcze więcej przesyłając mi wiadomości od Pana. Opowie Panu również o tym, co robię — chciałbym, aby mógł także powiedzieć, co robić będę, lecz tego sam nie wiem — wiem tylko, że zawsze będę Pana kochał, zawsze.

Najserdeczniej oddany
F. Chopin.

Niech Pan będzie dobry dla niego.

Po krótkim pobycie w Strachur nad Loch Fyne, gdzie odwiedzał swą uczennicę, Lady Murray, Chopin pośpieszył z powrotem do Edynburga, by zobaczyć się ze swymi starymi przyjaciółmi, księżną Marceliną Czartoryską i jej mężem, którzy tam przyjechali. Jakże patetyczne było jego poszukiwanie ludzi i rzeczy, mogących mu przypomnieć Polskę, której już nigdy nie miał zobaczyć! „Odżyłem trochę pod ich polskim dachem", pisał w jednym ze swych listów, „dodało mi to siły do grania w Glasgowie, gdzie kilkadziesiąt noblessy się zjechało,

*) Nie wydany dotąd list w posiadaniu autora.

aby mnie słyszeć". Recital w Glasgow odbył się 27 września i nie różnił się zasadniczo od poranków londyńskich, gdyż jego pora (2 m. 30 po południu) i cena biletów (pół gwinei) wykluczyły obecność na nim zwykłej miejskiej publiczności i na sali znajdowali się jedynie przedstawiciele okolicznej arystokracji. Chopin wykonał swój zwykły program i uzyskał około 60 funtów (krytyki, które ukazały się w pismach wychodzących w Glasgow, były po prostu powtórzeniem tego, co pisali krytycy w Manchester). Tym razem nareszcie Chopin był zadowolony. Czartoryscy byli na koncercie i następnie na obiedzie w Johnston Castle, i artysta oświadczył, iż dzień ten pokrzepił go bardzo. Pojechał potem do wspaniałego Keir House, koło Brigde of Allan and Stirling, do wuja Stirling, gdzie zjechało się wówczas wiele gości. Pan domu czynił wszystko, aby pobyt ten uczynić Chopinowi przyjemnym, lecz pogoda się psuła i piękne okolice zamku prawie bezustannie przesłaniały mgły i artysta czuł się słaby i bezradny.

„Całe rano jestem do niczego, a potem, jak się ubiorę, dyszę do obiadu, po którym dwie godziny trzeba siedzieć z mężczyznami u stołu i patrzeć, co mówią, a słuchać, jak piją. Znudzony na śmierć, myśląc o czym innym jak oni, idę do salonu, gdzie trzeba całej siły duszy, żeby siebie ożywić, bo wtenczas ciekawi mnie słyszeć. Potem odnosi mnie po schodach mój poczciwy Daniel do sypialnego pokoju, rozbiera, kładzie, zostawia świecę i wolno mi dyszeć i marzyć do rana, póki się znowu to samo nie zacznie" *).

Zachował się dziennik Chopina z 1848 r. i w nim szkic ołówkowy, zrobiony w tym czasie mniej więcej, z którego widać, w jakich otchłaniach rozpaczy pogrążony był chory i umęczony artysta. Widzimy na tym rysunku fragment cmentarza — niską bramę, kilka nagrobków i wśród nich jeden grób, wyróżniający się większym od innych krzyżem; na jego płycie widnieje kilka oderwanych taktów jakiejś melodii.

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

W dn. 4 października dał Chopin w Edynburgu, w sali Hopetoun Rooms, koncert wieczorny, tym razem wyjątkowo bez udziału żadnego śpiewaka ani śpiewaczki. Program koncertu był taki sam, jak zwykle; Chopin dodał tylko do niego jedną z Ballad, Impromptu i kilka Preludiów i Mazurków. Ktoś (po czterdziestu latach) „pamiętał", że Miss Stirling, obawiając się, że sala nie będzie wypełniona, zakupiła sto biletów i rozdała je swoim znajomym. W prawdziwość tego można wątpić, gdyż jest rzeczą skądinąd wiadomą, że publiczność była „doborowa i bardzo elegancka", bilety „w ograniczonej ilości" i „sala pełna". Chopin sam napisał o tym koncercie: „zjechało się dużo arystokracji z okolicy, ażeby mnie posłuchać. Ludzie mówią, że wszystko poszło jak najlepiej. Trochę powodzenia i nieco pieniędzy".

Lecz zbliżała się zima. Chopin obawiał się jej nadejścia i tego, że zmuszony będzie pozostać tam, gdzie go chłody zastaną. Pojechał jednak do Wisham, do lady Bellhaven, i w połowie października na krótko do Hamilton Palace. W drodze powrotnej do Edynburga zaziębił się i po przybyciu na miejsce nie mógł opuszczać swego pokoju w mieszkaniu dra Łyszczyńskiego. Sprawiło to, że gorąco zapragnął opuścić Szkocję. Był u kresu wytrzymałości — zmęczony dobrocią i śmiertelnie znudzony uprzejmością i troskliwością swych szkockich przyjaciół. Dowiedział się, że rozeszły się pogłoski, iż zamierza poślubić Jane Stirling. Obudziło to w jego sercu gorzkie wspomnienia i uświadomiło to, co stracił.

„...Tymczasem moja sztuka gdzie się podziała? A moje serce gdziem zmarnował? Ledwie że jeszcze pamiętam, jak w kraju śpiewają. Świat mi ten jakoś mija, zapominam się, nie mam siły..."*).

Nie ulega wątpliwości, że Jane Stirling kochała się w Chopinie. W ciągu ostatnich miesięcy jego życia była ciągle w jego bliskości, a gdy umarł poświęciła się kultowi jego pamięci. Jane Welsh Carlyle opisuje spotkanie z nią w Londynie, gdy wyglądała „jak wdowa po Chopinie", blada i w grubej żałobie.

*) Cytowane według F. Hoesicka: „Chopin. Życie i Twórczość".

Dnia 31 października Chopin powrócił do Londynu, do mieszkania na St. James Place 4, opodal St. James's Street. Zły stan jego zdrowia nie pozwalał mu opuszczać domu; w ciągłych atakach duszności i wyczerpany cierpieniem przeżył tam trzy tygodnie. Raz jeden tylko opuścił mieszkanie — dnia 16 listopada, aby zagrać w Guildhall na koncercie i balu na rzecz polskich emigrantów. Przeznaczenie chciało, że był to jego ostatni występ publiczny. Jego gorący patriotyzm i silne poczucie obowiązku sprawiły, że uczynił ten wysiłek, aby dopomóc swym rodakom, lecz przeszedł on niespostrzeżenie: nie ma jego nazwiska w sprawozdaniach prasowych z tego koncertu. Na szczęście Chopin nie zdawał sobie sprawy z tragicznego znaczenia tego ostatniego występu; napisał po prostu, że grał „na polskim koncercie i balu, co był bardzo świetny".

Chcąc jak najprędzej wyrwać się z Londynu, gdzie mgła go dusiła, napisał do Grzymały, prosząc go, aby przygotował mieszkanie na jego powrót i nie zapomniał o bukiecie fiołków do salonu: „... niech mam jeszcze trochę poezji u siebie, wracając i przechodząc przez pokój do sypialni, gdzie się pewno położę na długo". Wreszcie 23 listopada z radością zanotował w swym dzienniku, że opuszcza „ten piekielny Londyn" i powrócił bardziej umarły niż żywy do Paryża.

Krótkie istnienie Chopina, jako artysty, było skończone: od tej chwili do października 1849 r. życie jego było już tylko beznadziejną walką z gruźlicą, chorobą wobec której ówczesna medycyna była bezradna. Zanik jego sił nie postępował równomiernie, bywały dni, że czuł się silniejszy, i wówczas dawał się unosić optymizmowi. Lecz te krótkie okresy pozornego polepszenia zdarzały się coraz rzadziej. Na wiosnę 1849 r. stało się jasne, że jest śmiertelnie chory. W ciągu lat ostatnich jego sytuacja finasowa była bardzo dobra, lecz teraz zaczęła pogarszać się z przerażającą szybkością. Nie był

w stanie ani komponować, ani dawać lekcji. Nie oszczędzał nigdy, wydawał zawsze cały swój zarobek do ostatnich groszy, a niewielki zapas pieniędzy, jaki przywiózł z Anglii szybko wyczerpały honoraria lekarskie i kosztowne bytowanie na Square d'Orléans. Zdając sobie sprawę z ciężkiej sytuacji finansowej Chopina, Jane Stirling ze wspaniałą hojnością usiłowała mu dopomóc nie urażając jego dumy. Posłała mu 8 marca anonimowo paczkę, zawierającą banknoty na sumę 25.000 franków. Wskutek nieszczęśliwego dla wszystkich zainteresowanych zbiegu okoliczności paczka została doręczona dozorczyni domu, Mme Etienne, która przyjęła i schowała ją, nieotwartą w swoim mieszkaniu. Zaledwie przy końcu lipca Miss Stirling dowiedziała się, że Chopin tych pieniędzy nie otrzymał! Przy pomocy jasnowidza Alexisa nienaruszona paczka z pieniędzmi została odnaleziona. Chopin zupełnie nie wiedział, jak ma postąpić. Z początku odmówił przyjęcia takiego książęcego daru od swej uczennicy, lecz w końcu siostrze Miss Stirling udało się nakłonić go do zatrzymania części tych pieniędzy. W dzienniku swym zanotował pod datą 28 lipca: „Mrs. Erskine pozostawiła 15.000 fr."

W ciągu ostatnich miesięcy życia czas dłużył się Chopinowi bardzo, pomimo iż nie zapominali o nim jego oddani przyjaciele, jak na przykład Eugène Delacroix, i robili wszystko, co było w ich mocy, aby podtrzymać go na duchu i rozerwać częstymi odwiedzinami i ciekawymi rozmowami. Niekiedy miał jeszcze chęć komponować, i w tym czasie powstały szkice Mazurków g-mol i f-mol, op. 67 nr 2 i op. 68 nr. 4. Niekiedy śpiewała mu Delfina Potocka i w jej albumie napisał swą ostatnią pieśń do słów Zygmunta Krasińskiego („Z gór, gdzie dźwigali ciężkich krzyżów brzemię, widzieli z dala obiecaną ziemię..."). Zaczął także układać szkołę gry fortepianowej, lecz nie wiele ją naprzód posunął. Niektóre wyjątki tej pracy wydane zostały w 1898 r.

Na początku lata przeniósł się na spokojne przedmieście Paryża, do obszernej i pełnej powietrza siedziby

przy ulicy Chaillot 74. Lecz tam jeszcze bardziej aniżeli kiedykolwiek odczuwał swe osamotnienie i 25 czerwca napisał do Warszawy, prosząc gorąco swą siostrę Ludwikę, aby przyjechała. Z innej strony rodzina Chopina dowiedziała się, że dni jego są policzone, wobec czego Ludwika z mężem i córką natychmiast rozpoczęli przygotowania do trudnej drogi przez całą prawie Europę. Do Paryża przybyli 8 sierpnia. Przyjazd ich był błogosławieństwem dla Chopina; przywitał on siostrę i jej rodzinę patetycznym wylewem uczuć.

W tym okresie George Sand po raz ostatni przesuwa się przez drogę życia Chopina. Nieznana jakaś osoba napisała do niej w lipcu list anonimowy, donosząc o złym stanie zdrowia Chopina i podsuwając myśl, iż należało by wyciągnąć ku niemu przyjacielską dłoń, nim będzie już za późno. George Sand nie chciała uczynić pierwszych kroków. Twierdziła, że nie jest pewna, czy Chopin będzie z tego zadowolony, i obawiała się, że wzruszenie wywołane ich zobaczeniem się uczyni mu więcej złego, aniżeli dobrego. Jednakże gdy dowiedziała się o przyjeździe Ludwiki nie oparła się napisaniu do niej takiego listu:

„Droga Ludwiko,

Dowiaduję się, że bawi Pani w Paryżu — nie wiedziałam o tym. Na koniec uzyskam od Pani prawdziwe wiadomości o Fryderyku. Jedni mi piszą, że ma się on znacznie gorzej niż zwykle, inni zaś — że jest tylko słabowity i niedomagający, taki, jakim go zawsze znałam. Pozwalam sobie prosić Panią o kilka słów: wszak można być zlekceważonym i opuszczonym przez swe dzieci, a jednak nie przestać ich kochać. ...Być może, iż skażono w sercu Pani wspomnienie o mnie, jednak nie sądzę, abym zasłużyła na to, co wycierpiałam.

Z całego serca Pani oddana

George.

Proszę pozdrowić ode mnie Małżonka."

Na list ten Ludwika nie odpowiedziała i George Sand nie czyniła więcej prób zbliżenia się do Chopina. Opowiadanie o jej dramatycznych odwiedzinach w chwili, gdy był już umierający, są zmyślone.

Trzech najsłynniejszych lekarzy orzekło na konsylium w dniu 30 sierpnia, że wyjazd Chopina z Paryża jest nawet nie do pomyślenia. Wobec tego, z uwagi na zbliżającą się jesień i zimę, przyjaciele znaleźli dla niego śliczne, słoneczne mieszkanie na Place Vendôme 12. Urządzili je wykwintnie i chory artysta sprowadził się tam we wrześniu. Pomimo swego beznadziejnego stanu zdrowia interesował się bardzo meblowaniem swego nowego domu; nawet w tym stadium choroby nie stracił jeszcze zupełnie nadziei wyzdrowienia. Lecz na początku października stało się jasne, że koniec jego jest już bliski.

Lekarz Chopina, dr Cruveilhier, sądził 12 października, że chory nie przeżyje nocy i posłał po księdza Jełowickiego, aby udzielił umierającemu ostatnich sakramentów. W kilka lat później czcigodny ksiądz ogłosił mocno przesadną relację o ostatnich chwilach Chopina, która miała raczej na celu zbudowanie czytelników, aniżeli danie prawdziwego opisu śmierci artysty; lecz zmyślenia księdza są jeszcze niczym w porównaniu z rażącymi kłamstwami, które po latach opowiadali znajomi i przyjaciele Chopina. Gutmann zwłaszcza przeszedł sam siebie, w tym, co opowiedział Niecksowi. Wszystkie relacje o śmierci Chopina mają jedną wspólną cechę: nie są w nich przeważnie wymieniane osoby, których obecność przy łożu śmierci artysty może być udowodniona na podstawie współczesnych dokumentów.

Wspomnieć tu należy jeden moment „romantyczny". Delfina Potocka przyjechała z Nicei 15 października i Chopin poprosił ją, aby zaśpiewała mu po raz ostatni. Nie wiemy, co śpiewała, lecz był to prawdopodobnie Stradelli „Hymn do Dziewicy" *).

Siostra Chopina Ludwika, księżna Marcelina Czartoryska i Solange Clésinger były przy nim, gdy umarł

*) Taką wiadomość podała Revue de Paris z 1 listopada 1949 r., w dwa tygodnie po śmierci Chopina. Według informacji siostrzenicy Chopina, odwiedziny Delfiny Potockiej miały miejsce w Chaillot, na dwa miesiące przed śmiercią Chopina.

około drugiej w nocy 17 października 1849 r. Zrozpaczona Ludwika napisała natychmiast o jego śmierci do męża, który powrócił już do Warszawy, i księżna Czartoryska dodała parę słów do jej listu.

z Wtorku na Środę 17 druga w nocy.

Podwal No. 526.

O mój najdroższy już go nie ma — zdrowa jestem i Lutka i ściskam Was z duszy — Pamiętaj o matce i Izabelli. Adieu (dalej pisze ks. Marcelina):

Biedny nasz przyjaciel skończył życie — dużo on cierpiał, nim doszedł do tej ostatniej chwili, ale cierpiał z cierpliwością i z anielską rezygnacją. — Żona Pańska pielęgnowała go przykładnym sposobem. — Bóg daje Jej ogromne siły fizyczne i moralne... —

Nie mam siły, abym dalej Panu pisała, tylko serce, tylko serce mi każe powiedzieć, że wypełnię sumiennie obietnicę czynioną Panu i umierającemu przyjacielowi i że zajmę się żoną Pańską jak żeby była moją własną siostrą. — Proszę przyjąć wyraz rzetelnego szacunku.

Marcelina z Radziwiłłów Czartoryska *).

W godzinach rannych rzeźbiarz Clésinger zdjął maskę pośmiertną Chopina i wykonał odlew jego rąk, a malarz Kwiatkowski zrobił kilka szkiców ołówkowych głowy zmarłego. Jeden z najlepszych, który dostał Camille Pleyel, jest po raz pierwszy reprodukowany w tej książce. Na krótko przed śmiercią Chopin z trudnością napisał na kawałku papieru: „gdy mię ten kaszel zadusi, błagam was, każcie otworzyć me ciało, żebym nie został pochowany jeszcze żywy". W myśl tego życzenia zrobiono sekcję zwłok (której wyniki nie są znane). Serce artysty przewiezione zostało do Warszawy i umieszczone w kościele św. Krzyża.

Pogrzeb w Paryżu, który odbył się dopiero 30 października, był niezwykle uroczysty. W czasie nabożeństwa w kościele Madeleine wykonane zostało Requiem Mozarta (z udziałem śpiewaczek Castellan i Pauliny Viardot i śpiewaków Dupont i Lablache) i Marsz Żałobny Chopina z Sonaty b-mol, instrumentowany przez Rébera został wykonany przy introitus. Kościół

*) „Korespondencja Fr. Chopina" w oprac. B. E. Sydowa.

był pełen, gdyż Requiem bvło po raz ostatni wykonane w Paryżu w r. 1840, gdy przewieziono ze św. Heleny prochy Napoleona do Inwalidów, a zainteresowanie publiczności pobudziło to jeszcze, że uzyskanie zezwolenia władz kościelnych na udział śpiewaczek w nabożeństwie napotkało pewne trudności. Chopin prosił przed śmiercią o wykonanie na jego pogrzebie Requiem Mozarta, i przyjaciele spełnili jego życzenie, lecz pogrzeb stał się przez to wydarzeniem towarzyskim. (Na pokrycie kosztów Miss Stirling i jej siostra pożyczyły siostrze Chopina, Ludwice, około 5.000 franków). W czasie przerw we mszy Lefébure-Wély odegrał na organach Preludia nr. 4 i 6.

Z Madeleine długi kondukt pogrzebowy pociągnął Wielkimi Bulwarami na Père Lachaise. Wbrew zwyczajowi nie zostały wygłoszone nad grobem żadne przemówienia i po skończonym pogrzebie tłum rozszedł się w milczeniu. Wkrótce potem Komitet, na którego czele stanął Camille Pleyel, otworzył subskrypcję między przyjaciółmi Chopina na wzniesienie pomnika na jego grobie, i mężowi Solange Sand, Clésingerowi, (temu samemu, który był przyczyną nieporozumienia, jakie zmarnowało życie Chopina), powierzono jego zaprojektowanie i wykonanie. Pomnik, dzieło zupełnie mierne, przedstawiające płaczącą muzę ze strzaskaną lirą, został odsłonięty w 1850 r., w pierwszą rocznicę śmierci Chopina. Skrzyneczka z polską ziemią dotarła w porę z Warszawy, i ksiądz, który poświęcał pomnik, rzucił ją na grób szepcąc polską modlitwę.

Nieraz wysuwany był projekt przeniesienia prochów najsłynniejszego polskiego kompozytora do Krakowa i złożenia ich wśród grobów królów polskich na historycznym Wawelu. Jakkolwiek godnym jego byłoby to miejsce, jednak nie mniej godne jest, aby spoczywał w pełnym zieleni i spokoju miejscu, górującym nad Paryżem, który ukochał jak swą drugą, duchową ojczyznę, gdzie od początku geniusz jego został uznany i sława jego jaśniała nieprzyćmionym blaskiem.



Chopin na łożu śmierci
(rysunek T. Kwiatkowskiego)

ROZDZIAŁ X

CHOPIN JAKO PIANISTA I NAUCZYCIEL

Jako pianista stoi Chopin w zupełnym odosobnieniu. Nie jest on członkiem żadnej „królewskiej dynastji", jak Liszt, i jego następcy, ani też nazwiska jego nie można skojarzyć z żadną „szkołą". Styl gry był tak osobisty i nieuchwytny, tak trudny do zdefiniowania, że nie mógłby zostać przekazany uczniom, nawet gdyby Chopin w doborze ich miał więcej szczęścia. Gdy zniknął z widowni, nic nie pozostało z jego sztuki odtwórczej oprócz legendy — i protestów tych, którzy słyszeli Chopina grającego i którzy, słysząc utwory jego wykonywane nawet przez tak subtelnych artystów jak Tausig i Rubinstein, mówili: „nie, nie — to nie tak!".

Choć prędko bardzo został ogólnie uznany za twórcę nowego stylu fortepianowego, Chopin nigdy nie pomyślał o usystematyzowaniu i klasyfikacji swoich odkryć w dziedzinie techniki fortepianowej; jedynie pod koniec życia zanotował kilka uwag, dotyczących metody gry fortepianowej. Notatki te są interesujące, lecz zbyt skąpe, aby mogły dopomóc w zrozumieniu, jakimi sposobami osiągał swe zapierające dech w piersiach efekty, w których możliwość wywołania do jego czasów niezbyt wierzono. A jakże cennym byłoby na przykład posiadanie ścisłego wykładu chopinowskiej teorii i praktyki dotyczącej pedałowania, tego szczegółu techniki fortepianowej, w którym był zarówno badaczem, jak i nieprześcignionym mistrzem!

Opisy gry jego, pozostawione przez współczesnych, są niewystarczające i często sprzeczne. Wszyscy jednak zgodnie stwierdzają, że gra jego była czymś wyjątkowym i niezapomnianym, choć nikt prawie nie określa dokładniej, na czym wrażenie to polegało. Sprawozdanie z koncertu, umieszczone w Daily News z 10 lipca 1848 r. naj-

wyraźniej napisane przez bystrego krytyka, daje nam pewne pojęcie o wrażeniu, jakie robiła gra Chopina:

„Nigdy dotąd jeszcze nie słyszeliśmy muzyki, która w tym stopniu nosiłaby cechy bezpośredniości. Zdawać się może, iż grający nieomal nieświadomie wypowiada swe myśli i ogarniające go uczucia... Tak spokojnie i miękko pokonywa wielkie trudności techniczne, że słuchacze nie zdają sobie wcale z nich sprawy."

Pomiędzy stylem gry Chopina i jego zewnętrznym wyglądem panowała całkowita harmonia. Na ogół wolał wypowiadać się raczej drogą wyrafinowanych subtelności wykonania, aniżeli grą głośną i dla wszystkich zrozumiałą. Był fizycznie zbyt słaby, aby właściwie oddawać potężne efekty, czego wymaga wiele jego utworów, i to było powodem, dla którego musiał pod koniec życia zaniechać grywania ich; nie znaczy to wszakże, że nie mógł wykonać emfatycznego forte, lub że w grze jego nigdy nie było dramatycznego ognia. Nic nie może być dalsze od prawdy, jak przypuszczenie, że łagodne melodie były wszystkim, co starał się wydobyć z fortepianu, i że instrumentem właściwym do odtwarzania jego utworów jest klawikord lub pianino *). Georges Mathias, przyjaciel i uczeń Chopina, tak mówi o jego grze:

„Ci, którzy słyszeli Chopina, mogą potwierdzić, że nigdy nie było nic zbliżonego do jego gry. Co za biegłość! Jaka siła! Tak, jaka siła! — lecz wystarcza jej tylko na kilka taktów. I co za egzaltacja i natchnienie! Fortepian żył najbardziej intensywnym życiem i muzyka przenikała wszystkich dreszczem!"

Zaś Ernest Legouvé, który wielokrotnie słyszał Chopina w Paryżu, tak opowiada o tym, jak umiał on porwać słuchaczy:

„Gdy Chopin znalazł się przy fortepianie, to grał już zwykle aż do zupełnego wyczerpania. Dławiły go szpony bezlitosnej choroby, która otaczała głębokimi cieniami jego oczy i barwiła mu twarz gorączkowym rumieńcem. Jego wargi stawały się purpurowe, a oddech przerywany i krótki. Czuł on i myśmy czuli, że z muzyką uchodzi jego życie, lecz nie przestawał grać i nie było w naszej mocy zatrzymać go. Gorączka, która go trawiła, ogarniała nas wszystkich."

Dziwne byłoby rzeczywiście, gdyby twórca Poloneza w As i Etiudy a-mol („Zimowy Wiatr") pragnął wydobywać z fortepianu tylko delikatne dźwięki. Jego własne wskazówki, dotyczące wykonywania jego utworów, takie jak „fff — con più fuoco possibile" przy końcu Etiudy cis-mol z op. 10 i „appassionato — il più forte possibile" w Balladzie g-mol, nie powinny być odrzucane dlatego tylko, że Chopin sam nie zawsze miał dosyć siły, aby sprostać wykonaniu swych własnych, najbardziej dojrzałych dzieł. W porównaniu z niektórymi współczesnymi wirtuozami, którzy walili z całych sił w klawiaturę, gra Chopina była rzeczywiście cicha, lecz jak to podkreśla Mikuli, który był jednocześnie z nim w Paryżu:

„Ton, który Chopin wydobywał z fortepianu, zwłaszcza w przejściach cantabile, był niezwykle głęboki... odegrane z męską siłą właściwe przejścia robiły wielkie wrażenie — była to siła bez szorstkości. Lecz z drugiej strony wiedział, jak zachwycić słuchacza delikatnością — bez afektacji."

Należy się obawiać, że pojęcie o grze Chopina, nieodmiennie charakteryzowanej jako nadzwyczaj delikatna i zniewieściała, przeszkodziło zrozumieniu znacznej części jego utworów. Wielu wahało się uznać za wyraz dojrzałego i pełnego entuzjazmu ducha utwory, które jak mniemano, winny były być odtwarzane z kobiecym wdziękiem i afektacją. Chopin starał się niekiedy zapobiec takim nieporozumieniom, polecając odegrywanie swych nowych utworów uczniom, gdy czuł się zbyt słaby, aby sprostać wymaganiom, które sam stawiał. Tak na przykład jeden z jego uczni, Gutmann, w 1839 r. grał na żądanie Chopina Scherzo cis-mol Moschelesowi, aby ten ostatni nie mógł powziąć błędnego wyobrażenia o tym utworze.

Oddanie słowami poetycznego czaru gry Chopina było przeważnie zadaniem ponad siły dla jego słuchaczy.

---

* Książka „How Chopin played", oparta na wspomnieniach A. J. Hipkinsa, wskrzesiła najbardziej pożałowania godną z legend o Chopinie. Ile o grze Chopina wiedział p. Hipkins, autor miał możność stwierdzić, gdy nabył opatrzone jego notatkami utwory Chopina. Pan Hipkins nie był w możności wypowiadania się ex cathedra na ten temat. (Przyp. autora).

Jednakże jeden z nich, bardziej od innych wrażliwy, a mianowicie Schumann, pozostawił żywy opis swych wrażeń, dotyczących Etiud w As i f-mol z op. 25, które słyszał w Dreźnie w 1836 r.

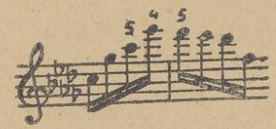
„Wyobraźmy sobie harfę Eola, która ma wszystkie tony, i że są one posplatane ręką artysty w fantastyczny ornament, lecz w taki sposób, że zawsze usłyszeć możemy głębszy ton zasadniczy i cichy śpiew melodii — wtedy mieć będziemy coś zbliżonego do pojęcia o jego muzyce. Błędnym jest mniemanie, że gdy grał słychać było wyraźnie każdą nutkę; było to raczej falowanie struny as, wzmacniane niekiedy pedałem. Lecz poprzez harmonię można było słyszeć cudowną melodię w wytrzymywanych tonach; jedynie w środkowej części osnowa przebija się wyraziściej raz jeden na tle akordów i głównego motywu. Gdy Chopin skończył ją grać, pozostało uczucie przebudzenia po śnie pełnym szczęśliwych marzeń, które na wpół przytomnie chciałoby się znów przywołać... potem grał drugą Etiudę, w f-mol... tak wdzięczną, marzycielską i pełną słodyczy, jak gdyby to dziecko śpiewało ją we śnie."

Gdy zaczynamy zastanawiać się raczej nad sposobami, jakimi Chopin czynił te cuda, aniżeli nad samymi cudami, stajemy na pewniejszym gruncie. Jego ręce jakkolwiek niewielkie, były niezwykle giętkie i budowa ich była idealnie dostosowana do gry na fortepianie. Szerokie akordy i arpedżia, w które obfitują jego utwory, nie przedstawiały dla niego trudności; przechodził nad tymi zagadnieniami tak swobodnie, iż pod tym względem porównać go można było tylko z Thalbergiem, którego punktem honoru było pokonywanie największych trudności bez widocznego wysiłku.

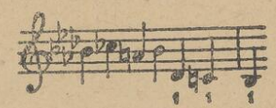
Aby obejrzeć jakby z lotu ptaka tę dziedzinę techniki fortepianowej, której Chopin był panem, wystarczy tylko rzucić okiem na jego 27 Etiud i na Preludia. Mógł on każdy z tych utworów wykonać w sposób najzupełniej doskonały — co w pełni ocenić potrafi najbardziej blasé ze współczesnych pianistów. Wskazówki dla metronomu, które umieszczał w Etiudach, są zgodne z rzeczywistością (jego metronom, w przeciwieństwie do Schumannowskiego, działał poprawnie) i dają nam pojęcie o jego własnej interpretacji, o ile chodzi o tempo, w którym mógł wykonać z każdym najdrobniejszym od-

cieniem i akcentem utwory takie, jak etiuda w As z op. 10 nr 10, o której Hans von Bülow pisał: „ten, kto może zagrać tę Etiudę naprawdę dobrze, może sobie powinszować tego, że osiągnął najwyższy szczyt Parnasu pianistów". Najdawniejsze sprawozdania o grze Chopina podkreślają równość jego uderzenia i niezależność rąk; wydawało się, że każdym z jego palców kieruje indywidualna wola. Sposób w jaki grał gamy sprawiał, iż słuchacze zastanawiali się, w czym leży tajemnica ich płynności, a w stylu gry, którzy Francuzi nazywają „jeu perlé" umiał wywołać zachwycające efekty delikatnej przejrzystości.

Nie zapominając nigdy o celu, do którego dążył — a był nim czysty, śpiewny ton, subtelne legato i starannie opracowane frazowanie — Chopin nie wahał się odrzucać klasycznych prawideł palcowania tam, gdzie stały na przeszkodzie jego zamierzeniom. Był pod tym względem radykalnie oryginalnym i jego nieuległość w stosunku do ustalonych konwencji była często powodem oburzenia ortodoksyjnie usposobionych muzyków. Na przykład chcąc utrzymać rękę nieruchomo i aby „płynnie przejść nad trudnościami" Chopin przesuwał jeden palec po kilku leżących obok siebie klawiszach, lub swobodnie przekładał czwarty palec nad piątym, skąd jego palcowanie jednego z pasaży Berceuse:



Lub też uderzał szereg klawiszy (legato) wielkim palcem (Etiuda f-mol)



Takie „dowolności" dziś już nie robią na nas wrażenia, jednak w czasach Chopina było to czymś oburza-

jącym. Od swych najmłodszych lat (może dlatego, że nigdy nie był podporządkowany żadnej dyscyplinie przez pedantycznego nauczyciela gry fortepianowej) Chopin śmiało żądał dla pianisty najzupełniejszej swobody. Już w jednej z pierwszych Etiud znajdujemy zastosowane jego teorie (patrz op. 10 nr 2). Aby nie było żadnych wątpliwości, że nie jest to nieporozumienie, Chopin zaznaczał palce prawie dla każdej nuty prawej ręki *). Słynną Etiudę „Na czarnych klawiszach", op. 10 nr 5, w której wielki palec razem z innymi igra na czarnych klawiszach — na co srogo by się zżymali pianiści starszej szkoły — można przytoczyć jako inny jeszcze przykład jego zrywania z tradycją.

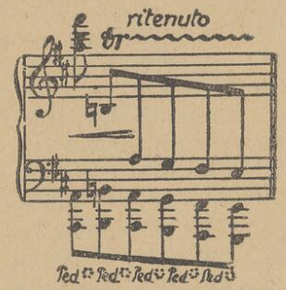
Chociaż wielu pianistów przed Chopinem zdawało sobie sprawę z tego, jak ważną rzeczą jest używanie pedału, żaden nie posunął się tak daleko jak on w badaniu tej nowej, bogatej dziedziny, którą otworzył pomysł przytrzymywania pedału. Każda strona jego utworów wskazuje, jak wielką wagę przywiązywał do używania pedału przy uzyskiwaniu tych pięknych efektów, które sprawiały, że fortepian pod jego ręką stawał się jakimś nieznanym instrumentem; dźwięki jego przenosiły słuchaczy „w dziwne przestrzenie", po których artysta, jak o tym wspomina, sam często wędrował. (Jeżeli, jako oderwany przykład, czytelnik zwróci uwagę na Barkarolę op. 60, to stanie mu się jasnym, jakie znaczenie miało używanie pedału dla Chopina: bez przetrzymywania pedału utwór ten jest nie do pomyślenia).

Wiedząc, że bez pedału wyobraźnia jego przywiązana byłaby do ziemi, Chopin starannie — przynajmniej w swych rękopisach — określał, jak pragnął, aby pedału

*) Hugo Leichtentritt zwraca uwagę, że Chopin powraca tutaj „do starej metody palcowania z okresu przed-Bachowskiego". Oxfordzkie wydanie utworów Chopina zachowuje palcowanie pierwszego francuskiego wydania — niewątpliwie opracowanego przez Chopina, chociaż oryginał tego „Exercice 2", znajdujący się w Warszawie, nie ma podanego palcowania.

używać. Niestety, jego wydawcy nie byli zbyt skrupulatni pod tym względem. W wielu wypadkach rytownik nie zwracał uwagi na to, co napisał kompozytor, lecz stosował swe własne zasady, rozmieszczając znaki pedałowania na wydrukowanej stronie. Nawet w tych wypadkach, gdy możemy być zupełnie pewni, że oznaczenia pedałowania są autentyczne *), problemat używania pedału nie jest rozwiązany dla dzisiejszego interpretatora Chopina. Fortepiany z okresu życia artysty pozwalały na znacznie krótsze przetrzymywanie tonów, aniżeli dzisiejsze instrumenty; Chopin mógł więc, bez szkody dla jasności wykonania, przetrzymywać pedał przez cały czas wykonywania długich pasaży, które, gdyby je tak zagrać na dzisiejszym fortepianie, byłyby beznadziejnie zamazane.

Obserwując Chopina grającego można było niekiedy mieć wrażenie, że noga jego po prostu drży, tak szybko raz za razem naciskał pedał. Jako przykład tego może służyć chociażby ten ustęp z Poloneza A-dur (oryginalny manuskrypt Chopina):



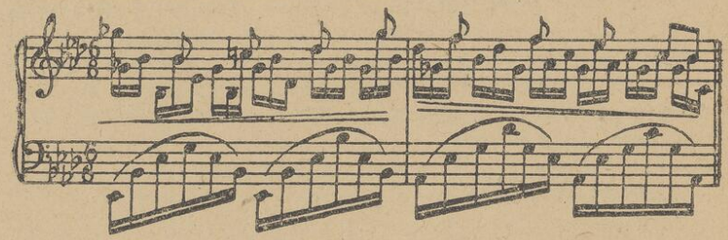
Żaden z elementów stylu gry Chopina nie wywołał tylu dyskusji, co jego słynne **tempo rubato**, i żaden, stwierdzić to należy, nie zaważył tak, gdy chodzi o fał-

*) W żadnym z dotychczas wydanych utworów Chopina nie zostało podane całkowicie oryginalne pedałowanie.

żywe interpretowanie jego utworów. Iluż to pianistów, zdecydowawszy się na przeprowadzenie rozróżnienia pomiędzy stylem fortepianowym powiedzmy Beethovena i Chopina, poprzestało na zlekceważeniu notatek Chopina i całkowitym pominięciu jego wskazówek dotyczących taktu i rytmu, ażeby osiągnąć upragniony „Chopinowski efekt **rubato**"! Lecz pomimo dowolności, z jaką Chopin mógł stosować akcentowanie w swoich utworach, jedno jest pewne: używanie przez niego **rubato** było bardziej ograniczone, aniżeli się to na ogół przypuszcza, i nie może być w żadnym razie uważane za jedyny sposób nadawania nowego uroku jego muzyce. U Chopina przedłużanie i skracanie wartości nut, na którym polega **rubato**, było zawsze podporządkowane zasadzie podstawowego taktu. W większej części jego utworów stosowanie **rubato** jest zupełnie nie na miejscu i nawet doprowadzić może do absurdu. Najgorsze jest jednak przeinaczanie frazesów muzycznych Chopina przez owe niezdarne **accelerandi** i **ritardandi** (na przestrzeni jednego lub dwóch taktów) które tak często uchodzą za **rubato.** Gdy Chopin sam wywoływał zdumiewające efekty ociągania się, wahania, lub też, przeciwnie, żywego wyprzedzania, to czynił to tam, gdzie rytm i harmonia całości nie traciły nic na tym, że **przy ściśle opanowanym basie** grający pozwalał melodii chwiać się zgodnie z nastrojem chwili, jakby kołysać się w powietrzu lub wybiegać na spotkanie następnego akcentu. W utworach takich jak **Andante spianato,** Nokturny, **Berceuse,** Etiuda w As z op. 25, aby wymienić tylko te przykłady, które natychmiast na myśl przychodzą, Chopin stwarzał nie dające się naśladować efekty — efekty, których żaden system oznaczania nie był w stanie utrwalić. *) Raz jeden tylko zdołał wyrazić

*) Nie należy mieszać bardzo swoistego rytmu Mazurków Chopina z r u b a t o, o którym tutaj mowa.

swe zamierzenia za pomocą powszechnie przyjętego sposobu oznaczania, a mianowacie w Balladzie f-mol:



Ponieważ takie szczęśliwe pomysły zmieniały się w zależności od nastroju grającego, nic w tym nie ma dziwnego, że wielu spośród słuchaczy odnosiło wrażenie, iż Chopin nigdy nie zagrał jednego utworu dwa razy tak samo. A poza tym często jeszcze, pod wpływem nastroju chwili improwizował dodatkowe ornamenty i rozrzucał je w sposób dowolny po utworach takich, jak Nokturny: jego pomysłowość w tym kierunku była niewyczerpana.

Gdy Chopin grał Bacha lub Mozarta umiał być tak „równomierny jak metronom". Nie należy dawać zbyt wielkiej wiary oświadczeniu Berlioza, że Chopin **nie umiał** grać we właściwym takcie, bowiem Berlioz był niezwykle czuły na najdrobniejsze odchylenia rytmu. W rzeczywistości Chopin był świetnie przygotowany do odtwarzania dzieł tych mistrzów i wkładał w to zadanie zrozumienie pełne miłości na równi z subtelną techniką. Kiedyś zagrał swej uczennicy, Fryderyce Müller, czternaście Preludiów i Fug Bacha z pamięci. Oczywiście zwykle wszyscy chcieli słuchać raczej jego własnych utworów, lecz zdarzało się często, że wykonywał utwory Beethovena, Webera lub Hummla, które najbardziej odpowiadały jego własnym nastrojom muzycznym. Tak więc wiemy, że grywał Beethovena op. 26 w As, „Sonatę księżycową", lub „Appassionatę", nigdy zaś późniejsze jego sonaty, które przerastały zdolności rozumienia bywalców salonowych i były również zagadkami dla same-

go Chopina, jak i dla wielu współczesnych mu muzyków. Bez trudu uwierzyć możemy W. von Lenzowi, gdy twierdzi, że w interpretacji Chopina dzieła Beethovena brzmiały „słabo". Jakkolwiek Chopin doskonale zdawał sobie sprawę z tego, jakie jest znaczenie Beethovena (w 1833 r. podarował Elsnerowi studium Fétisa o Beethovenie), miał z nim tak mało wspólnego, że w interpretację jego mógł włożyć niewiele więcej, aniżeli doskonałe opracowanie techniczne — zbyt doskonałe może jak dla surowych arcydzieł Beethovena.

Niesłusznym byłoby przyganianie Chopinowi tego, że nie zdołał dotrzeć do najgłębszej istoty muzyki Beethovena. Podobnie jak większość geniuszy **twórczych** był opanowany przez konieczność wyrzucenia z siebie nurtującej go muzyki i umysł jego był niedostępny wielu wrażeniom zewnętrznym. Pod tym względem był najzupełniejszym przeciwieństwem Liszta, nadzwyczajnego odtwórcy dzieł muzycznych innych kompozytorów. Charakterystyczne dla Chopina stronienie od wszystkiego, co nie harmonizowało z jego poglądami, nie pozwoliło mu dostrzec uroku ani znaczenia dzieł Schumanna. Jest coś nieomal patetycznego we czci i uwielbieniu, jakie Schumann żywił dla Chopina, wówczas gdy Chopin nigdy nie zdołał zainteresować się kompozycjami swego przyjaciela. *) Nie zapominajmy wszakże, że gdyby uwaga Chopina nie była skupiona tak wyłącznie na świecie jego własnej wyobraźni, straciłby on coś ze swoich cech zasadniczych. Gdyby sympatie jego ogarniały szersze kręgi, mogłoby się zdarzyć, że rozproszyłby swą siłę, zamiast skoncentrować bogactwo swego umysłu w garści arcydzieł, które zdobyły dla niego własne i szczególne miejsce w dziejach sztuki muzycznej.

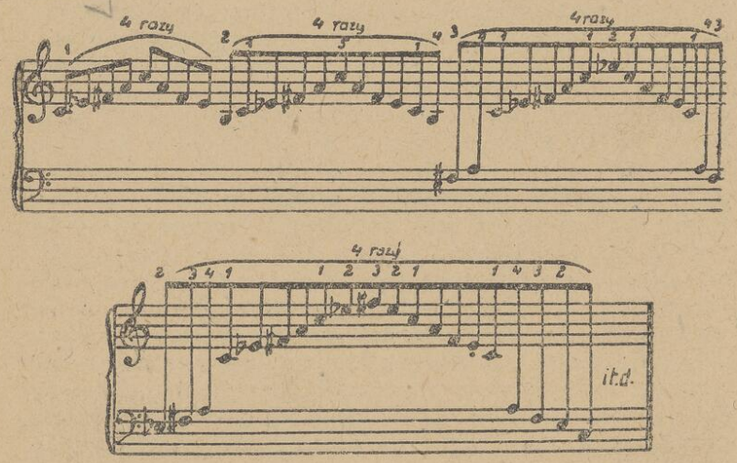
Niewiele jest do powiedzenia o Chopinie, jako o nauczycielu. Uczennice i uczniowie jego, na ogół, niczym się nie wyróżnili. Nie ma w tym nic dziwnego, je-

*) Entuzjazm Schumanna znacznie ostygł w późniejszych latach.

żeli weźmiemy pod uwagę, komu głównie udzielał lekcji. W ciągu osiemnastu lat był najmodniejszym nauczycielem muzyki, i w większości wypadków uczennicami jego były panie z arystokracji, które chciały udoskonalić się w swym „talencie". Jeżeli wyjątkowo zdarzyło się, że miał poważnego ucznia, muzyka z zawodu, Chopin gotów był w bardzo szerokim zakresie dbać o niego. Tak na przykład zwrócił się do Wielkiego Księcia Badeńskiego, aby otrzymać zwolnienie od służby wojskowej Adolfa Gutmanna, oświadczając, że „kariera artysty, tak bardzo obiecującego, nie powinna być zwichnięta w jej zaraniu" (z nieogłoszonego dotąd listu z 25 listopada 1839 r.). Jednakże Gutmann zawiódł pokładane w nim nadzieje; nie można zaliczyć go do grona wybitnych pianistów. Spośród najwybitniejszych uczni Chopina wymienić należy cudowne dziecko, Karola Filtscha, który wszakże umarł bardzo młodo (Liszt twierdził, że grać przestanie, gdy ten chłopiec dorośnie), Friederike Müller, która była bardzo znana w Niemczech, Georges Mathiasa, cenionego profesora konserwatorium paryskiego, i Mikuliego, późniejszego wydawcę dzieł Chopina. Pozostali niczym się nie wyróżnili. (Nie będziemy tu oczywiście wspominać licznych „ostatnich uczni", którzy zjawiali się z niezawodną regularnością, nawet jeszcze w XX wieku, i zdradzali początkującym pianistom „tajemnicę" Chopina). Wydaje się, że gra księżny Marceliny Czartoryskiej była najbardziej zbliżona do gry jej mistrza. Była ona jednym z najbliższych Chopinowi ludzi i powinowactwo ich usposobień czyniło możliwym odtwarzanie przez nią jego dzieł z rzadką wiernością w stosunku do koncepcji twórcy.

Bez względu na stopień zaawansowania w muzyce jego uczni w chwili, gdy rozpoczynali z nim naukę, Chopin kazał wszystkim powracać do ćwiczeń Clementiego p. t. **Gradus ad Parnassum** i do Etiud Cramera: uważał utwory te za bardzo cenne dla nauki gry fortepianowej. Jeżeli chodzi o gamy, kazał uczniom swym grać przede wszystkim gamę H-dur, uważając, że prawa ręka wtedy

znajduje się w idealnej pozycji do grania, gdy spoczywa lekko na klawiaturze, a palce leżą na klawiszach e, fis, gis, ais, h. Dopóki to naturalne i wdzięczne położenie ręki nie stało się drugą naturą ucznia, Chopin nie dawał mu do grania gam, zawierających więcej białych klawiszy, zdawał sobie bowiem doskonale sprawę z tego, że gama C-dur, jakkolwiek najłatwiejsza do odczytania, jest najtrudniejsza do zagrania bez zarzutu. Dlatego gama C-dur przychodziła na samym końcu. Rzut oka na ćwiczenia zasadnicze, które Chopin posłał z Paryża swojej młodziutkiej siostrzenicy Ludwice, da lepsze od jakiegokolwiek opisu wyobrażenie o zasadach, jakimi się kierował:



„Łokieć na poziomie białych klawiszy. Ręka nie zwrócona ani w prawo, ani w lewo".

Takie ćwiczenia zalecał dla osiągnięcia maximum płynności i równomierności uderzenia. Wskazówka **„łokieć na poziomie białych klawiszy"** pozostaje w zupełnym przeciwieństwie do trzymania rąk wysoko, przyjętego przez większość jego współczesnych.

Oktawy zalecał uderzać swobodnym ruchem przegubu, nie poświęcając wszakże pełności tonu. W miarę jak uczeń czynił postępy, zaczynał obok ćwiczeń grać zwykłe etiudy i „kawałki", przede wszystkim Preludia i Fugi Bacha — „l'indispensable du pianiste" zdaniem Chopina, które musiały być opracowane jak najstaranniej. Następnym etapem były jego Etiudy i Preludia. I zawsze Chopin żądał czystego, pełnego tonu, doskonałych **legato** i niewymuszonej lekkości. „Facilement, facilement" — powtarzał często. Niewiele miał nieugiętych i twardych zasad, wiedział bowiem, że nie ma dwóch pianistów, którzy mieliby ten sam kształt i wielkość ręki. Nie znosił uczni, których gra nosiła cechy ociężałości i zmechanizowania i stanowczo odradzał im granie ćwiczeń dłużej, aniżeli trzy godziny dziennie. Chociaż przeciwny był mechanicznym rozciągaczom palców i podobnym środkom, wydaje się, że nie miał nic przeciwko używaniu głuchej klawiatury, co wydawać się może dość dziwnym. Jednak Jane Stirling, dla której zdanie jego było święte, posługiwała się taką klawiaturą.

W najzupełniejszej zgodzie z charakterem Chopina było, że zdarzały się „lekcje burzliwe", gdy uczeń był niepojętny i męczący. Kiedy indziej jednak, gdy lekcja szła gładko, zdarzało się, że Chopin, gdy uczeń jego pracował nad koncertem, towarzyszył mu, akompaniując przepięknie na drugim fortepianie. Grał przeważnie na fortepianach Pleyela, ceniąc ich lekkość w dotknięciu i srebrzysty ton. Camille Pleyel dokładał wszelkich starań, aby go zadowolnić, a Chopin w zamian za to zalecał swym uczniom używanie również instrumentów Pleyela. Gdy w 1848 r. Chopin był w Anglii, Broadwood dostarczał mu fortepianów na jego koncerty — nie były to jeszcze te czasy, gdy podróżujący wirtuozi robili pracowicie przedstawienie z wożenia swych własnych, extra specjalnych instrumentów po całym świecie. Pierwszym, który zaczął to robić był, jak się zdaje, Thalberg.

Czytelnik interesujący się ewolucją w dziedzinie nauczania gry fortepianowej zauważył zapewne, że po

ciemnym okresie panowania niemieckiej szkoły wirtuozowskiej, zalecającej silne uderzanie w klawiaturę, nastąpił w naszych czasach zwrot do naturalnego i swobodnego sposobu gry, którego Chopin uczył i który był mu właściwy. Gdy uprzytomnimy sobie kontorsjonistyczne metody, narzucone muzycznemu światu przez niemieckich profesorów w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiętych ubiegłego stulecia, możemy sobie wyobrazić, jak mogły wyglądać dzieła Chopina, wykonywane przez tych „tytanów klawiatury" o palcach ze stali.

ROZDZIAŁ XI

KOMPOZYTOR

Zgadzają się wszyscy — nawet i ci, do których muzyka jego, jako taka, mało przemawia — że uznanie, jakim otoczony jest Chopin, jest uzasadnione jego zupełnie odrębnymi właściwościami, które nie łatwo jest dokładnie określić, ale oczywistymi i nie do naśladowania. Można podnosić przeciwko niemu poważne krytyki i były one wielokrotnie podnoszone. Wielu krytyków podkreślało jego braki — ograniczony zakres twórczości, trzymanie się z daleka od ogółu, niezdolność posługiwania się większymi formami muzycznymi, skoncentrowanie na wąskim świecie własnej osobowości, i tak dalej. Krytyki te są uzasadnione; a jednak po skończonej dyskusji i po dokładnym ustaleniu wszystkich wad Chopina stajemy wobec zdumiewającego faktu, że niewielka ilość utworów najbardziej powściągliwego i ekskluzywnego spośród muzyków nie przestaje pociągać zarówno mężczyzn jak i kobiety wszelkich narodowości i najbardziej różnorodnych typów umysłowych. Artysta, który stronił od tłumu za życia, stał się prorokiem swego narodu i najistotniejszym wcieleniem ducha poezji w muzyce dla pozostałego świata. Nie było dotąd wypadku, aby tak niewielki stosunkowo dorobek twórczości muzycznej był odtwarzany równie nieustannie i niestrudzenie przez całe stulecie, a pomimo to czar trwa i każdy **recital chopinowski,** nawet dany przez obojętnego wykonawcę, napełnia sale koncertowe tłumem wiernych słuchaczy. Przed siedemdziesięciu laty została wysunięta myśl, aby „dzieła Chopina odłożyć i nie grać ich przez lat dwadzieścia". Wezwania tego nikt nie posłuchał, i nic nie wskazuje na to, aby miano usłuchać go dzisiaj.

Wielbiciele Chopina przypisują tę popularność, jaką cieszą się jego dzieła, właściwościom kompozytora — cudownemu dźwiękowi jego muzyki, darowi melodii, barwnej harmonii i nade wszystko zdolności przemawiania do serc słuchaczy i ich wyobraźni; lecz nie brak umysłów surowszych, odnoszących się do cech takich podejrzliwie. Bezcelowym byłoby tutaj rozważanie dziejów sławy Chopina — wystarczy wspomnieć, że zawsze ceniony był wyżej we Francji i w Niemczech, aniżeli w Anglii, lecz trudno jest pisać o Chopinie jako kompozytorze nie wspominając o wpływie, jaki dzieła jego wywarły na niektóre angielskie koła muzyczne. Trudno jest usunąć uprzedzenia, gdy się już raz zakorzeniły, toteż i dziś jeszcze się zdarza, że niezrozumienie geniuszu Chopina, częste w epoce wiktoriańskiej, przychodzi przede wszystkim do głosu, gdy tylko imię jego zostaje wspomniane. Ciekawe jest bardzo, wracając do tego, co pisano o Chopinie jedno lub dwa pokolenia wstecz, stwierdzenie z jaką nieufnością tak wielu godnych ludzi zapoznawało się z tym niezwykłym i nowym objawieniem piękna w sztuce. Często doświadczenie to wzruszało ich bardziej, aniżeli uważali to za dobre dla siebie i instynktownie chwytali się starego i wypróbowanego środka obrony: atmosfera muzyki Chopina uznana została za „niezdrową".

Gdy tylko to fatalne słowo zostało wypowiedziane, reszta wyrazów potępienia posypała się szybko: „chorobliwa", „egzotyczna", „chora", „gorączkowa i zepsuta" — oto były określenia często stosowane do jego sztuki. Wybitnie muzyczne środki, którymi kompozytor wywoływał swe najbardziej zachwycające efekty, często były lekceważąco określane jako „denerwujący chromatyzm". Zdarzyło się nawet, iż jeden z biografów artysty napisał o pierwszej części Sonaty h-mol: „Muzyka staje się coraz bardziej i bardziej namiętna, aż wreszcie w zakończeniu przekracza granice przyzwoitości". Tak samo okazało się, że Polonez-Fantazja (uważany obecnie za jeden z najpiękniejszych utworów Chopina) „wobec swej patologicznej treści stoi poza granicami sztuki". Inny biograf Chopina tak odradza słuchania jednego z Nokturnów: „Nie przebywajmy zbyt długo w zdradliwej atmosferze tej Capui — urzeka ona i odbiera siły". Lecz najbardziej może zdumiewający (i śmieszny) przykład tego stosunku do sztuki Chopina znaleźć możemy w książce Kleczyńskiego: „Chopin w celniejszych swoich utworach" (Warszawa 1886). Dowiadujemy się z niej mianowicie, że drogą do najlepszego zrozumienia drugiego Preludium Chopina jest zaniechanie grywania go: „Nie grywać, bo dziwaczne" (str. 28).

Wobec takich nieporozumień, które w sposób nieunikniony prowadziły do błędnej interpretacji muzyki Chopina, koniecznym staje się stwierdzenie, że nikt nie był „zdrowszy" jako muzyk i artysta od Fryderyka Chopina. Ci, którzy badają jego utwory w celu znalezienia w nich „symptomów patologicznych", odbicia przypuszczalnego złego stanu zdrowia kompozytora, oszukują się jedynie sami, gdy twierdzą, iż dostrzegli w jednej z Ballad smutny wpływ gruźlicy lub ślady nerwowej histerii w jednym Scherzo. Gdy chodzi o wyobraźnię muzyczną, Chopin był od początku do końca, jak każdy przeciętny człowiek. Nie przestał nigdy być pełnym szacunku badaczem Mozarta i „poważnym artystą, wychowanym na Bachu". Charakterystyczne zdanie w książce Liszta o Chopinie, że „sztuka jego służyła mu tylko do powtarzania sobie dziejów jego własnej tragedii" — nie wytrzymuje krytyki *). Chopin był jedynie i wyłącznie muzykiem, używającym środków muzycznych dla czysto muzycznych celów, na pierwszym miejscu stawiał zawsze rozwiązanie muzycznych, nie uczuciowych zagadnień. Tam gdzie romantycznie nastrojeni komentatorzy widzieli „krew i namiętność" lub „miłość i nienawiść",

*) Paul Egert dowiódł niesłuszności większej części zdań Schumanna i Liszta o muzyce Chopina.

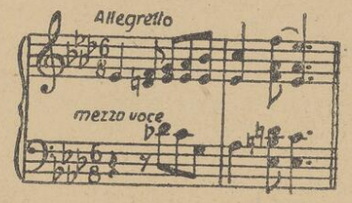
kompozytor twierdził, że są tam tylko akordy, modulacje, progresje. Było oczywiście i coś więcej jeszcze, lecz tego wyjawić nie zechciał i śladów prowadzących do rozwiązania tej tajemnicy jest niewiele. Lecz cokolwiek było źródłem jego natchnienia — w wielu wypadkach mogło to być po prostu dotknięcie palcami klawiatury, lub nagle dostrzeżony urok nowego skojarzenia tonów podczas improwizowania — gdy Chopin zabierał się do pracy, aby nadać ostateczny kształt swemu pomysłowi, przychodził w nim do głosu rzemieślnik i wszystko było podporządkowane górującej nad wszystkim konieczności osiągnięcia najwyższej doskonałości formy. Żaden kompozytor nie przeżywał nigdy takich męczeńskich zmagań, jak Chopin w chwilach, gdy ostatecznie miał przelać na papier pomysł muzyczny, który spłynął ku niemu jak gdyby z nicości. Jeżeli przyjmiemy nawet, że niektóre pomysły mogły mu przyjść w chwili przygnębienia lub silnego wzruszenia, to niewątpliwie „chorobliwość" pierwotnego impulsu zatracała się w czasie pracy nad wykończaniem i wygładzaniem.

Rozstrzygnięcie sprawy Chopina przez zaliczenie go do walczących „romantyków", razem z Schumannem, Berliozem, Lisztem, jest łatwe, lecz nieścisłe, choć artyści ci zaliczali go chętnie do swego grona i byli pewni, że całkowicie do nich należy. Schumann powitał jego Nokturn g-mol op. 15 jako „najgroźniejsze wypowiedzenie wojny całej epoce" i przez pewien przeciąg czasu, na początku trzydziestych lat XIX w. Chopin sam mógł być przeświadczony, że stoi na najbardziej wysuniętej pozycji w bitwie ze starym porządkiem. Lecz wkrótce chłodny, obojętny, ironiczny znalazł się poza zgiełkiem walki, która wrzała wokoło niego. Manifesty artystyczne, programy reform, spory współzawodniczących ze sobą szkół — wszystko to było mu obojętne. W 1831 r. wrażliwość jego była jeszcze tak świeża, iż mogła olśnić go opera Meyerbeera **„Robert le Diable"** z wszystkimi jej romantycznymi akcesoriami, podczas gdy około 1849

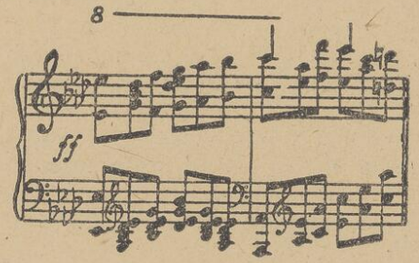
roku z trudem dotrwał do końca przedstawienia **„Le Prophète"**. Zdolny do doświadczania w najwyższym stopniu wszystkich romantycznych uczuć, Chopin zdolny był również do wyrażania tych przeżyć w muzyce o formach na wskroś klasycznych. Lecz gdybyśmy tylko tę szczęśliwą zgodność myśli i uczuć znajdowali w jego utworach, nie wytrzymałyby one próby czasu: poszłyby w niepamięć razem z innymi, napełniającymi niezliczone „Albums de Pianistes", tak drogie sentymentalnemu ogółowi w XIX stuleciu.

Nawet wtedy, gdy chodziło o sprawy o niewielkim stosunkowo znaczeniu, jak na przykład tytuły utworów, Chopin nie skłania się do wymagań mody. Jeżeli pominąć utwory, którym dał tytuł **Berceuse** lub **Barcarolle**, unikał obciążenia swych dzieł romantycznymi nazwami. „Preludium", „Scherzo", „Etiuda" — oto luźne tytuły wielu kompozycji o głęboko uczuciowej treści. Nie znamy ani jednego niewątpliwie autentycznego wypadku skojarzenia przez Chopina jakiejś literackiej treści z jego utworem muzycznym. Odmalowywanie obrazów i opowiadanie baśni, tak pospolite dla romantyzmu, bardzo mało miejsca zajmowało w jego muzyce. Jeżeli chcemy słyszeć „tętent kopyt końskich" w Polonezie As-dur, „wiatr wzdychający nad grobami" w finale Sonaty h-mol lub szmer strumyka w Preludium G-dur, to raczej będzie to logiczny wpływ czysto muzycznej koncepcji, aniżeli skutek świadomego dążenia artysty do stworzenia jakiegoś obrazu. Jeżeli wysuwane są twierdzenia, że w każdym razie w swych czterech Balladach Chopin przypuszczalnie trzymał się jakiegoś programu, to można tylko odpowiedzieć, że dowody istnienia jakiegokolwiek programu w przypadku trzech spośród tych utworów są bardzo nikłe. Ballada f-mol, z jej częściami składowymi zapożyczonymi z form ronda, wariacji i sonaty nie zawdzięcza swej logiki szczęśliwej kolejności wydarzeń w jakiejś opowieści, lecz kunsztowi Chopina, z jakim potrafił rozwinąć temat swego po-

mysłu. Co do Ballady As-dur, to jedyną rzeczą, jaką opowiada, jest w jaki sposób



przeistoczyły się na

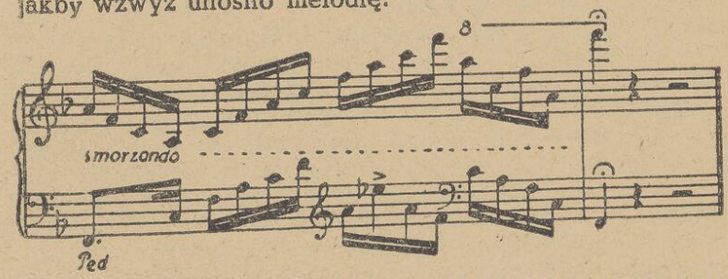


Jedynie w Balladzie F-dur, jak zdawać się może, jest Chopin skrępowany programem (Ballada Mickiewicza „Świteź") i w wyniku tego ten jeden jego utwór ma mniej zwartą budowę *).

Jednak muzyczna logika nie była bynajmniej jedyną troską Chopina. Równie ważnym było dla niego, aby to, co napisał nadawało się doskonale do wykonania fortepianowego: sama tylko scholastyczna poprawność nie miała dla niego żadnego znaczenia, jeżeli zadawała zasadniczo gwałt duchowi jego instrumentu. Na szczęście nie miał wiele powodów do zmartwienia z tego powodu. Stanowił ze swym fortepianem jedną istotę — tworzenie doskonałych utworów muzycznych było jego

*) Charakterystyczne, że Chopin w ciągu kilku lat nie mógł powziąć ostatecznej decyzji co do formy tej Ballady i utwór ten w swej końcowej postaci nosi w budowie ślady łataniny.

drugą naturą. Często bardzo muzyka jego nie miała innej treści, aniżeli łagodne i barwne dźwięki jego wspaniałego Pleyela. Jakże wiele spotykamy w jego utworach miejsc, których jedynym „raison d'ètre" jest po prostu ich piękne brzmienie. Na przykład przy końcu Preludium F-dur spotykamy nieoczekiwanie es, które jakby wzwyż unosiło melodię:



Ta zabłąkana nuta, zupełnie obojętna, gdy się ją widzi napisaną, gdy jest zagrana staje się czystą poezją, czarownym odpłynięciem w dal. A z drugiej strony, gdy podyktowała mu tak jego wyobraźnia, Chopin mógł pisać melodie, których „brzydota" (jak to się zdawało jego współczesnym) jest równie artystyczna. Nikt przed nim nie zapuszczał się tak daleko w nieznane dziedziny muzyki fortepianowej. W swej odwadze sięgał niekiedy aż do dwudziestego stulecia. Bo wielkiej rzeczywiście odwagi trzeba było, aby w 1840 r. (o cienie Mendelssohna!) wydać utwór o równie niesamowitym finale jak Sonata h-mol. W związku z tym Hugo Leichtentritt pisze:

„Teraz patrzymy na to, jak na śmiałe, prorocze posunięcie, jak na utwór muzycznego impresjonizmu, który ukazał się przedwcześnie — przed siedemdziesięciu pięciu laty. Napisany w „unisono", który jest tylko pasierbem europejskiej sztuki muzycznej, finał ten jest jednym z najbardziej decydujących kroków ku nowym celom i wyprzedza twórczość wielu współczesnych kompozytorów, jak np. Schoenberga."

Nie znaczy to jednak, że u Chopina wszystko było nowością. Sztuka jego tkwiła głęboko korzeniami

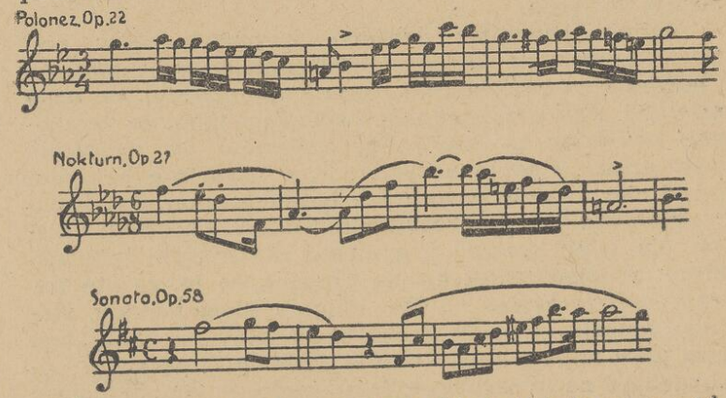
w dziedzictwie przeszłości, a nawet zupełnie powierzchowne badanie jego dzieł (zwłaszcza utworów młodzieńczych) wskazuje, że wiele używał współczesnej sobie muzycznej monety obiegowej. Lecz prawie zawsze przemieniał zapożyczony materiał w coś piękniejszego. Drobna muzyczna moneta, jak na przykład bas Albertiego, zmienia się nie do poznania, gdy używa jej Chopin. Co zaś dotyczy ornamentacji, którą szafuje tak hojnie, źródeł jej szukać należy nie w standaryzowanych kadencjach i „fioriture" starych kompozytorów fortepianowych, lecz raczej w operach włoskich, które stanowiły główny pokarm muzyczny Warszawy za czasów Chopina. Atmosfera stolicy przesycona była italianizmem i to nie mogło pozostać bez wpływu na Chopina. Rozkoszował się tą muzyką, i w jego młodzieńczych utworach dźwięczą liczne echa operowe. Jednakowoż, bez względu na to, czy zapożyczał czy przerabiał, Chopin instynktownie transponował ten „wokalizm" na fortepian w formach temu instrumentowi właściwych, stylizował go i osiągał zamierzony cel, nie usiłując tworzyć naiwnie-realistycznego naśladownictwa bel canto ze sceny operowej. Gerald Abraham doskonale zdefiniował zdolności Chopina w tym zakresie:

„Obdarzony był instynktem zbliżonym do geniuszu, który sprawiał, że tworzył melodie zupełnie nieefektowne, gdyby je ktoś śpiewał lub grał na instrumencie mogącym przetrzymać tony, lecz które, traktowane perkusyjnie, gdy każdy dźwięk zamiera nieomal w tej samej chwili gdy się rodzi, są zachwycające i dają złudzenie śpiewu, częściej piękniejszego od samego śpiewania." [A Hundred Years of Music (Duckworth 1938)].

Tutaj znów należy przypomnieć czytelnikowi, że na długo przed poznaniem oper Belliniego Chopin komponował utwory, przepełnione italianizmem *). Element ten

*)I. Valetta uroczyście dowodzi podobieństwa finału Wariacji Chopina op. 2 do arii „Vergin vezzosa" z „Purytanów" Belliniego. Jeśli tak jest rzeczywiście, to Bellini najwyraźniej odbył podróż do Warszawy, aby zapożyczyć pomysłu od Chopina: Wariacje napisane były w roku 1827, a opera wystawiona w roku 1835!

najłatwiej jest rozpoznać w kompozycjach o typie nokturnu, a nie mniej niż osiem tych utworów (a nawet dziesięć, jeżeli policzymy, tak jak powinniśmy, części o powolnym tempie obydwóch koncertów), w tej liczbie przede wszystkim pośmiertny Nokturn e-mol, wydany w 1938 r., powstało przed przybyciem Chopina do Paryża. W miarę mijania lat harmonizowanie jego stawało się coraz bardziej wyrafinowane, lecz stara, ulubiona forma melodii nie zmieniła się do końca. Aby przekonać się, że Chopin nie zawdzięcza Belliniemu melodii takich, jak ta, którą znajdujemy w Nokturnie Des-dur, op. 27, wystarczy cofnąć się do Poloneza w Es, op. 22. Zobaczymy wówczas, że właściwie w 1835 r. kompozytor powrócił do swego starego pomysłu z r. 1830. I to samo zrobił w 1844 r. w stosunku do Sonaty b-mol. Zdzisław Jachimecki zwrócił uwagę na te charakterystyczne podobieństwa:



Ta szczególna krzywa melodii jest jednym z „odcisków palców" Chopina, powraca ona ustawicznie w jego muzyce — jak chociażby w Nokturnie Fis-dur, op. 15.

Dotychczas nic jeszcze nie wspomnieliśmy o innym czynniku, wywierającym nieustanny wpływ na twórczość

Chopina, nadającym barwę jego pomysłom muzycznym i określającym kierunek jego rozwoju — o melodiach i rytmach jego rodzinnej Polski. Wykazanie, w jaki sposób główne prądy wpływów — z jednej strony muzyka fortepianowa szkoły Hummla i Fielda łącznie z włoską operą, z drugiej — polska muzyka ludowa splatają się w twórczości Chopina, przekracza zakres tej książki. Uważnych słuchaczy angielskich od razu uderzył obcy, słowiański element w jego muzyce, nawet w utworach takich, jak koncerty, których forma zewnętrzna jest tak bardzo Hummlowska. W Mazurkach i Polonezach wpływ muzyki polskiej jest, rzecz prosta, najbardziej widoczny — Mazurki zwłaszcza można uważać za „laboratorium", w którym Chopin dokonywał swych najbardziej interesujących eksperymentów stapiania w jedną treść muzyki ludowej i „muzyki artystycznej", lecz ślad tego wpływu odnajdujemy wszędzie, nawet w Noktur·nach i Walcach.

Dzięki badaniom dzisiejszych muzykologów polskich (zwłaszcza Heleny Windakiewiczowej) związek Chopina z muzyką ludową jego ojczyzny został wyraźnie ustalony. Musimy zdać sobie sprawę z tego, że świadomie używając prymitywnego materiału na tworzenie dzieł sztuki, Chopin uczynił coś, o czym nie pomyślał przed nim żaden z poważnych polskich muzyków. Kompozytorowie tacy jak Kamieński, Stefani, Kurpiński i Elsner nie mieli specjalnej sympatii dla muzyki ludowej. Elsner zwracał nawet uwagę Chopina na to, że nie należy przytrzymywać się zbyt długo „jednej metody, jednego rodzaju, jednego narodowego motywu" jako **„non plus ultra** artystycznego wzoru". Młody kompozytor odpowiedział na to skromnie, lecz śmiało, że ma „być może zuchwały, lecz szczytny zamiar stworzenia nowego świata" dla siebie.

Wiemy dzisiaj, czym był ten nowy świat. Z naszego stanowiska ludzi XX w. widzimy to, co uchodziło uwagi Elsnera w 1831 r. — to mianowicie, że Chopin w twórczości swej nie mógł cofnąć się do roku 1800, że wybiegała ona, choć sobie z tego sprawy sam nie zdawał, daleko naprzód — do roku 1900 i dalej. Inni muzycy, jak Schumann i Berlioz, mogli wywołać większą wrzawę, lecz Chopin, z całą swą powściągliwością i obojętnością, był właściwym rewolucjonistą: przygotował on pierwszy atak na cieszącą się od dawna uznaniem klasyczną harmonię diatoniczną, która dziś leży w gruzach. Jakże dziwne jest, że marzenia poety mogły być zapowiedzią końca epoki!

ROZDZIAŁ XII

KONCERTY, ETIUDY, PRELUDIA

Omawianie najwcześniejszych utworów Chopina jest właściwie bezcelowe. Nie zajmują one ogółu interesującej się muzyką publiczności, która zresztą praktycznie nie ma nigdy okazji ich poznania. I niewielu jest na pewno muzyków, którzy by choć raz słyszeli Wariacje op. 2 „Là ci darem la mano" z orkiestrą, Fantazję na tematy z polskich pieśni lub Krakowiaka op. 14. Utwory te, podobnie jak i Rondo op. 1, Rondo à la Mazur, Sonata op. 4 i Trio g-mol muszą pozostać dziedziną muzykologa, którego interesują źródła dojrzalszego stylu Chopina.

Dwa utwory wszakże utrzymywały się w repertuarach koncertowych, pomimo ostrych krytyk, jakie przeciwko nim wysuwali teoretycy. Są to Koncerty f-mol i e-mol, napisane przez dwudziestoletniego chłopca, o czym pamiętać winni ci, którzy porównują je lekceważąco z dojrzałymi dziełami Beethovena. W czasie, gdy Chopin był uczniem Konserwatorium, Koncerty fortepianowe Beethovena były prawie nieznane w Warszawie *), i wzorami młodego muzyka mogły być tylko modne koncerty Kalkbrennera, Riesa, Hummla i Fielda, w których orkiestra ma podrzędną rolę, polegającą na akompaniowaniu „wypowiedzeniom się" i popisom wirtuozowskim solisty. Stwierdzić należy, że dogadzało to bardzo Chopinowi, którego całkowicie pochłaniał fortepian i który nie miał ani zdolności kompozytorskich w innym kierunku, ani chęci opanowania techniki pisania na orkiestrę. W 1828 r. poznał Hummla, i zupełnie było na-

*) Elsner sam twierdził, że utwory fortepianowe Beethovena musiały ustąpić miejsca próbom w stylu bardziej nowoczesnym (1831)

turalne, że gdy jako niedoświadczony młody kompozytor zaczął pisać swe koncerty, w mniejszym lub większym stopniu naśladował starszego od siebie muzyka wówczas, gdy chodziło o samą budowę utworu. Po pozbyciu się nieodzownej lecz nudnej partii orkiestrowej, Chopin czuł się jak uczeń po odrobieniu obowiązkowych zadań szkolnych. Mógł pisać oryginalne i piękne partie fortepianowe, pozwalając orkiestrze w większości wypadków wlec się przy nich, jak nudnemu towarzyszowi pogrążonego w błogim zapomnieniu solisty.

Nie w ten sposób powstają arcydzieła muzyki koncertowej. Młodzieńczy wdzięk tych dwóch koncertów, pełne poezji części w powolnym tempie i świetność partii fortepianowych uchroniły je od zapomnienia, pomimo jaskrawych wad budowy. (Nie należy jednak przypuszczać, że Chopin był całkowicie niezdolny do pisania utworów orkiestrowych. Akompaniament do patetycznej części środkowej Larghetta z op. 21 jest w swoim rodzaju wzorowy. *)

Z trzeciego koncertu, który Chopin napisać zamierzał, zachowało się tylko Allegro de Concert op. 46, utwór sklecony w 1841 r. z materiałów sprzed lat dziesięciu. Nie wiemy, dlaczego Chopin nie skończył tego koncertu, może myśl o nowym zmaganiu się z partią orkiestrową sprawiła, że porzucił ten zamiar. „Nic nam nie donosisz, czy skończyłeś swój trzeci koncert", pisze jego ojciec do Paryża. Allegro de Concert jest najwyraźniej pierwszą częścią koncertu fortepianowego pomyślanego jako utwór solowy, z nieznacznym usiłowaniem ukrycia tego zamiaru. Łatwo się zorientować, gdzie kończą się orkiestrowe tutti i zaczyna część solowa. Motywy Allegro nie mają nic wspólnego z twórczością Chopina z 1841 r., chociaż nie-

*) Pamiętać należy, że obecnie Koncerty Chopina grywane są przeważnie z „ulepszonymi" partyturami orkiestrowymi Klindworth a (f-mol), Tausiga (e-mol) i innych.

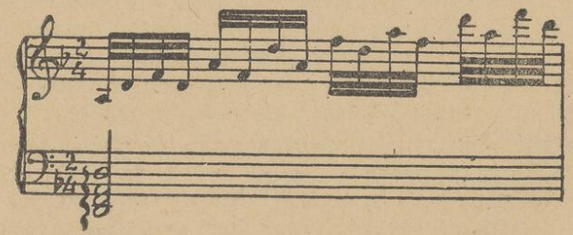
które części tego utworu noszą już cechy jego późniejszego stylu. Jako całość utwór ten, wyjątkowo trudny, nie budzi w nas oddźwięku pomimo swej efektowności.

Mając lat osiemnaście Chopin zdawał sobie już sprawę, że dawne stereotypowe ćwiczenia fortepianowe były niewystarczające, gdy chodziło o nowy styl muzyczny, do którego poszukiwał drogi. I wówczas, niezależnie od pracy nad pierwszym Koncertem i innymi koncertowymi utworami, począł komponować etiudy, które umożliwiłyby jemu samemu i innym pokonywanie trudności, jakie nastręczały jego nowe dzieła. Taka była geneza powstania pierwszych Dwunastu Etiud op. 10, nieprzeciętny wkład do literatury fortepianowej, tym bardziej godny uwagi, jeżeli weźmie się pod uwagę wiek kompozytora. Utwory te są niezwykle dojrzałe: nie widzimy w nich śladu usterek. Osiemnastoletni chłopiec początkowo chciał napisać ćwiczenia techniczne, lecz w konsekwencji tego stworzył nowy rodzaj utworu, etiudę taką, jaką dziś znamy, w której pierwotne założenie stało się środkiem wyrażenia głębszych muzycznych pomysłów. Z niewielu wyjątkami w każdej z etiud kompozytor rozwija jeden motyw, wyczerpując całkowicie jego muzyczne i wirtuozowskie możliwości. Uwolniwszy się od obowiązku rozwijania swych pomysłów w zgodzie z przyjętymi zasadami — co zawsze było dla niego zmorą — Chopin mógł swobodnie tworzyć w ramach, które najlepiej mu odpowiadały. W żadnych z pozostałych jego utworów nie widzimy równie dobrze jego mistrzostwa w używaniu mniejszych form muzycznych, aniżeli w tych krótkich dwudziestu siedmiu Etiudach.

Te pierwsze Etiudy tworzą serię, w której poszczególne utwory powiązane są ze sobą powinowactwem tonacji, a więc nr 1 z nr 2 (C-dur i a-mol), nr 3 z nr 4 (E-dur i cis-mol), nr 5 z nr 6 itd. są skojarzone przez swe odnośne majorowe i minorowe tonacje. Nie było to bynajmniej przypadkowe, lecz zupełnie rozmyślne —

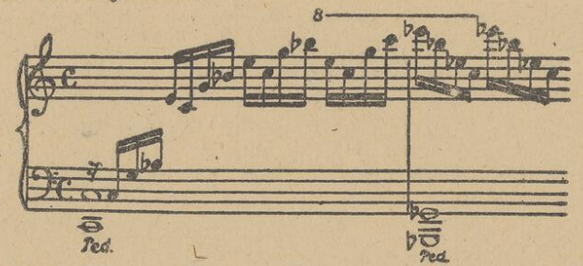
w późniejszych latach Chopin wykonał całkowicie podobny zamiar w Preludiach. Związek pomiędzy Etiudą nr 3 i nr 4 jest jeszcze podkreślony przez uwagę, napisaną przez Chopina na manuskrypcie przy końcu Etiudy E-dur: **Attaeca il presto,** tj. nr 4. Etiuda nr 7 jest obcą w tym gronie, gdyż napisana była później aniżeli inne: obecne numery 8, 9, 10 i 11 nosiły pierwotnie 7, 8, 9 i 10. Dwanaście Etiud op. 25 powstało po przyjeździe Chopina do Paryża, zaś **Trois Nouvelles Études** (1839 r.) należą do innej kategorii, gdyż napisane zostały „na zamówienie" Moschelesa. Pomimo ich prozaicznego pochodzenia mają jednak wszystkie cechy charakteryzujące twórczość Chopina. Jakkolwiek Etiudy skomponowane były stosunkowo wcześnie, odgrywają one w dziejach jego muzyki rolę podwalin, z których miał czerpać do woli w latach późniejszych. Jeżeli tylko w utworach jego spotykamy miejsce trudniejsze pod względem technicznym, to na pewno gdzieś w Etiudach znaleźć można odpowiednie przygotowanie.

Nieraz już zwracano uwagę na to, że Chopin często zapożyczał jakiś pomysł od muzyków takich jak Clementi lub Cramer i robił z niego użytek. Tak na przykład tam, gdzie Cramer ogranicza się do rozsypanych akordów na przestrzeni jednej oktawy



Chopin w pierwszej Etiudzie z op. 10 osiąga o wiele

większą świetność i dźwięczność rozsypując swe arpeggio na dziesięciu nutach.



Już tutaj, na samym początku jego kompozytorskiej działalności, widzimy, że Chopin zorientował się od razu, gdzie leży największe ukryte bogactwo fortepianu: nieskończona różnorodność rezonansów, stwarzana przez to, co nazwać można „szerokim rozciągnięciem z użyciem pedału". W 1829 r. Chopin był pierwszym, który zwrócił uwagę na tę dziedzinę. Dysonanse stwarzane przez jego barwne arpeggia, wybijające się ponad miarowy bas, były zapowiedzią nowych prądów.

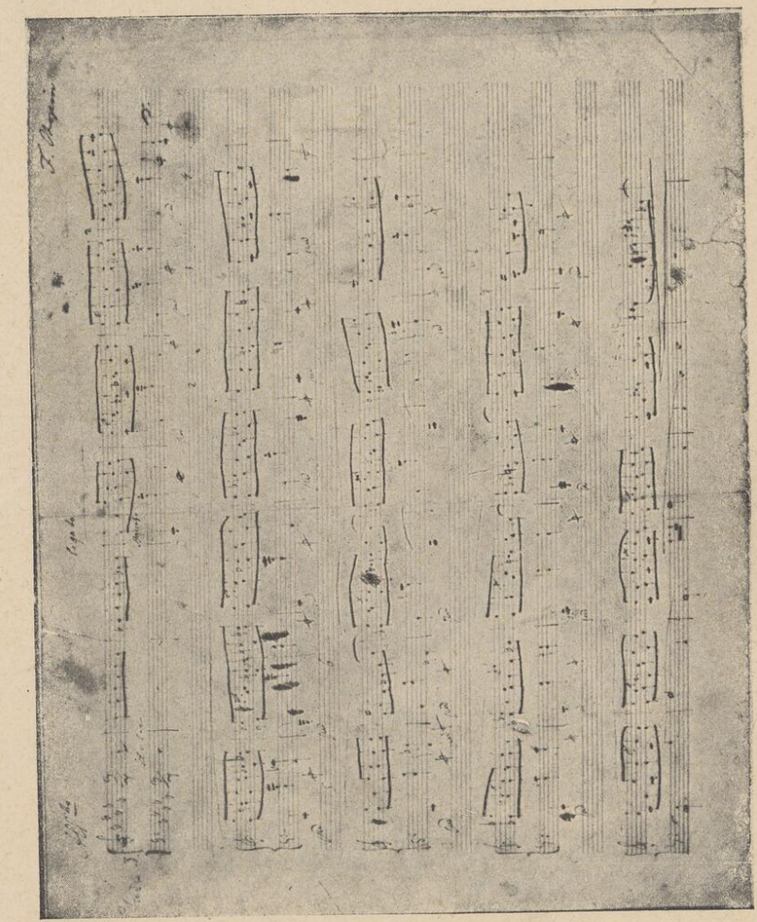
Etiuda trzecia w E-dur jest, jeżeli chodzi o piękno melodii, nieprześcigniona przez żaden inny utwór Chopina. Nasze pokolenie uczyniło z niej pospolitą piosenkę jazzową. Ale nawet wówczas, gdy grana jest w swej oryginalnej postaci, zawsze prawie grana jest zbyt wolno. Ci, którzy sentymentalnie opóźniają się nad jej frazesami, winniby wiedzieć, że w intencjach Chopina nie leżało tak rozwlekłe granie tego utworu: pierwotnie oznaczył jego tempo przez **Vivace ma non troppo,** dalsze **poco più animato** zostało opuszczone. Zmienił to oznaczenie potem na **Lento ma non troppo.** W obydwóch jednak przypadkach nacisk położony jest na **„non troppo".** Budowa utworu jest nieregularna: 5 taktów i 3, 5 taktów i 7, nie daje się objaśnić skróconymi lub przedłużonymi frazesami z czterech lub ośmiu taktów. H. Windakiewiczowa wykazuje, że polskie melodie ludowe zbudowane są nie na czterotaktowych frazesach,

lecz na jednotaktowych „komórkach", i widzimy, że Chopin idzie tutaj bezwiednie po linii swej umiłowanej muzyki ludowej. W części środkowej Etiuda ta osiąga nieznaną dotąd pełnię i świetność. Zmniejszone septymy były podówczas czymś zupełnie zwykłym, lecz używanie ich nigdy jeszcze nie dało takich efektów. Uwagę w tym utworze zwłaszcza zwraca kunszt Chopina, ujawniający się w powrocie do pierwszego tematu po wybuchu brawury — jest to niezwykle piękne miejsce.

Słynna „Etiuda na czarnych klawiszach" nr 5, jest doskonałym przykładem utworu, powstałego pod wpływem „natchnienia" podczas improwizacji przy fortepianie. Kto mógłby wykrzesać więcej iskier i blasków z pięciotonicznej gamy? Oto jest Chopin, bywalec salonów, który pokazuje, co uczynić potrafi jedną ręką na pięciu nutach — z niewielką pomocą z zewnątrz!

Poprzednio już, w Etiudzie es-mol, nr 6, mogliśmy znaleźć przedsmak chromatyzmu wagnerowskiego Tristana. Żałośliwa melodia, której towarzyszy w środkowej części krążący na niewielkiej przestrzeni akompaniament, wzrasta stopniowo do głośnego zawodzenia. Jest to jedno z harmonicznych arcydzieł Chopina. Wśród bogactwa subtelnych szczegółów uwagę zwrócić należy zwłaszcza na A-dur, ukazujące się niespodzianie w kadencji es-mol przed samym końcem.

W Etiudzie As-dur, nr 10, młody kompozytor stwarza obraz dźwiękowy o pociągającej wytworności formy rozwijając ubogi motyw, wygrany samym tylko ruchem dłoni. Jakże chopinowskie jest zakończenie pełne delikatnego niepokoju i wahania! Gdy krytyk niemiecki Rellstab po raz pierwszy usłyszał Etiudy, nie zrozumiał ich zupełnie, i sarkastycznie doradzał swym czytelnikom, aby na wszelki wypadek wezwali chirurga, zanim grać je zechcą. W wypadku Etiudy Es-dur, nr 11, można zrozumieć jego obawy, gdyż w literaturze fortepianowej przed rokiem 1830 nigdzie nie można było spotkać nic



Pierwsza strona rękopisu „Etiudy w Des"
(„Trois Nouvelles Etudes")

podobnego do szeregu arpedżiowanych, dużych akordów w obydwóch rękach, jakie mamy w tej Etiudzie. Z tym oryginalnym pomysłem wiąże się nowy schemat dźwiękowy, w wyniku czego otrzymuje kompozytor „serenadę" pełną barwy i wspaniałej „instrumentacji", jeżeli można użyć tego wyrazu na określenie efektów, jakie biegły pianista może wydobyć z tego utworu.

Okoliczności, w których rzekomo skomponowana została Etiuda tak zwana „Rewolucyjna", były już wspominane. Jeżeli początek — okrzyk pierwszego akordu i spadający za nim pęd tryli, skomponowany został rzeczywiście pod wpływem wiadomości o wzięciu Warszawy (a może wpływ ten wywarł początek sonaty C-dur, op. 24, Webera?), to stwierdzić należy, że w swej ostatecznej postaci Etiuda ta jest owocem długiego i starannego opracowania. Wznoszenie się i opadanie pasaży w lewej ręce osiągnięte za pomocą nie mniej niż ośmiu różnych figur fortepianowych, tworzy tło dla melodii prawej ręki. Trafna jest uwaga Leichtentritta, że w części „coda" Chopin znajduje świetne rozwiązanie problematu powstrzymania biegu melodii i zakończenia utworu w sposób przekonywający. Rozciąga on mianowicie motyw ośmiotaktowy na szesnaście taktów, czym stwarza wrażenie wyczerpania i zamierania, podkreślające jeszcze bardziej wybuch, którym etiuda się kończy.

Druga seria Etiud, op. 25, wydana w 1837 r., uzupełnia wykład techniki fortepianowej, rozpoczęty w serii pierwszej. Są one nie mniej interesujące i wartościowe pod względem muzycznym. Na najwyższy poziom wznoszą się Etiuda nr 11 (tzw. „Wiatr Zimowy") i Etiuda c-mol, nr 12. Chopin stale grywał Etiudy nr 1 i nr 2 z tej serii, i relacja Schumanna o sposobie wykonywania przez niego utworów była już przytaczana. Etiuda nr 3 jest w budowie swej niezwykła i pomysłowa. Melodia rozpoczyna się w F-dur i przechodzi cały szereg modulacji do H-dur. Wprowadzenie tonacji H-dur do środkowej części utworu w F-dur staje się zupełnie zrozumiałe,

gdy uświadomimy sobie, że oktawa f-f' jest dokładnie przedzielona na pół przez zwiększoną kwartę f-h, z czego wynika, że każda seria modulacji, idąca od f ku h, jeżeli rozpocznie się ją od h, będzie miała taką samą ilość tonów i powróci do f. Zauważywszy to, Chopin zbudował swoją Etiudę na planie f-h-f, przy czym część f-h jest dokładnie równoległa do części h-f. (Leichtentritt ilustruje to wykresem geometrycznym!).

W Etiudach nr 6 (tercje), nr 8 (seksty) i nr 9 (oktawy) to, co mogłoby łatwo ulec degeneracji w powierzchowne wirtuozostwo staje się rysunkiem dźwiękowym o uroku kompensującym błahość materiału, z którego utwory te powstały. Etiuda cis-mol, nr 7, należy do innej kategorii. Nie jest ona bynajmniej tylko zwykłym ćwiczeniem lewej ręki, jest to duet, scena dramatyczna, wznosząca się na szczyty ekspresji. Współcześni Chopina słuchali w zdumieniu poetycznego wyrazu tej medytacji. Wielu pisarzy zaopatrzyło ją w romantyczne komentarze, przeważnie o posmaku literackim. Są one zbyteczne. Istnienie tego utworu znajduje swe usprawiedliwienie po prostu jako wyraz poetycznego nastroju.

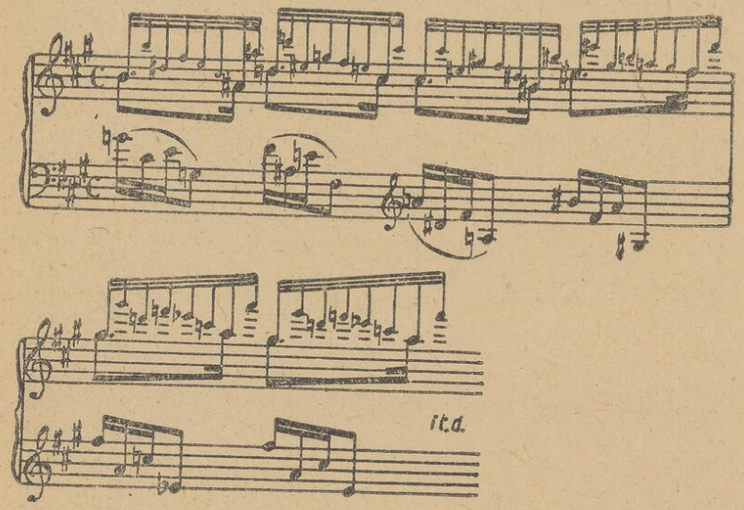
Szczególnie silne wrażenie swą rozlewnością i siłą wywiera Etiuda a-mol, nr 11. Pierwotnie zaczynała się ona bezpośrednio od głównego motywu, lecz potem Chopin zmienił zamiar i dodał owe pierwsze cztery takty, spokojnie i złowróżbnie rozpoczynające ten utwór. Od pierwszej chwili potok dźwięków zmiata wszystko przed sobą. Nie ma tu śladu zniewieściałości lub histerii. Jest to utwór dojrzały, silny i burzliwy, ukazujący nam kompozytora będącego całkowitym panem swego kunsztu. Ten sam podniosły nastrój odnajdujemy w ostatniej Etiudzie c-mol, wspaniałym i posępnym cantus firmus, nad którym przelewają się wspaniałe fale arpedżiów, w rzeczywistości wywodzącej się od pierwszej etiudy c-dur.

Dwadzieścia cztery Preludia op. 28, jakkolwiek nie zostały napisane w żadnym dydaktycznym celu, to mają

wspólne z Etiudami, że każde z nich, z niewielu wyjątkami, wyraża jeden tylko pomysł muzyczny. Zresztą nic nie znajdujemy w Preludiach nr 8, 12, 16 lub 13, co odróżniałoby je od utworów z op. 10 i op. 25. Tytuł „Preludia" nie jest zbyt szczęśliwie wybrany. Najoczywiściej nie mają wcale charakteru wstępu do bardziej obszernych utworów, nie są preludiami w tym sensie, jak „Preludia" Bacha. Jest to raczej zbiór poematów muzycznych, których wielkość odpowiada w sposób doskonały ich treści. Odnajdujemy w nich wszystkie nastroje; cała ich gama zostaje wygrana w tych dwudziestu czterech utworach we wszystkich tonacjach majorowych i minorowych. Możemy przejść na przykład od nr 7, lekko sentymentalnej reminiscencji mazura, który kończy się nieomal, zanim się zaczął, do starannie opracowanego i burzliwego nr 8, a potem do uroczystego, powolnego nr 9 (jednego z najbardziej ponurych utworów, jakie kiedykolwiek napisane zostały w pogodnej tonacji E-dur). Chopin w tych drobnych utworach, gdzie jego dar stwarzania pięknych szczegółów znajduje świetne pole popisu, przechodzi sam siebie. Bez względu na to, czy utwory te powstały z improwizowania figur pianistycznych i łączenia ich ze sobą, jak np. Preludia nr 1, 3, 5, 8, 10, 23, czy też ich treść melodyjna i harmonijna jest bardziej ważka (nr 13, 15, 17, 21, 24), zawsze forma ich jest bardzo szczęśliwie dobrana do treści. Nie możemy rozpatrywać tu wszystkich tych utworów, lecz omówimy niektóre ich cechy, bardziej zasługujące na podkreślenie.

W Preludium a-mol, nr 2, (1838 r.) Leichtentritt dopatruje się charakteru wschodniego: fragmentaryczny zarys melodii powtarzany w różnych rejestrach, z niezwykłymi dysonansami w monotonnym akompaniamencie, stwarza całość złowrogą i przygnębiającą. W Preludium nr 4 patos melodii spotęgowany jest powolnym chromatycznym zstępowaniem basu, które sprawia mylne wrażenie zmiany tonacji. Preludium fis-mol, nr 8,

wyróżnia się bogatą ornamentyką, stwarzającą wir dźwięków wokoło tematu zasadniczego. Często spotykamy w tym utworze zapowiedź Wagnera:



Preludium nr 13 ma charakter nokturnu. Część **più lento** z jej wyrazistymi środkowymi ustępami jest w treści swej pełna szczerego, poetyckiego natchnienia, dalekiego od sentymentalizmu. Wiele wody upłynęło w ciągu ostatnich stu lat, i wrażliwość nasza stępiała. A mimo to jeden z bardziej nieugiętych krytyków wyznał, że słuchając tego Preludium granego przez Rosenthala pojął ze wzruszeniem, że jest to muzyka minionego wieku, której słucha się jak szumu muszli, wyrzuconej na brzeg z otchłani czasu.

W Preludium nr 15 („Deszczowym" zgodnie z twierdzeniem George Sand) dominuje jedna nuta: as (= gis)

bezustannie powtarzana w dwóch układach, najpierw o spokojnym, idyllicznym charakterze, potem jako akompaniament do melodii uroczystego pochodu. Przyjąwszy tę regułę, która normalnie byłaby uciążliwym ograniczeniem, Chopin używa jej dla osiągnięcia zdumiewających wyników. W Preludium nr 16 bawi się tak z klawiaturą, że słucha się go z zapartym oddechem aż do końca tej szalonej, pełnej popłochu ucieczki, podczas gdy w chwilę później, w Preludium nr 17, namiętna melodia wznosi się ponad pełny i bogaty akompaniament. Zakończenie tego Preludium jest samo w sobie poematem: słyszymy melodię poprzez mgłę wznoszącą się z As miękko huczącego głęboko w basie. W takich chwilach fortepian był dla Chopina czymś więcej, aniżeli instrumentem, na którym **mógł** grać: jego dźwięk był **jedynym** medium, które mogło zmaterializować zjawę, za jaką gonił.

W Preludium Es dur, op. 19, spotykamy krótki przebłysk pogodnego nastroju. Ciekawe są w tym utworze ostatnie takty, gdzie rytmika się zmienia i przeciągnięte tony stają się hamulcem, doprowadzającym szybko obracające się koło melodii do zatrzymania. Ostatnie Preludium, d-mol, stoi na tym samym poziomie co Etiuda „Rewolucyjna". Zbyteczne jest podkreślanie podobieństwa motywu Chopina do wstępu „Appassionaty". Niezwykłą dźwięczność tego Preludium przypisać należy układowi figury lewej ręki na klawiaturze. Mamy tu do czynienia z wielkimi rozpiętościami i z trudności technicznych z tym związanych wynika specjalne zabarwienie tonu i sposób akcentowania. Jakże dalecy jesteśmy od konwencjonalnego basu Albertiego, który poprzestawał na jednej kwincie lub niewiele większej rozpiętości! Dzika, bohaterska i patetyczna rapsodia ta zachęca do „interpretacji" w sensie programowym, lecz pozwólmy końcowym d zatrzasnąć i zaryglować drzwi za dwudziestu czterema Preludiami, nie degradując nut tych jedynie do symboli strzałów armatnich lub ciosów zadawanych przez los!

Samotne Preludium op. 45 winno być zaliczone do Nokturnów. Melodia jego snuje się przez wiele tonacji, jednak nie jest to bez celu, gdyż z każdą zmianą tonacji frazesy melodii nabierają świeżych barw. W końcu wszystkie kolory tęczy płoną przed nami w kalejdoskopowej kadencji z szybko zmieniających się akordów. Raz jeszcze Chopin sięgnął ręką w przyszłość.

ROZDZIAŁ XIII

WALCE, NOKTURNY, IMPROMPTUS, SONATY

Pierwsze bezsporne powodzenie na gruncie paryskim zawdzięczał Chopin swym Nokturnom i Walcom. Niektóre z nich cieszyły się ogromną popularnością — na wszystkich **soirée musicales** rozbrzmiewały melodie **Grande Valse Brillante** op. 18 lub Nokturnu Es-dur, op. 9. Chopin musiał zdawać sobie sprawę, że (jak nad tym ubolewał Liszt)

> „Sztukę, prawdziwą sztukę mrożą wspaniałe apartamenty o zasłonach z czerwonego adamaszku i omdlewa ona w jasnozłotych lub skrząco-błękitnych salonach. To, co mówimy, niewiele dziś znaczy, byleby tylko taneczny rytm budził ich myśli o wczorajszych i jutrzejszych walcach!"

Nie znaczy to, aby Nokturny i Walce zasługiwały na lekceważenie jako utwory muzyczne, lecz w zestawieniu z innymi dziełami Chopina, których ówczesny wytworny świat nie umiał ocenić, muszą one ustąpić ze swego niegdyś zajmowanego, przodującego miejsca. Wyraża się w nich jedna tylko strona talentu Chopina, jakkolwiek są one oczywiście bardzo charakterystyczne. Bezzasadnym byłoby twierdzenie, że Chopin nie lubił i nie cenił elegancji, ogłady, dobrych manier i wykwintu, które panowały w wytwornych salonach. Był wystarczająco inteligentny na to, aby widzieć sztuczność i fałsz, które rozwijały się bujnie w tej atmosferze; ale wszak nikt nie może mieć wszystkiego w zupełnej zgodzie ze swymi pragnieniami na tym niedoskonałym świecie, a Chopin nie był wcale skłonny do zamykania się w surowym osamotnieniu, jak ślimak w swej skorupie. Więc uprzejmie grał „ślicznego walca" lub „boski nokturn" na niemą prośbę oczu Mme la Comtesse. Jednak najlepsze z jego powstałych wówczas utworów stoją na tym samym poziomie co inne jego dzieła, a nawet najsłabsze

nie są pozbawione pewnego wdzięku, właściwego temu okresowi jego twórczości.

W 1830 r. Chopin pisał do domu z Wiednia:

„...Pomiędzy licznemi wiedeńskiemi zabawami sławne są wieczory po oberżach, gdzie przy kolacji Strauss albo Lanner (są to tutejsi Świeszewscy) walce grywają. Za każdym walcem dostają ogromne brawo, a jeżeli grają Quodlibet, czyli mieszaninę z oper, pieśni i tańców, to słuchacze są tak zadowoleni, że nie wiedzą co ze sobą robić. Dowodzi to zepsutego smaku wiedeńskiej publiczności."

Te dawne walce były jedynie prostymi melodiami tanecznymi, bez poważniejszych aspiracji. Dopiero Chopin sprawił, że walc opuścił gwarną salę balową i ogródek przy restauracji, stał się utworem salonowym, nabrał wykwintnych manier i radosnej beztroski **jeunesse dorée.** (W naszych czasach te poematy taneczne znalazły swój właściwy świat w nierealnej atmosferze baletu. Nie były nigdy przeznaczone na to, aby towarzyszyć tańcowi ludzi z tego świata, zwykłych śmiertelników z krwi i kości). Chopin wzniósł walca o wiele ponad poziom, na jakim pozostawili go Schubert i Weber (wydaje się zresztą, że usłyszał po raz pierwszy „Zaproszenie do tańca" tego ostatniego dopiero po dłuższym pobycie w Paryżu).

Dziewięć walców wydał sam kompozytor, pozostałe, w bardzo niestarannym wydaniu, ukazały się po jego śmierci, i tych nie należy brać pod uwagę przy rozważaniu metod, którymi posługiwał się Chopin przy nadawaniu formy swym kompozycjom. Walc Es-dur, op. 18, jakkolwiek nie najlepszy ze wspomnianych dziewięciu, może być uważany za wzór przyjętego na ogół przez Chopina planu, złożonego z szeregu szesnastotaktowych części o kontrastującym charakterze, jedynie rytmicznych, zalotnych lub pełnych sentymentu, prowadzących do kody, w której taneczne podniecenie osiąga swój szczyt. W Walcu As-dur, op. 34, forma ta osiąga swą doskonałość: jest to **par excellence** Walc Chopinowski, rycerski i wytworny. W pewnej chwili, ku końcowi, odnosimy wrażenie, jakby zamknęły się drzwi i jakbyśmy oddalali się powoli od gwarnej zabawy, dolatują nas

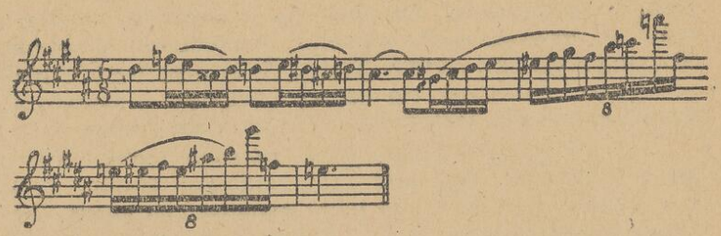
tylko urywki tanecznej melodii, wreszcie i ona zanika, i słyszymy tylko wybijany rytm walca. W Walcu a-mol (Wiedeń 1831) odnajdujemy piętno skłonnego do zadumy słowiańskiego charakteru. Na chwilę Chopin przestał być światowym artystą i powrócił smutnymi myślami do Polski. Walc op. 42 wyróżnia się kapryśną formą — melodia utrzymana jest w tempie dwa razy szybszym aniżeli akompaniament ¾. W utworze tym odnajdujemy coś z charakteru ronda, w którym, dość niezwykle, powraca nie główny temat, lecz wijący się wokoło niego pasaż! Pod względem świetności i wirtuozostwa utwór ten ma niewiele sobie równych. Trzy Walce z op. 64 nie wznoszą się ponad osiągnięty już poziom, a krótki Walc Des-dur, którym Chopin czarował towarzystwo londyńskie w 1848 r. utracił dziś życie i blask. To samo można powiedzieć o walcu cis-mol, jakkolwiek piękna część **più lento,** z jej synkopowaniem i nastrojem namiętnej tęsknoty, nic nie straciła ze swej świeżości. Czas oszczędził również ostatniego walca, As-dur. Przepojony jest dyskretną, miłą wykwintnością, a pod względem harmonicznym ciekawszy jest od innych. Na uwagę zasługuje zwłaszcza nieoczekiwana dygresja w E-dur w ostatniej części. W trio C-dur z jego rozlewną, wiolonczelową melodią element taneczny zanika zupełnie.

Wspomnieć wypada tu również dwa inne tańce, dwie odosobnione próby; były one niezbyt udane i Chopin nigdy ich więcej nie powtórzył. Są to **Bolero** op. 19 i **Tarantella** op. 43. Pierwszy z tych utworów mylnie nazywany bywa „Bolero à la Polonaise" — zupełnie chybione określenie utworu, który ma wiele oryginalnego hiszpańskiego kolorytu. Chopin znał dobrze operę **„Masaniello"** Aubera, i prawdopodobnie znajdujące się w niej dość mierne bolero skłoniło go do spróbowania swych sił w celu stworzenia czegoś lepszego. Dopiero znacznie później, gdy zbliżył się z Pauliną Viardot-Garcia, mógł mieć z pierwszej ręki informacje o muzyce hiszpańskiej. Co się zaś tyczy Tarantelli, to okoliczność, że musiał korzystać z pieśni Rossiniego, aby upewnić się, że jego

oznaczenia są prawidłowe (pożałowania godne zwierzenie!), nie dowodzi bynajmniej, że jedynie naśladował Rossiniego. Około 1841 r. Chopin nie potrzebował naśladować nikogo. Wszystkie Tarantelle są do siebie podobne, i policzyć należy na dobro Chopina, że potrafił oddać charakter tego szalonego tańca. Nie ma w utworze tym włoskiej wesołości: kompozytor waha się między zabiciem i leczeniem nieszczęsnej ofiary ukłucia tarantuli!

Jest rzeczą ogólnie znaną, że Chopin zapożyczył tytuł i ogólny charakter Nokturnu od Johna Fielda. (Tę postać drobnego utworu lirycznego odnajdujemy również u Schuberta w jego **Impromptus i Moments musicaux**). Gdzieniegdzie spotykamy w Nokturnach Chopina echa i reminiscencje Fielda, jak np. w środkowej części nr 2 z op. 32, lecz pod względem odrębności melodii, bogactwa harmonii i oryginalności stylu fortepianowego Chopin stoi znacznie wyżej od Fielda. Forma Nokturnów nie wyróżnia się niczym niezwykłym; obydwaj kompozytorzy stosują schemat „A—B—A" (skrócony, przy czym część środkowa „B" posiada tempo szbkie i ogólny charakter dramatyczny. Melodię „wyśpiewuje" prawa ręka na tle falującego akompaniamentu arpedżiów. (Instynkt Chopina podsuwał mu zawsze idealny akompaniament dla każdej melodii). W każdym Nokturnie jest zazwyczaj „coda", dla której kompozytor zachowuje swe najbardziej zachwycające pomysły. Melodia z westchnieniem zapada w ciszę i słuchacz pozostaje w niepewności, czy to był sen, czy jawa.

Pierwsze Nokturny, c-mol (wydany w r. 1938) i e-mol, op. 72, nie zasługują na szczególną uwagę, jak również i słynny nr 2 z op. 9, który nie wznosi się ponad poziom utworu salonowego. Numery 1 i 3 z op. 9 są natomiast bardzo interesujące, pierwszy dla swoich starannie dobranych proporcji, drugi dla jego subtelnej ornamentacji.



W op. 15 zaznacza się wyraźniej niezależność Chopina od jego wzorów. Przez pomysłowy dobór melodii i akompaniamentu stwarza on w Nokturnie pierwszym uczucie nieziemskiego oddalenia, które podkreśla jeszcze kontrast z nagłą gwałtownością części środkowej. Nokturn Fis-dur zapożyczył charakteru od tonacji, która skłania się ku ckliwości. Na chwilę melodia staje się bardziej namiętną, lecz jest to uczucie dość powierzchowne — ciągle jeszcze przebywamy w salonie. Jednakże moment ten jest bardzo piękny, **„fioriture"** i efekty „wokalne" zasługują na specjalną uwagę. W op. 27 mamy dwa doskonałe przykłady tego, czym jest nokturn, jako rodzaj utworu muzycznego; wystarczają one w zupełności, aby ustalić tytuł do sławy Chopina w tej dziedzinie. W pierwszym z nich, Nokturnie cis-mol, pełna niepokoju i wahań melodia, unosząca się nad niezwykle głębokim akompaniamentem, stwarza niespotykany przed tym nastrój nocy i tajemnicy. W ciemność tę wprowadza Chopin epizod dramatyczny i kunsztownie prowadzi go do nieuniknionego końca. Zgodna współpraca mózgu i serca kompozytora dała tu świetne wyniki. Nokturn kończy „coda" (w tonacji majorowej) o niezrównanie poetycznym nastroju. Drugi utwór z tego samego opusu jest krańcowo odmienny: nie kryje żadnej tajemnicy, jest pogodnie liryczny, nie bez odrobiny sentymentalizmu — pokusie tercji i sekst trudno się oprzeć — lecz zupełnie pozbawiony czułostkowości, i odtwórca, który nie zdoła podkreślić tej różnicy, nie stoi na wysokości zadania. „Coda" jest jednym więcej przy-

kładem uzdolnienia Chopina do stwarzania nowych efektów dźwiękowych zasadniczo prostymi środkami. W tym przypadku zwykły postęp chromatyczny nad podstawowym des staje się czymś „bogatym i dziwnym" dzięki sposobowi rozłożenia partii na klawiaturze.

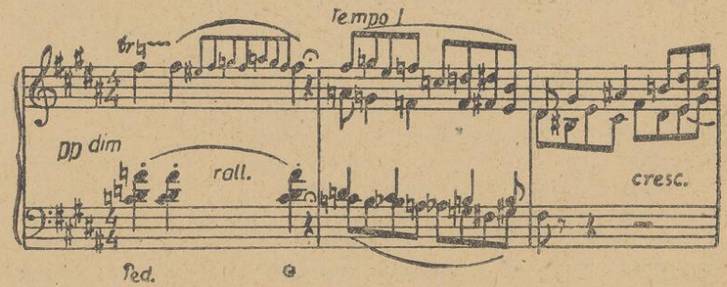
Op. 32 posiada tylko jeden szczegół, przy którym się zatrzymamy. Jest nim coda Nokturnu H-dur. Tutaj bez wątpienia Chopin miał jakąś opowieść na myśli. Lecz romans zostaje przerwany i trubadur zmuszony do milczenia. Do wyjaśnienia jednego z komentatorów, że jest to pieśń miłosna, kończąca się krwią i śmiercią, dodać można tylko, że Nokturn ten kończy się akordem **minorowym,** nie zaś majorowym, jak to spotykamy w wielu wydaniach tego utworu. Nokturn G-dur z op. 37 wyróżnia się bogactwem modulacji. Zasadniczym środkiem ekspresji Chopina w tym utworze jest powtarzanie jego motywów w różnych tonacjach. Następują one jedna po drugiej, szybko, lecz w planowej kolejności — spośród 140 taktów tego utworu tylko około 20 utrzymanych jest w tonacji G-dur! (porównaj Preludium op. 45). Nieco dziwnym wydaje się zaliczanie do Nokturnów nr 1 z op. 48. Pomysł ten, z jego dostojnością, patosem i szlachetną prostotą przerasta ramy tego rodzaju kompozycji. Po uroczystym, podobnym do marsza wstępie rozlewną, pełną melodię prowadzą do jej punktu szczytowego grzmiące pasaże w oktawach. Zwykły powrót do pierwotnego tematu po namiętnym i potężnym chorale byłby wykluczony. Toteż Chopin pozwala, aby niepokój ten udzielił się pozostałej części utworu, lecz patetyczny charakter tego tematu całkowicie się zmienia przez jego odmienne potraktowanie.

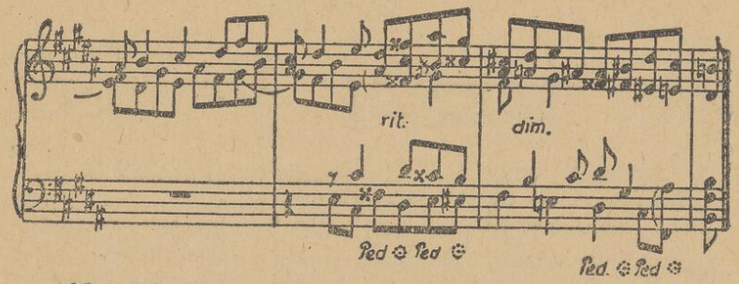
Z dwóch Nokturnów op. 55, drugi, Es-dur, stoi wyżej aniżeli pierwszy, nieco bezbarwny i płaski. (Paul Egert przypuszcza, że przyczyną tego jest błędne łączenie nuty c przy frazowaniu wstępu. Twierdzi on, że poprawki Chopina w autografie wskazują, iż motyw ten miał być frazowany

tak nie zaś tak



Jeżeli się z tym nawet zgodzimy, poprawka ta niewiele przyczyni się do zatarcia wrażenia, że wyobraźnia nie dopisała Chopinowi, gdy pisał ten utwór). Nokturn Es-dur (niesłusznie lekceważony) zrywa z powszechnie panującą formą tego typu utworu, złożonego zwykle z trzech części. Określono go jako „duet na dwa instrumenty solowe z **basso continuo**". Głos środkowy dorzuca uzupełnienia o wzrastającej sile do „melodii bez końca", a falujący akompaniament przekracza od czasu do czasu swą rolę, polegającą na towarzyszeniu melodii. Bez wątpienia mało kto zgodzi się z Niecksem, że dwa ostatnie Nokturny op. 62 są utworami stojącymi na niższym poziomie od pozostałych. Nokturn H-dur z tego opusu wyróżnia się bogactwem Chopinowskiej ornamentyki w swej ostatniej części — jest to **non plus ultra** filigranowej twórczości fortepianowej; znajdujemy tu także harmoniczne zestawienia, których na próżno szukalibyśmy we wcześniejszych Nokturnach. Chopin znajduje nowe drogi, aby powrócić do właściwej tonacji po odejściu od niej, jak na przykład:



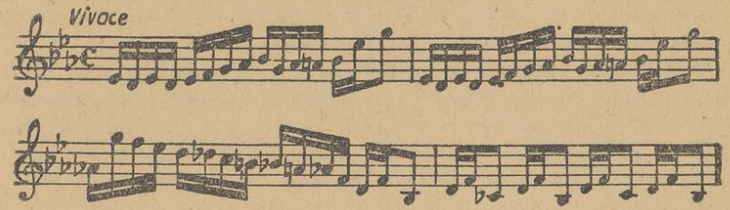


Najpiękniejszy ze wszystkich nokturn nosi inną nazwę: **Barkarola** op. 60. Jest to szczyt liryzmu Chopina, najwyższy wykwit melodii, synteza jego stylu fortepianowego i najbogatszych inwencji w zakresie harmonii. Pozornie (dzięki tercjom i sekstom) może utwór ten zdawać się po prostu gloryfikacją „italianizmu", lecz niezależnie od tego, że natchnienie Chopina nic wspólnego nie miało z jakąkolwiek naiwną wenecką **canzone,** utwór ten jest bogaty w efekty „impresjonistyczne", które przenoszą słuchacza z Włoch do bezimiennego kraju marzeń poety. Wystarczy przypomnieć sobie modulowane przejście do improwizacji **dolce sfogato** i wyszukaną kodę — ten splot najbogatszej harmonii, utkanej na pedałowym Fis.

Dwa inne jeszcze utwory Chopina mają tak wiele wspólnego z Nokturnami, że nie będzie niewłaściwym wspomnieć o nich na tym miejscu. Są to **Andante spianato** z op. 22 (które niczym nie wiąże się z następującym po nim Polonezem) i **Kołysanka. Andante** nie jest właściwie nokturnem: ma ono raczej charakter idylli na tle krajobrazu, skąpanego w łagodnych promieniach słońca. Trio, oznaczone **semplice,** nie przynosi kontrastujących mroków aż do chwili, gdy powraca falujący nurt w G-dur. Trudno zrozumieć, dlaczego Chopin przyłatał pospolity, zgiełkliwy pasaż w celu połączenia tej delikatnej sielanki ze swym Polonezem. Kołysanka jest jednym z tych szczęśliwych owoców natchnienia, które

nigdy się nie powtarza. Kołyszący bas **ostinato,** krótki frazes melodii, rozkładający się na 16 wariacji — i oto mamy kołysankę, zdolną odebrać odwagę każdemu, kto pragnąłby napisać inną jeszcze. Chopin prowadzi wariacje w kolejności tak pełnej finezji, iż oczarowany słuchacz nie zdaje sobie sprawy z braku interesujących momentów harmonicznych. Lecz poezja ta uchyla się wszelkiej analizie. Któż zechce rozciąć gardziołko słowika, aby zobaczyć, skąd dobywa się jego śpiew?

Na początku 1834 r. Chopin posłał swojej siostrze album, właśnie przez Schlesingera wydany, w którym znajdowały się między innymi utworami jego dwa Nokturny op. 15 jak również Moschelesa **Impromptu** w es, op. 89, które ukazało się jednocześnie z tymi Nokturnami *). Pobieżny rzut oka na utwór Moschelesa wskazuje już wyraźnie, skąd Chopin zaczerpnął pomysł dzieła, wydanego po jego śmierci jako **Fantazja Impromptu,** i tłumaczy, dlaczego nie wydał go sam kompozytor, pomimo jego wyższości nad banalnym utworem Moschelesa: naśladownictwo byłoby zbyt widoczne. Oto melodia Impromptu Moschelesa:



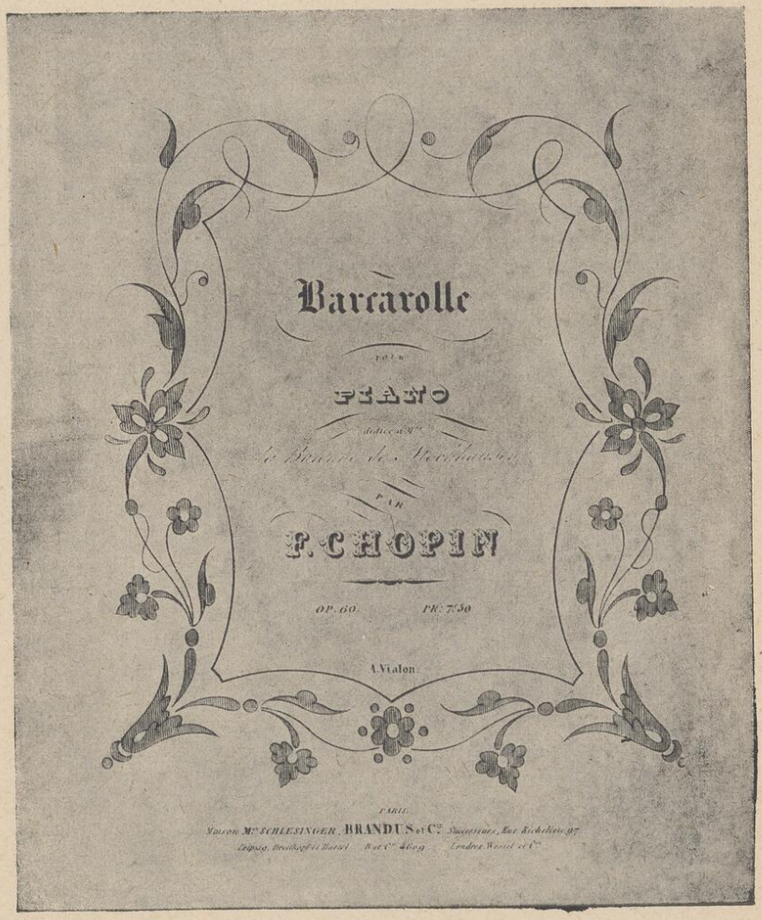
Pierwsze Impromptu Chopina było zupełnie nieudane i powrócił on do tej formy (zapożyczonej, łącznie z tytułem, od Schuberta) dopiero w roku 1837. Trzy Im-

*) W albumie tym znajduje się również pewna ilość fantazji i wariacji Pixisa, Hüntena i Herza na ten sam „ulubiony temat" z opery Hérolda **Ludovic,** którego Chopin użył w swych wariacjach op. 12. Najwidoczniej był wielki popyt na takie utwory dla użytku salonowego. Wariacje Chopina nie są lepsze od innych.

promptus, op. 29, 36 i 51, nie zadają kłamu swej nazwie. Pierwsze zwłaszcza ma wszystkie cechy niewymuszonej improwizacji. Bliższe jednak przyjrzenie się pierwszej części zdradza robotę biegłej ręki. Sądząc z pełni tonu wierzyć się nie chce, że uderzone zostały tylko dwie nuty jednocześnie. Dzięki przystosowaniu pedału do klawiatury ucho dosłuchuje się harmonii w różnych układach.

Impromptu Fis-dur jest utworem dłuższym i kontrast między jego poszczególnymi częściami jest bardziej wyraźny — uroczysty marsz w D-dur następuje po sielankowej melodii pierwszej części. Różne zdania wypowiadano o niezwykłej modulacji, za pomocą której Chopin zmienia po marszu tonację na F-dur. Jedni krytycy uważają ją za nieudolną i amatorską, inni dopatrują się w niej błysku geniuszu. Nie można zaprzeczyć, że gdy przejście to jest zagrane według wskazówek Chopina, to znaczy **diminuendo — rallentando — piano** aż do **pianissimo** wstępu części F-dur, wrażenie jest skończenie artystyczne. Ostatnie strony tego utworu są przykładem czarującej Chopinowskiej **„jeu perlé"**. Trzecie Impromptu, Ges-dur, nigdy nie cieszyło się zbyt wielkim powodzeniem. Sam kompozytor lekceważył ten utwór, napisany tylko po to, aby zrobić przyjemność przyjacielowi. Jakkolwiek nie odznacza się ono wybitną oryginalnością, jest niewątpliwie typowe dla pewnego okresu twórczości artysty (rok 1842). Jeżeli nawet brak mu bezpośredniości, to w jego rysunku i harmoniach wiele jest wystudiowanej wytworności.

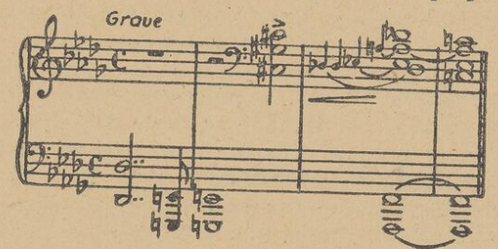
Sonaty Chopina, podobnie jak i jego koncerty, nie spotkały się z uznaniem akademickich umysłów XIX stulecia. Jest to zrozumiałe, gdy chodzi o jedną z pierwszych sonat, c-mol, napisaną w 1827 r. i nieomal trudną do uznania za utwór Chopina; lecz przesadny szacunek dla litery prawa, rządzącego mitycznym pojęciem „prawdziwej formy sonaty" (wynalazku raczej sali wykładowej aniżeli pracowni kompozytora) był źródłem wielu



Karta tytułowa „Barcarolle"
(1846 r.)

niesłusznych zarzutów pod adresem dwóch sonat, b-mol i h-mol, których „wadliwość" jest nieomal matematycznie udowodniona w niektórych podręcznikach. Nikt nie posunie się do twierdzenia, że op. 35 i 58 stoją ponad rządzącymi formą sonaty prawami. Tak nie jest; lecz winni jesteśmy ich kompozytorowi uświadomienie sobie, w zgodzie z jakimi prawami je tworzył, zanim zdecydujemy, że utwór jego nie może być dobry, ponieważ nie odpowiada zasadom ustalonym przez Herr Professor X w roku 1825. Nie rozstrzyga też sprawy zarzucanie Chopinowi ignorancji i niekompetencji. To samo, co zrobił w 1839 r. w pierwszej części op. 35 powtórzył w 1844 r. w Sonacie h-mol. Możemy przyjąć wobec tego, że miał zamiar pisać sonaty w sposób jego zdaniem najlepiej odpowiadający mu, jako kompozytorowi, którego uzdolnienia szły raczej w kierunku długich lirycznych lub dramatycznych okresów, aniżeli starannie wyrozumowanego rozwijania krótkich, pełnych treści tematów. Można na to powiedzieć, że kompozytor taki lepiejby zrobił, nie używając formy sonaty; lecz na to znów odpowiedzieć można: „tak, jeżeli ustalimy, że sonata może egzystować tylko w formie ustalonej na całą wieczność przez kilku starych mistrzów, których utwory według tych zasad napisane z nabożeństwem podziwiamy". Schumann był jednym z tych, którym szacunek dla „praw" podyktował dziwnie absurdalne zdanie o sonacie b-mol. Powiedział on mianowicie, iż szkoda, że Chopin nie zastąpił odpychającego „Marsza Żałobnego" przez **Adagio** w Des-dur! Przez to, zdaniem jego, Sonata ogromnie straciła, gdyż ów Marsz Żałobny stał się ośrodkiem całego utworu. Tymczasem właśnie ten marsz (napisany na długo przed innymi częściami sonaty) dostarczył Chopinowi pomysłów dla pierwszej części i scherza, był bodźcem, aby zamknąć w ramach sonaty uczucia, które wzbudziła w nim wizja śmierci. Nie mamy tu miejsca na szczegółowy rozbiór tej sonaty. Sądzona nawet zgodnie ze swymi własnymi „prawami" nie jest bez wad — przeciwnie — lecz wszyscy się na-

pewno z tym zgodzą, że ogólne artystyczne wrażenie, jakie utwór ten robi na słuchaczu bez z góry powziętych uprzedzeń, jest wrażeniem jedności, jedności wznoszącej się ponad techniczne zagadnienia formy. Twierdzenie, że cztery części tej sonaty „mało mają wspólnego ze sobą, zarówno z punktu widzenia tematu, jak i jakiegokolwiek innego" jest po prostu zaprzeczeniem oczywistości. Od pierwszych uroczystych tonów:



do ostatniego szeptu finału utwór ten rozwija się pod wpływem jednego **dramatycznego** impulsu. Szalony rozmach pierwszej części, chromatyczny wicher scherza i niezwykły finał — wszystko ma swe miejsce w muzykalno-dramatycznym schemacie Chopina. Finał w rzeczywistości jest daleki od tego, aby być jedną z czterech niezależnych części, dowolnie ze sobą związanych, aby utworzyć sonatę (jak twierdził Schumann) i nie ma racji bytu bez poprzedzających go części. Jako utworu muzycznego sonaty tej nie można analizować w zwykły sposób. Patrząc na nuty widzimy, że jest logicznie zbudowana, lecz ucho odbiera tylko intensywne wrażenie, którego słowami wyłożyć niesposób.

Sonata h-mol nie ma zwięzłości op. 35. Pomimo jej pięknych momentów, część pierwsza jest przeładowana materiałem tematycznym, niekiedy bardzo trudnym do pojęcia. Wspaniale płynąca w ustępach lirycznych melodia nie pozwala nam całkowicie zapomnieć o dającym się niekiedy odczuwać wysiłku — nawet gdy przyznajemy kompozytorowi prawo używania formy sonaty

dla osiągnięcia swych celów. Pomijając nawet kwestię, czy forma ta jest odpowiednia i czy utwór wywołuje wrażenie jedności, zgodzić się musimy, że Chopin w tej sonacie przeszedł sam siebie, gdy chodzi o bogactwo pomysłów. W jej czterech częściach znajdujemy najpiękniejsze melodie, jakie kiedykolwiek napisane zostały na fortepian. Barwa, wdzięk, uczucie, rozmarzenie — wszystko jest na rozkazy kompozytora, będącego u szczytu swej twórczej potęgi.

Sonata op. 65 na wiolonczelę i fortepian, ostatni utwór wydany przez Chopina, tworzony był z wielkim wysiłkiem, nie dla braku „natchnienia", lecz z powodu poszukiwania przez kompozytora nowych sposobów wypowiadania się, które już zapowiadała Polonaise-Fantaisie. Zdzisław Jachimecki uważa, że pierwszą i ostatnią część tej sonaty zaliczyć można do najzupełniej współczesnej muzyki kameralnej. Nie posuwając się aż tak daleko, zgodzić się można, że Chopin wyraźnie porzucił przyjęty styl romantyczny, co tłumaczy, czemu Niecks znalazł w tych dwóch częściach jedynie „wielką pustynię, na której gdzieniegdzie tylko zakwita drobny kwiatek"; wyjaśnia to również, dlaczego Chopin nie próbował zagrać tego całego utworu wytwornemu audytorium swego ostatniego paryskiego koncertu. Ciekawym byłoby rozważanie, jaka mogłaby być linia rozwoju talentu Chopina, gdyby żył jeszcze dwadzieścia lat. W żadnym razie sonata ta nie może być uważana za dowód smutnego schyłku jego talentu, traktować ją raczej należy jako eksperyment, który mógłby zaprowadzić go na nowe, bogate drogi twórczości.

ROZDZIAŁ XIV

POLONEZY, MAZURKI, SCHERZA, BALLADY

„Dzieje muzyki Chopina rozpoczyna Polonez i kończy Mazurek". Symbolizuje to oddanie artysty, przez całe jego życie, temu patriotycznemu idealizmowi, którego kult był zawsze wybitną cechą polskiego charakteru. Chopin miał ojca Francuza i nosił francuskie nazwisko. („Nie przestajemy żałować, że się Pan nie nazywa Chopiński", pisała Maria Wodzińska): dlatego też i tym bardziej podkreślał zawsze to, że jest Polakiem. Zdawać się mogło, że to obce pochodzenie podsycało jeszcze płonący w nim ogień patriotyzmu, a gdy na zawsze opuścił swój kraj rodzinny, marzenia i wspomnienia przeżytych w nim lat towarzyszyły mu wiernie przez całe życie i z biegiem czasu nic ze swej mocy i czaru nie utraciły. Z jednego z ostatnich listów Chopina (kwiecień 1848 r.) do przyjaciela z lat szkolnych, Fontany, widzimy, że artysta żywi gorącą nadzieję, iż niebawem zabłyśnie jutrzenka wolności:

„Nie obejdzie się to bez strasznych rzeczy, ale w końcu tego wszystkiego jest Polska, świetna, duża, słowem Polska... Wszyscy tu przekonani, że rzeczy nasze zdesynują się zupełnie przed jesienią".

I taki sam nastrój panuje w jego Polonezach. Przewija się przez nie trojaki motyw: duma z przeszłości, żal nad teraźniejszością i nadzieja lepszej przyszłości.

Polonezy Chopina (mówimy tu jedynie o dziełach dojrzałych, wydanych przez samego kompozytora) nic prawie nie zawdzięczają niewyszukanym przykładom Ogińskiego, Kurpińskiego i Elsnera, chociaż charakterystyczny rytm poloneza jest oczywiście wspólny wszystkim tym utworom. Melodie Ogińskiego były niezwykle popularne, i na pierwszych próbach młodego Chopina wyraźnie znać wpływ tego kompozytora *).

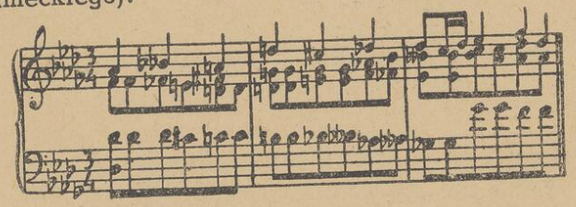
*) Jest bardzo wątpliwe, czy Chopin znał Webera „Polacca", gdy komponował swe pierwsze polonezy.

Pierwszy z jego Polonezów (1817) w g-mol — dwadzieścia dwa takty z szesnastotaktowym trio — jest po prostu naśladownictwem Ogińskiego; nie można się było wiele więcej spodziewać po siedmioletnim dziecku. Nie wiele więcej można powiedzieć o Polonezie As-dur, poświęconym Żywnemu (1821), chyba to, że spotykamy w nim po raz pierwszy parę lekkich pasaży, zapowiadających późniejsze wirtuozostwo Chopina. W Polonezie gis-mol (1822) młody kompozytor wykazuje już więcej oryginalności, a w Polonezie d-mol, op. 71, nr 1 (1827) „chopinowski" koloryt, blask i opanowanie klawiatury występuje już z całą wyrazistością. Na tym samym poziomie stoją pełen powabu Polonez B-dur (1828) i bardziej sentymentalny f-mol (1829). W Polonezie Ges-dur z roku 1829 spotykamy pomysły, które lepiej zużyte zostały po wielu latach w Polonezie As-dur z op. 53. Trudno jest powiedzieć coś zupełnie pewnego o formie tych wszystkich kompozycji, ponieważ nie zawsze wiemy, w jakim stopniu wydawcy zmieniali rękopisy przed ich wydaniem. Przeważnie składają się Polonezy z trzech części, według nieskomplikowanego wzoru Ogińskiego i Kurpińskiego. Polonez Es-dur na fortepian i orkiestrę, op. 22, jest utworem popisowym, niezwykle błyskotliwym, który zawsze ma powodzenie, gdy jest wykonany przez wirtuoza. (Partytura orkiestrowa nie ma tu znaczenia i Polonez ten wykonywany jest najczęściej jako utwór solowy). Nie należy go wszakże lekceważyć dlatego tylko, że jest bardziej powierzchowny, niż inne. Oryginalność jego, jako utworu fortepianowego, jest wystarczającym powodem, aby traktować go przychylniej.

Żaden ze wspomnianych dotychczas Polonezów nie uderza w ton heroiczny. Dopiero po opuszczeniu Polski zobaczył Chopin poloneza w innym świetle — ujrzał w nim formę epicką, w której mógł wyrazić wspaniałość swej ojczyzny, podobnie jak uczynił to Mickiewicz w „Panu Tadeuszu". Nam, co żyjemy w dzisiejszych

prozaicznych czasach, trudno jest wyobrazić sobie fantastyczny przepych polonezów tańczonych w XVII i XVIII wieku przez polską szlachtę w strojach narodowych. Już w czasie, gdy żył Chopin, taniec ten utracił wiele ze swego pierwotnego charakteru, lecz żywa wyobraźnia artysty umiała wyczarować z przeszłości jego wizję. Jako melodii tanecznej pierwszeństwo należy przyznać słynnemu Polonezowi A-dur z op. 40 *). Wspaniały prosty i nieskomplikowany, wolny od wszelkich zbędnych dodatków — nie ma ani wstępu, ani kody — symbolizuje on swym potężnym rytmem minioną chwałę dawnej arystokracji. Polonez, nie należy o tym zapominać, był uroczystym tańcem szlachty, nie ludu. Określenie „gminny" (którego ktoś użył dla określenia tego często grywanego utworu) jest zupełnie bezsensowne.

Pozostałe Polonezy należą do kategorii „poematów dźwiękowych". Odsłaniają one nam zarówno różne strony polskiego charakteru, jak i oddźwięk Chopina na cierpienia narodu. Tak więc pierwszy Polonez z op. 26 jest kolejno zuchwały, rycerski i sentymentalny, podczas gdy drugi brzmi groźnie i posępnie. W pierwszym kompozytor używa bogatych harmonii chromatycznych dla wywołania nastrojów poetycznych, jak np. enharmoniczna wstawka w trio (przytoczona przez Jachimeckiego):

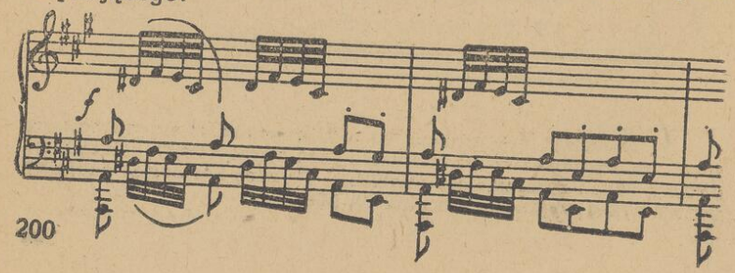


*) Opowieść, przywiązana do tego Poloneza, iż skomponowany został na Majorce i że powstawaniu jego towarzyszyły halucynacje i zjawy dam i rycerzy, jest zmyślona. Polonez ten został napisany jeszcze przed wyjazdem Chopina na Majorkę.

W Polonezie es-mol charakterystyczny rytm łącznie z dynamicznymi wariacjami są dla Chopina głównymi środkami ekspresji. Wystarczy przyjrzeć się wstępowi: **Maestoso (pp) — poco ritenuto — accelerando — poco rit, (cresc.) — accelerando (p) — ritenuto (cresc.) — a tempo (f) — cresc. do fff — agitato (p).** Uzyskany w ten sposób obraz dźwiękowy jest wyjątkowo żywy.

Początek Poloneza c-mol, op. 40, nr 2, jest uważany przez krytyków polskich za nieświadomą reminiscencję (w tonacji minorowej) Poloneza koronacyjnego Kurpińskiego do słów „Witaj, o królu!". Niewątpliwie te dwa tematy są podobne i jest bardzo możliwe, że gdy Chopin rozmyślał nad przeszłością, melodia Kurpińskiego wynurzyła się z jego podświadomości i nadała posępne zabarwienie całemu nastrojowi. Polonez ten nosi pewne cechy podobieństwa do nr 1 z op. 26, zwłaszcza w trio As-dur, w którym znajdujemy inny jeszcze przykład używania dygresji chromatycznych przez Chopina.

Opus 44 jest pierwszym utworem o typie fantazji w formie poloneza. Chopin rozwijał tę formę, gdy nie mógł w normalnych jej ramach pomieścić swobodnie swego pomysłu. Tytułu Polonaise-Fantaisie nie używał jednak aż do chwili, gdy zmusiła go do tego zupełnie niezwykła forma op. 61, choć myśl ta przychodziła mu do głowy już w roku 1841, jak to widać z jego listu datowanego z 24 sierpnia 1841 r. Polonez fis-mol, poza właściwym polonezem pełnym potężnego rozmachu i życia, odznacza się tym, że trio jego jest mazurkiem. Nic w muzyce Chopina nie znajdujemy oryginalniejszego i śmielszego od grzmiącego przejścia tak się zaczynającego:



Przejście od tego wojowniczego obrazu do sielankowego Mazurka jest bardzo kunsztowne, lecz kunsztowniejszy jeszcze jest powrót do głównego tematu poloneza. Wstęp i koda mają całkowicie charakter fantazji. Z wątłego początkowego tematu melodia zrywa się, jak huragan, koda doprowadza potęgę muzyki do szczytu, aby potem pozwolić jej opaść do cichego, dalekiego szeptu.

Wzmianka o tej kodzie prowadzi nas bezpośrednio, z pominięciem ścisłego porządku chronologicznego, do utworu **„Polonez-Fantazja"** op. 61. To, co w op. 44 było zaledwie zarysowane, rozwinął Chopin tutaj z całym, właściwym sobie kunsztem. Utwór ten nie należy do zupełnie udanych: nie osiąga tej wspaniałej zwięzłości, która wieńczy wielki Polonez As-dur op. 53. Lecz przemawia do wyobraźni słuchacza z siłą równą prawie Fantazji f-mol z czwartej Ballady. Mają one to samo źródło. „Symfoniczna" introdukcja mogłaby równie dobrze znaleźć się w którymkolwiek z późniejszych dzieł Wagnera — i rzeczywiście Wagner **(Tristan i Izolda, Zygfryd, Zmierzch Bogów)** i Ryszard Strauss wspominani są ciągle, gdy współcześni krytycy omawiają **Polonaise-Fantaisie.** Tkanina harmonii jest tu bogatsza, aniżeli w innych utworach Chopina, i choć spleciona jest ciasno, nie jest ani ciężka, ani zagmatwana. Fortepian przemawia językiem, którego dotychczas nie słyszano. Jeden przykład wystarcza, dla zobrazowania daru Chopina opanowywania nowych efektów muzycznych: ów długi, wciąż wzrastający tryl przez jeden, dwa, trzy, cztery takty nad jedną pedałową nutą bezpośrednio po „intermezzo" — niezapomniane miejsce dla pianisty, który opanował swój kunszt. Na ostatnich kartkach tego eposu Chopin żegna bohaterską przeszłość swego kraju. Znika wywołany przez niego orszak zjaw, artysta pozostaje sam — i głośny akord końcowy przerywa czar.

Miejsce pomiędzy op. 44 i Polonezem-Fantazją należy się Polonezowi As-dur, op. 53, dziełu, którego chwały głosić nie potrzeba. Panuje zupełna jednomyślność, iż ten wspaniały poemat dźwiękowy wyczerpuje

możliwości poloneza, jako tego rodzaju utworu. Kojarzy on bezpośredniość i siłę Poloneza „wojskowego" z bogactwem fantazji i poezją Ballad. Nie poniża się ani na chwilę do łatwego realizmu, a jednak wywołuje przed naszymi oczyma obraz o niespotykanym przepychu. Nic też dziwnego, że emigranci polscy w Paryżu, gdy Chopin skończył go grać, zerwali się z miejsc, śpiewając: „Jeszcze Polska nie zginęła, póki my żyjemy!"

Ewolucja formy poloneza od prostej melodii tanecznej do poematu muzycznego powtarza się w Mazurkach Chopina, gdzie również przebiega od prymitywnego tańca ludowego do nowej formy sztuki — fantazji tanecznej, do której stylu określenie „symfonicznej" (w pierwotnym znaczeniu tego słowa) nie jest niewłaściwie użyte, jak np. w przypadku op. 50, nr 3, cis-mol. Rzecz dziwna, to kształtowanie się stylu Chopina było przez czas dłuższy uważane za schyłek jego talentu, i te mazurki, które dziś najwięcej nas pociągają, były uważane za „mniej szczęśliwe owoce natchnienia". Wiek XIX widział w Mazurkach nie wiele więcej, aniżeli harmoniczne i rytmiczne nieporozumienia, które, jak przyprawa korzenna, dodawały „zachwycającej pikanterii" (jak to w 1888 r. określił Niecks) dobrze już znanej potrawie. Ale z chwilą, gdy Chopin przekroczył pewną granicę, przestał być rozumiany. Nuta polska w jego muzyce, która tak bardzo przyczyniła się do powodzenia, jakie miał w 1829 r. w Wiedniu, wywoływała tylko częściowy oddźwięk. I tak Mazurek B-dur, op. 7, nr 1 prędko bardzo stał się popularny we Francji, Niemczech i Anglii, podczas gdy Mazurek a-mol, op. 17, nr 4, nieustępliwie „prymitywny" w swym charakterze, określany był jako „bezbarwny i posępny", pełen „zgrzytliwych dźwięków", „o niesamowitym charakterze".

Takie reagowanie jest zupełnie zrozumiałe. Słowiańskie pierwiastki, charakteryzujące całą twórczość Chopina, które odnajdujemy we wszystkich jego utworach — balladzie, scherzo czy sonacie, i których ani

„włoskość" ani nic innego całkowicie nie mogły zatrzeć, nie przeszkadzały mu przemawiać przede wszystkim jako poecie, potem dopiero jako patriocie. Cały świat zrozumiał orędzie poety do serca i wyobraźni całej ludzkości. Każde usiłowanie przedstawiania utworów Chopina, jako wyłącznie polskiej własności, jest dziecinne i pomniejszające wielkość kompozytora (przybiera ono zwykle formę poglądu, że tylko Polacy umieją grać Chopina). W późniejszych swoich Mazurkach jednak Chopin przemawia językiem, którym dla świata, poza Polską, nie jest całkowicie zrozumiały — stąd brak zainteresowania dla utworów takich jak Mazurek cis-mol, op. 50, nr 3, lub c-mol, op. 56, nr 3. Spodziewać się jednak należy, że dziś już muzycy nie będą mówić, że są to utwory „mniej bezpośrednie", „w niewielu z nich tańczy serce, w większości tylko nogi." (James Huneker), lub też, że „brak im owej ‚dzikiej piękności', która tak nas zachwycała w pierwszych Mazurkach". *) A jednak żadne z utworów Chopina nie są w tym stopniu przesycone intensywnym uczuciem, jak te „akademickie" i „refleksyjne" utwory, wspomniane przed chwilą. Na sześciu stronach Mazurka cis-mol zawarte są całe dzieje opętania Chopina przez tematy polskie; jednakże W. von Lenz mówi o nim lekkomyślnie: „zaczyna się, jakby był napisany na organy, a kończy, jak utwór przeznaczony do grania w wytwornych salonach".

Wysuwane było (przez Belę Bartóka) przypuszczenie, że Chopin nie miał bezpośredniej styczności z prawdziwą muzyką ludową polską i że jego Mazurki są czymś sztucznym i egzotycznym, nie wrośniętym korze-

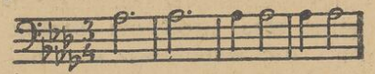
*) Mazurek a-mol, poświęcony Emilowi Gaillard, był pomijany jako „nieudany utwór" bez znaczenia przez tych, którzy sądzili, że jest to pośmiertne wydanie nieznanej kompozycji. Przypuszczać można, że ocena wypadłaby inaczej, gdyby wiedziano, że Mazurek ten powstał w najlepszym okresie twórczości Chopina, w 1841 r. Wydany był po raz pierwszy jako op. 43.

niami w narodową glebę. Zaprzeczają temu własne, skromne słowa artysty: „wiesz, ile chciałem i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki". Również krótka wzmianka w „Kuryerze Szafarskim" dowodzi, że poszukiwał melodii ludowych polskich u ich źródeł:

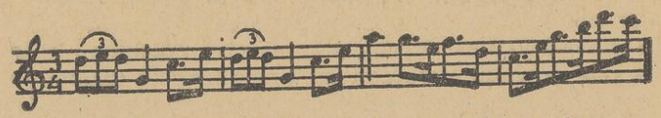
„...Aż na koniec zdjęty ciekawością dobył trzech groszy i obiecał je śpiewaczce, byle mu śpiewkę powtórzyła... Zaczęła śpiewać mazureczka, z którego Redaktor jedną tylko strofę przytacza."

Chopin rzeczywiście znał dobrze polską muzykę ludową i oburzało go, gdy mniej wrażliwi rodacy postępowali z nią bez pietyzmu, o czym świadczy chociażby jego gwałtowna napaść na Sowińskiego, gdy ten ostatni wydał zbiór polskich pieśni ludowych, których charakter zatracił się całkowicie przez nieudolne opracowanie akompaniamentu. W utworach swych Chopin nie wprowadzał bezpośrednio tematów z muzyki ludowej. Wśród jego sześćdziesięciu Mazurków niewiele jest takich, w których znaleźć można znane melodie piosenek ludowych (**poco più vivo** z op. 68, nr 3 (1829) jest wyjątkiem). Mazury, oberki i kujawiaki (trzy zasadnicze formy polskich tańców ludowych), które Chopin słyszał bezustannie w swych młodych latach, były tylko bodźcem dla jego wyobraźni, źródłem, z którego czerpał zasadnicze materiały i wznosił na wysoki poziom, gdzie wcielały się w wysoce artystyczne formy muzyczne, nie tracąc nic ze swego pierwotnego charakteru. Następujące przykłady (ze studium H. Windakiewiczowej „Wzory ludowej muzyki w Mazurkach Chopina") pokazują, jak tematy Mazurków powstają z jednotaktowej komórki — nieświadomie, rzecz prosta: na liniaturze nut Chopin wypowiadał się równie swobodnie, jak w polskiej mowie, której słowa same cisnęły mu się na usta.

(1) Typ AABB: Mazurek Des-dur, op. 30, nr 3:



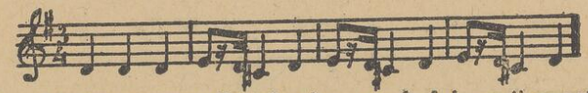
(2) Typ AABC: Mazurek C-dur, op. 7, nr 5:



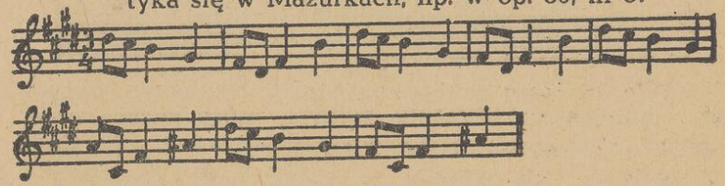
(3) Typ AAAB: Mazurek Fis-moll, op. 6:



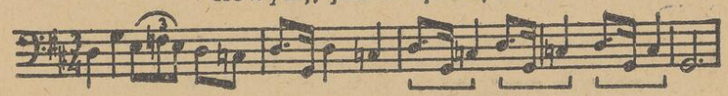
(4) Typ ABBB: Mazurek G-dur, op. 67, nr 1:



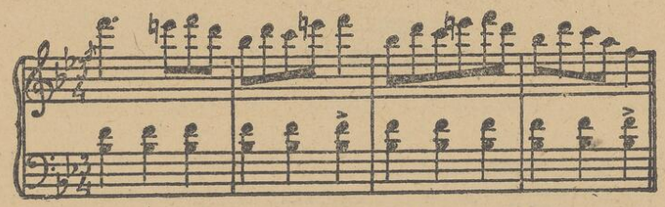
Charakterystyczny dla oberka „ruch falowy" często spotyka się w Mazurkach, np. w op. 50, nr 3:



jak również mieszany rytm (dwućwierciowy z trzyćwierciowym), jak w op. 33, nr 4:



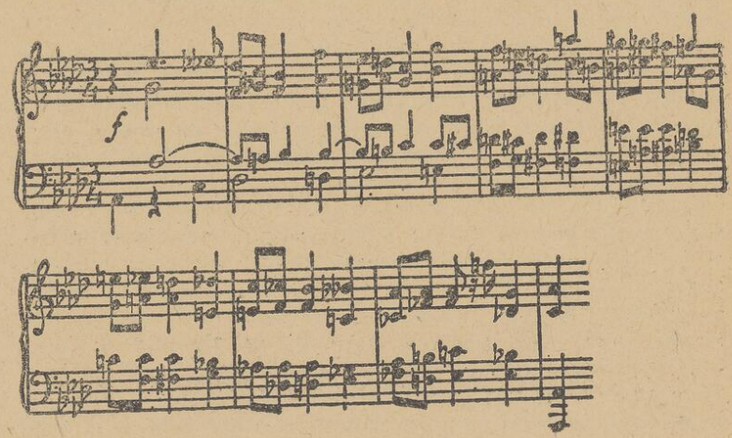
i melodie oparte na lidyjskiej tonacji z jej zwiększoną kwartą (fis zamiast f w C-dur) — oto kilka cech właściwych polskim melodiom narodowym, które występują w Mazurkach. Zbytecznym jest podkreślanie, że harmonie, w które Chopin stroi „rodzime szaleństwa dźwięków drewnianych", nic wspólnego nie mają z muzyką ludową. Skrzypek wiejski, bez końca powtarzający ten sam urywek melodii przy monotonnym głosie kobzy *), nic nie wie o harmonii. Barwne progresje Chopina, które tak zachwycają nas dzisiaj, zdumiałyby polskiego chłopa, są one bowiem stworzonymi przez artystę uzupełnieniami na tematy narodowe. Uderzający kontrast między tymi krańcowościami — pierwotną melodią ludową z jednej strony a wyrafinowanym traktowaniem przez Chopina wyidealizowanego mazura z drugiej — wyraźnie widać z porównania przejścia w Mazurku F-dur, op. 68, nr 3 (1829 r.) z przejściem w Mazurku As-dur, op. 59, nr 2 (1845 r.), tą piękną progresją w późnym stylu kompozytora:



Nie możemy roztrząsać tutaj szczegółowo wszystkich Mazurków. Miłośnik muzyki, który zechce czerpać z tego skarbca, będzie bogato obdarowany, gdyż Chopin wyposażył te poematy muzyczne w im tylko właściwe, głębokie piękno. Odnaleźć w nich można całą skalę świateł i cieni, wesołości, tęsknoty, zwierzeń i namiętnych uczuć. Wśród najpiękniejszych wymienić na-

*) Chłopską kobzę niejednokrotnie słyszymy w Mazurkach. Op. 6, nr 2 może być tego pierwszym przykładem. Najwcześniejsza wersja Mazurka a-mol, op. 7, nr 2 posiada introdukcję w A-dur, zaznaczoną jako „duda" (kobza).

leży słynny Mazurek H-dur, op. 7, nr 1 — prawdziwy taniec, płomienny i pełen życia; op. 7, nr 3 — pierwszy w szeregu poematów muzycznych; op. 24, nr 4 — rycerski i romantyczny; op. 30, nr 4, który w ostatnich taktach ma szereg równoległych kwint i septym, rażących pedantów, lecz pozostających w doskonałej zgodzie z **calando-diminuendo-smorzando** pasażu; op. 33, nr 3 i 4;



op. 41 w cis-mol — fantazja taneczna z elementami „symfonicznymi"; op. 50, nr 3; op. 56, nr 1 i 3 — ten ostatni bogaty w „proroczą" harmonię; całe op. 59 — trzy wspaniałe utwory; op. 63, nr 5 — ma on ostatnie takty ozdobione ścisłym kanonem w oktawach, które Chopin zdaje się wytrząsać jak z rękawa, z niedbałym wdziękiem.

(Polskie pieśni Chopina w liczbie dziewiętnastu (siedemnaście z nich było wydanych w 1855 r.) wiążą się ściśle ze słowami poezji, do których melodia została napisana, oraz z polską literaturą romantyczną w ogóle. Znajomość epoki, w której powstały, oraz języka oryginału jest konieczna dla ich właściwego ocenienia. Nie będą one tutaj omawiane).

W końcu przystępujemy do najważniejszego wkładu Chopina do literatury fortepianowej, jakim jest dziewięć jego utworów, należących raczej do ogólnoeuropejskiej, aniżeli do wyłącznie polskiej spuścizny. Są to Scherza, Fantazja f-mol i Ballady — wszystkie utwory na wysokim poziomie, ujęte w formy szczególnie przyswojone przez Chopina. Tytuł „scherzo" jest zapożyczony od Beethovena, i początkowo artysta przeznaczał go dla utworu w takcie ¾ i o szybkim tempie, posiadającego pod względem formy pewne pokrewieństwo z sonatą. Zresztą tylko tę jedną wspólną cechę mają scherza Chopina z utworami Beethovena tej nazwy. Są one pozbawione „humoru", właściwego Scherzom Beethovena, i będąc samodzielnymi kompozycjami są dłuższe, aniżeli mogłyby być scherza w sonatach. Scherzo b-mol np. samo ujęte jest w formę sonaty — posiada intermezzo w postaci trio umieszczonego przed główną częścią. Chopin nie lubił być skrępowany wymaganiami ściśle określonej formy, dogadzała mu możność nadawania swym pomysłom postaci, będącej w zgodzie z jego natchnieniem i dramatycznymi impulsami. Jeżeli w muzyce także cel uświęca środki, to przyznać trzeba, że w wybranych przez siebie ramach Chopin stworzył rzeczy niezwykłe. Słuchacza unosi potok muzyki, która brzmi jak płomienna improwizacja lub rapsodia.

Scherzo h-mol, op. 20 (1831) rozpoczyna się epokowym wyzwaniem, krzykiem, po którym następuje zygzakowaty temat, wzbijający się w górę, jak płomień. Gdy się ten niepokój ucisza, następuje trio, w tonacji majorowej, w które Chopin wplata melodię ludowej kolędy „Lulajże Jezuniu, moja perełko", dając jej akompaniament zbliżony do bicia dzwonów (część **con anima** nie ma nic wspólnego z pieśnią ludową). Intermezzo wiąże się z pierwszą częścią przez przeplatanie się jednej melodii z drugą — pomysł prosty, lecz efektowny. Scherzo to kończy się kodą, w której napięcie dramatyczne osiąga swój szczyt. (Na niektórych ustępach tej części wzorował się Chopin w kodach op. 31 i 39).

Drugie Scherzo b-mol, op. 31, pełne jest ekstatycznego liryzmu, którego w pierwszym z tych utworów nie spotykamy, i ma lepszą budowę. Wszystko w nim przemawia do wobraźni i czaruje słuch — nasuwa myśl o zbliżającym się dramacie: motyw cichy, jak szept, potem pełna oczekiwania pauza, odpowiedź dźwięcznych akordów i jedna z tych zwiewnych melodii, których tylko Chopin znał tajemnicę. Zachwycający zwłaszcza jest sposób, w jaki spokojny, wyrazisty motyw z inter-



mezzo rozwinięty zostaje, wznosząc muzykę do najwyższego stopnia niepokoju i uspokajając ją potem aż do zupełnego zamilknięcia. Gdy po raz ostatni rozbrzmiewa liryczna melodia, osiąga ona pełnię, której kompozytor nie zechciał dać nam na początku; przy końcu wszystkie dramatyczne motywy zebrane są razem w triumfalnym finale. Nadmierne wykonywanie może zaćmiło blask tego dzieła, lecz nie powinno zasłaniać przed nami walorów tej wstrząsającej i porywającej muzyki.

W Scherzo cis-mol (zaczętym na Majorce) Chopin w nieco odmienny sposób używa formy sonaty, przystosowując ją do swych pomysłów, które w tym przypadku mają postać potężnego tematu w oktawach (nieco podobnego do tematów scherzowych Beethovena) i uroczystego chorału. Wstęp do tematu w oktawach jest kunsztownie przygotowany (Chopin był mistrzem, gdy chodziło o takie przygotowania, jak tego dowodzi także wstęp Poloneza As-dur, op. 53). Część **meno mosso** w Des-dur, gdzie na głębokie akordy, kończące każdy frazes, spływa z wyżyn lekka i zwiewna zasłona dźwięków, nie ma sobie równej w literaturze fortepianowej. Gdy chorał przechodzi w tonację minorową, arabeski te dodają dziwnej wyrazistości uroczystemu tematowi. Wielką jest chwila, gdy chorał wznosi się znów z długiego pedałowego gis i fala łamie się w morzu tonów

ostatnich stron. Nigdzie w tych trzech Scherzo nie ma nawet śladu „zniewieściałości", „histerii" lub „chorobliwości". Są one dziełami zdrowej i dojrzałej wyobraźni, pracującej w ściśle muzycznej dziedzinie.

Burzliwy rozmach wcześniejszych Scherzo ustępuje w czwartym, ostatnim, Scherzo E-dur (1842 r.) pogodnemu i radosnemu nastrojowi „szmerów lasu", odmalowanemu barwami Chopina. (Pierwsza połowa kody, jeżeli nastrój jej nie jest zatracony przez granie **prestissimo**, z jej łagodnymi trylami i radosną melodią w E-dur, nasuwa przez chwilę myśl o polanie leśnej, gdzie mogłyby wić gniazda ptaki z boru Zygfryda). Jest to utwór raczej długi, wyróżniający się bardziej subtelnymi szczegółami zarówno w harmonii jak i w swej budowie, aniżeli wydatnymi efektami, które natychmiast przemawiają do nas w innych Scherzach. W wyniku tego jest ono mniej grywane, pomimo iż doskonałe wykonanie odsłania nam jego piękno, które nie powinno pozostawać nieznanym.

Fantazja f-mol, op. 49 (1840—1841) nie ma sobie podobnej kompozycji. W ogólnym charakterze zbliżona jest do Ballad, lecz wobec dużej ilości przewijających się przez nią motywów oraz innych różnic (na przykład takt $^4/_4$ zamiast $^6/_8$) Chopin zaniechał nazwania jej w ten sposób. Jednakże tytuł **Fantazja** nie znaczy, że utwór ten jest czymś bezładnym. Przeciwnie, poszczególne jego części są harmonijnie powiązane ze sobą i z ogólnym schematem. Podobno Fryderyk Chopin miał powiedzieć Lisztowi, który powtórzył to Pachmannowi, a ten z kolei opowiedział o tym Jamesowi Huneker (który jest ostatnim ogniwem tego cennego łańcucha), że ten wspaniały i głęboki utwór powstał „przy końcu długiego, beznadziejnego dnia", gdy artysta „łkał nad fortepianem" i że odtwarza scenę pojednania Chopina z George Sand w obecności Liszta, „Madame Camille Pleyel née Mock i innych". Wolno przypuszczać, iż są to brednie, które wymyślili panowie Pachmann i Huneker *). Jeżeli wspomnieć o tym w ogóle należy, to dlatego jedynie, że opinii Chopina, jako poważnego kompozytora, szkodzą podobne opowieści, będąc chlebem powszednim dla komentatorów programów, a zrażając wielbicieli muzyki, nasuwając myśl, iż dzieła Chopina powstawać mogły w podobny sposób. Fantazja f-mol nie potrzebuje tego rodzaju dodatków. Program tego dzieła (jeśli w ogóle istniał) jest czysto idealny. Temat o charakterze marsza, którym się ta Fantazja zaczyna, dramatyczne i liryczne momenty, **lento sostenuto** z jego oazą w B-dur, chromatyczna lawina finału wypływają ze źródeł muzycznych, nie obrazowych.

Wiele zamieszania wywołała wzmianka Schumanna, że Chopin pisał swe Ballady „angeregt durch Dichtungen von Mickiewicz". Z tego przypadkowego stwierdzenia, że poezje Mickiewicza były dla kompozytora „podnietą", „zachętą", „źródłem pomysłów", wyciągnięte zostały daleko idące wnioski. Posługując się zawiłymi i pomysłowymi metodami komentatorzy ustalili kompletny program dla każdej z Ballad. Lecz pomimo najlepszych chęci trudno jest tak logicznie zbudowane utwory jak op. 23, 47 i 52 wtłoczyć w ciasne ramy utworów poetyckich, które poszukiwacze programów w tym celu wybrali. Tyle tylko powiedzieć można, że gdy podniecona wydarzeniami politycznymi świadomość narodowa Polaków kształtowała się pod wpływem literatury romantycznej, Chopin nie mógł pozostać obojętnym w stosunku do utworów poetów polskich (zwłaszcza przebywających na emigracji), którzy usiłowali podtrzymać ducha narodu i krzepić wiarę w jego przeznaczenie. Chociaż Chopin świadomie nie prowadził żadnej propagandy, jednak cudzoziemiec nawet, Francus Mallefille, dostrzegł, co kryje się w Balladzie g-moll, jak tego dowodzi jego list do kompozytora:

*) Warto przypomnieć, że z tego samego źródła dowiadujemy się, że Liszt skromnie raz oświadczył, co prawda po obiedzie, że Pachmann jest największym pianistą na świecie!

„Mój drogi przyjacielu,

Niedawno, w czasie jednego z owych wieczornych zgromadzeń, gdy otoczony wybranymi i życzliwymi słuchaczami puściłeś wodze swemu natchnieniu, zagrałeś Balladę Polską, która tak się nam wszystkim podoba. Gdy skończyłeś, siedzieliśmy zadumani, w milczeniu, wsłuchani w niebiański śpiew, którego ostatnia nuta już przebrzmiała. ...Jakież myśli obudziły w nas melodyjne dźwięki Twego fortepianu? Nie potrafię tego powiedzieć, gdyż w muzyce, podobnie jak w chmurach, każdy widzi co innego. ...Stary wieszcz (Mickiewicz), którego ewangelicznych słów słuchamy z pełnym czci zachwytem, zdawał się, z zamkniętymi oczyma i złożonymi rękoma, zapytywać Dantego, swego protoplasty, o tajemnicę niebios i losy świata...

Przyjmij tych słów kilka jako dowód mej przyjaźni dla Ciebie i współczucia dla Twego bohaterskiego kraju."

Czy Mickiewicz zachowywałby się w ten sposób, gdyby Chopin po prostu tylko ilustrował jeden z jego utworów? I czemu Mallefille nie poznał związanej z tą Balladą opowieści, jeżeliby jakaś rzeczywiście była?

Ballada muzyczna powstała, gdy Chopin zapożyczył z istniejących form pieśni, ronda, pierwszej części sonaty i wariacji tych elementów, które potrzebne mu były do stworzenia nowej i plastycznej formy, nadającej się do przelania w nią epicznej, bohaterskiej lub lirycznej treści. Nowa nazwa uwalniała artystę od konieczności stosowania się w jakimkolwiek bądź stopniu do „praw", rządzących ustalonymi formami, mógł dowolnie naginać ją do swych pomysłów, pod warunkiem, że jego Ballada stanowić będzie skończoną artystyczną całość, co było jedynym kryterium tego, czy urzeczywistnienie jego zamierzenia było udanym. Używanie przez Chopina formy ballady bynajmniej nie dowodzi, że nie rozumiał on budowy sonaty, tak jak nie możemy

powiedzieć o kimś, kto buduje salę koncertową zamiast domu mieszkalnego, że nie umie używać cegieł.

Pierwsza Ballada napisana została w rytmie $^{6}/_{4}$ i Chopin zachował ten rytm (w jego równowartości $^{6}/_{8}$) w wszystkich następnych *). Ballada g-mol (naszkicowana w 1831 r.) składa się z dwóch dopełniających się raczej aniżeli ostro kontrastujących motywów g-mol i Es-dur. Obydwa te motywy przechodzą w utworze tym od spokojnego początku do wybuchu namiętnej deklamacji i triumfalnej pieśni. Pierwsze takty stwarzają atmosferę legendy — jak gdyby bard zbierał myśli i wahał się chwilę przed rozpoczęciem opowieści. Gdy spokojny motyw w Es powraca po raz drugi, jest on już całkowicie zmieniony. Ujęty w bogatą tonację A-dur pędzi ku swemu szczytowi, jak burza, i załamuje się, osiągając go, w sposób, który żywo przypomina wstęp do **Tristana i Izoldy.** Od tego momentu wzburzenie wzrasta, lecz niespokojne pasaże cofają się, nie do pierwszego motywu w g-mol, jakby się tego można było spodziewać, lecz do motywu w Es (ciągle utrzymywanego w jego postaci bohaterskiej). A gdy „snujący opowieść" motyw g-mol powraca, może on doprowadzić tylko do oszalałej kody — pełnego dramatycznych wydarzeń **presto con fuoco,** wiodących Balladę do zgiełkliwego końca.

W tym lekkim traktowaniu przez Chopina formy sonaty nie należy dopatrywać się z jego strony ignorancji lub niezdolności ocenienia zalet tej formy. Każdego można nauczyć pewnych praw i podporządkowania się im, modulowania w ten sposób i powtarzania w inny — na to są szkoły muzyczne, w których zastępy kształcących się muzyków codziennie tworzą bezbłędne próby „klasycznych" form. Lecz jasnym jest zupełnie, że Chopin nie zamierzał budować swych utworów zgodnie z przyjętymi wzorami; zresztą sam rodzaj jego

*) Ballada f-mol napisana była pierwotnie w takcie $^{6}/_{4}$, zmienionym później na $^{6}/_{8}$, aby pozostać w zgodzie ze wskazówką con moto.

twórczości nie pozwoliłby na to. Bezzasadnym jest więc zarzucanie kompozytorowi, że zaniedbał czegoś, czego, jak to od razu wynika z tytułu „Ballada na Fortepian", wcale robić nie miał zamiaru.

Wszystkie te uwagi dotyczą również i pozostałych Ballad. Balladę F-dur, op. 38, charakteryzuje wybitny kontrast pomiędzy cichym, rozmarzonym wstępem i zrywającym się po nim huraganem dźwięków. Schumann nie przypomina sobie, aby słyszał (w 1836 r.) „przepojone namiętnością melodie", które znalazł później w wydanym tekście. Nie dowodzi to jednak niczego, gdyż właściwie nic nie wiadomo nam o tym, aby Chopin kiedykolwiek zagrał całą tę Balladę. Zarówno on, jak i za jego przykładem księżna Marcelina Czartoryska grywali tylko przedłużoną wersję pierwszej części w F-dur (A. Hipkins słyszał księżnę Czartoryską grającą to w latach pięćdziesiątych). Jachimeckiemu nie wystarczyło udowodnianie, że Ballada ta jest ilustracją podania o tym, jak mieszkańców Świtezi pochłonęło zaczarowane jezioro, lecz posuwa się do podkładania pod ostatnie takty utworu Chopina zakończenia „Świtezianki" Mickiewicza: „A kto dziewczyna? Ja — nie — wiem" — finis. Lecz słuchacz, który nigdy nie słyszał o Mickiewiczu ani o jego „Świteziance", nie jest w najmniejszym stopniu poszkodowanym. Zajmująca i piękna Ballada istnieje dla całego świata jako utwór wyłącznie muzyczny.

„Klimat'" Ballady As-dur, op. 47 jest całkowicie odmienny. Jest ona promienna, strojna i rytmiczna, a jeżeli tu i ówdzie zdarzają się momenty mroczniejsze, to szybko mijają. Cała Ballada zbudowana jest z dwóch motywów, zawartych w dwóch pierwszych taktach: fragmentu wznoszącej się gamy i śpiewnego układu dwóch nut (patrz str. 164). Jakże obiecujący jest ten wstęp. Pierwsze strony są nieporównanie wytworne

i wdzięczne. Wirtuozostwo Chopina nigdy się nam nie narzuca, melodia płynie niewymuszenie i nic nie zdradza sztuki, która sprawia, że tak głęboko artystyczny wynik zostaje osiągnięty. Jednocześnie z przejściem do tonacji cis-mol występuje w Balladzie nuta dramatyczna. Napięcie wzrasta coraz bardziej i cały fortepian dźwięczy bogactwem tonów, którego nikt dotychczas z tego instrumentu nie wydobył. Szczytowy punkt Ballady — wspaniałe podjęcie motywu początkowego — przygotowuje Chopin w rozwinięciu, gdzie obydwa zasadnicze motywy splatają się ze sobą w długim szeregu pięknych efektów. Jak uderzające o brzeg morze, fale dźwięków zdają się cofać, aby powracać za każdym razem o pół tonu wyższe, aż wreszcie wszystko przed sobą zalewają.

Ostatnia Ballada f-mol (1842 r.) *) zamknięta jest w kształcie, który nie daje się zaliczyć do żadnej z klasycznych form utworów muzycznych. Można tylko stwierdzić, że rozbiór tego dzieła odsłania szczegóły budowy, które przypominają rondo lub sonatę, lub zbiór wariacji. Nie trudno jest jednak dostrzec, że formie tej Ballady nie brak wcale jej swoistej logiki. Krótki wstęp stwarza nastrój pełen poezji. Następuje po nim dziwnie uroczny główny motyw, którego początków szukać należy w Etiudzie f-mol z „Trois Nouvelles Études" (1839 r.). Motyw ten podlega znacznym przemianom przed końcem Ballady. Drugi, sielankowy motyw w tonacji B-dur stanowi najzupełniejszy kontrast z pierwszym. Na przykładzie tym widzimy, z jaką instynktowną pewnością Chopin pozwala decydować swoim motywom, jak jego utwór ma rozwijać się dalej. Z natury swej właśnie ten drugi temat przeznaczony jest na to, aby przeobrazić się w potok namiętnej melodii, która wznosi Balladę na jej szczyt najwyższy. Rola ta nie

*) Szczyt absurdu został osiągnięty w kojarzeniu tej Ballady z utworem Mickiewicza „Trzej Budrysi" — opowieścią pełną humoru i żywości.

mogłaby przypaść w udziale pierwszemu z motywów. Jego zadaniem jest przygotowanie materiału wspaniałej kody, która aż do końcowego akordu trzyma słuchacza w najwyższym napięciu.

W Balladzie f-mol osiągnął Chopin swój pełny rozwój niedościgłego geniusza fortepianu, mistrza bogatej i subtelnej harmonii i, przede wszystkim, poety — jednego z tych, których twórczość wznosi się ponad granice dzielące narody i epoki, i których posłannictwem jest dzielić się ze światem pięknem, jakie tylko im zostało objawione.

DODATKI

DODATEK A.

Zestawienie chronologiczne

Rok	Wiek Chopina	Najważniejsze wydarzenia z życia Chopina	Współcześni muzycy
1810		Dnia 1 marca (nie 22 lutego; p. str. 11) przychodzi na świat w Żelazowej Woli pod Sochaczewem Fryderyk Franciszek Chopin, syn Mikołaja Chopina, nauczyciela, ur. w 1771 r. i małżonki jego, Justyny z Krzyżanowskich, ur. w r. 1780. Przy końcu roku Mikołaj Chopin z rodziną przenosi się do Warszawy.	Nicolai ur. 9 czerwca, Schumann ur. 8 czerwca, Adam ma lat 7, Auber — 28, Balfe — 2, Beethoven — 40, Bellini — 9, Berlioz — 7, Bishop — 24, Boieldieu — 35, Catel—37, Cherubini—50, Clementi—58, Czerny—19 — Donizetti — 13, Dussek — 49, Field — 28, Glinka — 7, Gossec — 76, Grétry — 69, Gyrowetz — 47, Halévy — 11, Hérold — 19, Hummel — 32, Kalkbrenner 22, Lesueur — 50, Loewe — 14, Marschner—15, Méhul—47, Mendelssohn — 1, Mercadante — 15, Meyerbeer — 19, Onslow — 26, Paer—39, Paisiello — 69, Pleyel — 53, Rossini — 18, Salieri — 60, Schubert — 13, Spontini — 36, Spohr — 26, Steibelt — 45, Vogler — 61, Weber — 26 — Zelter 52.
1811	1	Dnia 9 lipca przychodzi na świat druga siostra Fryderyka Chopina, Izabella.	Hiller ur. 24 października; Liszt ur. 22 października; Thomas A. ur. 5 sierpnia
1812	2	Mikołaj Chopin zostaje nauczycielem francuskiego w Wojskowej Szkole Aplikacyjnej i Elementarnej Szkole Artylerii i Inżynierów.	Dussek umiera dn. 20 marca w wieku lat 51; Flotow ur. 27 kwietnia; Thalberg ur. 7 stycznia.

Rok	Wiek Chopina	Najważniejsze wydarzenia z życia Chopina	Współcześni muzycy
1813	3	Przychodzi na świat trzecia siostra Fryderyka Chopina, Emilia.	Alkan ur. 30 listopada; Dargomyżski ur. 14 lutego; Grétry umiera dn. 24 września w wieku lat 72; Macfarren ur. 2 marca; Verdi ur. 10 października; Wagner ur. 22 maja.
1814	4	Księstwo Warszawskie powraca pod panowanie Rosji.	Henselt ur. 12 maja; Vogler umiera dn. 6 maja w wieku lat 65.
1815	5		Franz ur. 28 czerwca, Heller ur. 15 maja, Kjerulf 15 września.
1816	6		Bennett (Sterndale) ur. 13 kwietnia; Paisiello umiera dnia 5 czerwca w wieku lat 75.
1817	7	Rozpoczyna naukę gry fortepianowej u Wojciecha Żywnego, który ma wówczas lat 61. Pierwszy utwór Chopina zostaje ogłoszony drukiem (Polonez g-mol). Jego marsz, dedykowany W. Ks. Konstantemu, zostaje przez kogoś nieznanego ułożony na orkiestrę wojskową.	Gade ur. 22 lutego; Méhul umiera dn. 18 października w wieku lat 54; Monsigny umiera dnia 14 stycznia w wieku lat 88.
1818	8	Gra koncert Gyroweca, wówczas 55-letniego kompozytora, dnia 24 lutego na koncercie dobroczynnym, po którym zaczynają go zapraszać arystokratyczne domy. We wrześniu ofiarowuje cesarzowej Marii Teodorze dwa polonezy.	Gounod ur. 17 czerwca; Issouard umiera dn. 23 marca w wieku lat 43.

Rok	Wiek Chopina	Najważniejsze wydarzenia z życia Chopina	Współcześni muzycy
1819	9		Offenbach ur. 21 czerwca.
1820	10	Angelica Catalani (ma wówczas lat 40) koncertuje w Warszawie. Gra Chopina wywiera na niej silne wrażenie; darowuje mu na pamiątkę zegarek z dedykacją.	Moniuszko ur. 5 maja; Serov ur. 23 stycznia; Vieuxtemps ur. 20 lutego.
1821	11	Dnia 23 kwietnia, w 65-tą rocznicę urodzin Żywnego, Chopin ofiarowuje mu Poloneza.	
1822	12	Rozpoczyna naukę u Elsnera (który ma wówczas lat 53), założyciela Konserwatorium Warszawskiego w 1821 r. Komponuje Polonez gis-mol.	César Franck ur. 10 grudnia; Raff ur. 27 maja.
1823	13	Zaczyna uczęszczać do Liceum Warszawskiego. Studiuje dzieło C. A. Simona o harmonii.	Kirchner ur. 10 grudnia; Lalo ur. 27 stycznia; Reyer ur. 1 grudnia; Steibelt umiera dn. 20 września w wieku lat 58.
1824	14	Kończy pierwszy rok nauki w liceum z pierwszą nagrodą. W czasie wakacji pisze „Kuryer Szafarski".	Bruckner ur. 4 września; Cornelius ur. 24 grudnia; Reinecke ur. 23 czerwca; Smetana ur. 2 marca; Viotti umiera 3 marca w wieku lat 71.
1825	15	Gra w obecności cara Aleksandra I, od którego dostaje pierścień z diamentem. A. Brzezina wydaje Rondo c-mol (op. 1).	Salieri umiera 7 maja w wieku lat 75; Strauss Johann ur. 25 października; Winter umiera dn. 17 października w wieku lat 70.

Rok	Wiek Chopina	Najważniejsze wydarzenia z życia Chopina	Współcześni muzycy
1826	16	Komponuje Poloneza b-mol, poświęconego W. Kolbergowi. Wakacje spędza w Reinertz (Dusznikach) z matką i siostrami Ludwiką i Emilią. Daje w Kurhausie dwa koncerty na cele dobroczynne. Zapisuje się do „Szkoły Głównej Muzyki".	Weber umiera 4 czerwca w wieku lat 40.
1827	17	Jego siostra Emilia umiera 10 kwietnia. Komponuje wariacje na temat „Là ci darem", Sonatę c-mol (op. 4) i kilka drobnych utworów, m. in. Mazurka (op. 68, nr 2).	Beethoven umiera 26 marca w wieku lat 57.
1828	18	Rondo à la Mazur (op. 5) wydane w lutym. Zaczyna Trio g-mol. Podróż do Berlina we wrześniu. „Fantazja z pieśni polskich" (op. 13). Rondo à la Krakowiak (op. 14). Poznaje Hummla, który ma wówczas lat 50.	Bargiel ur. 10 października; Schubert umiera 19 listopada w wieku lat 31.
1829	19	Paganini (ma wówczas lat 45) w Warszawie. Chopin w lipcu kończy „Szkołę Główną Muzyki". Komponuje Koncert f-mol (op. 21). Podróż do Wiednia, gdzie daje dwa koncerty, 11 i 18 sierpnia. Odwiedza Pragę, Cieplice i Drezno. Wraca do Warszawy we wrześniu. Miłość do Konstancji Gładkowskiej, (która ma wtedy 19 lat). Zaczyna komponować Etiudy fortepianowe. Drugie od-	Gossec umiera 16 lutego w wieku lat 95.

Rok	Wiek Chopina	Najważniejsze wydarzenia z życia Chopina	Współcześni muzycy
		wiedziny u 54-letniego księcia Radziwiłła w Antoninie, gdzie pisze Poloneza na fortepian i wiolonczelę. Podanie M. Chopina o subsydium rządowe dla syna zostaje odrzucone.	
1830	20	Pierwszy własny koncert publiczny Chopina w Warszawie, w dn. 17 marca, na którym gra swój Koncert f-mol (powtórzony 22 marca). Trzeci koncert, 11 października, na którym po raz pierwszy odegrany zostaje Koncert e-mol. Dnia 2 listopada Chopin opuszcza Polskę, udając się do Francji i Włoch. Przy wyjeździe z granic Warszawy, na Woli, żegnają go koledzy odśpiewaniem kantaty Elsnera. Chopin jedzie z Tytusem Woyciechowskim przez Wrocław, Drezno i Pragę do Wiednia.	Catel umiera 29 listopada w wieku lat 57; Goldmark ur. 18 maja; Rubinstein ur. 28 listopada.
1831	21	Bezużyteczny pobyt w Wiedniu. Przyjacielskie stosunki z Hummlem, który ma wówczas lat 53, Thalbergiem (ma lat 19) i Czernym (ma lat 40). Na koncercie śpiewaczki Garcia-Vestris dnia 4 kwietnia gra swój Koncert e-mol. W lipcu wyjeżdża do Monachium, gdzie daje koncert 28 sierpnia. We wrześniu, w Sztutgarcie, dowiaduje się o wzięciu Warszawy przez Ro-	Pleyel umiera 14 listopada w wieku lat 74.

Rok	Wiek Chopina	Najważniejsze wydarzenia z życia Chopina	Współcześni muzycy
		sjan (powstanie Etiudy „Rewolucyjnej" op. 10, nr 12 ?). W połowie września przyjeżdża do Paryża. Zamyśla brać lekcje od Kalkbrennera (który ma wówczas lat 47), lecz porzuca ten zamiar. Poznaje Liszta (który ma lat 21), Hillera i in.	
1832	22	Po kilku przesunięciach terminu daje 26 lutego pierwszy koncert w Paryżu. Przyjaźń z Mendelssohnem (ma wówczas lat 23) i Berliozem (ma lat 29). Zostaje przedstawiony Rothschildom, co daje początek jego karierze nauczyciela muzyki wśród arystokracji. Zaczyna wydawać utwory skomponowane w Warszawie (op. 6 i op. 7).	Clementi umiera 10 marca mając lat 80; Zelter umiera 15 maja w wieku lat 74; Maria Szymanowska, um. w Petersburgu w wieku 41 lat.
1833	23	W kwietniu gra z Lisztem na koncercie na rzecz Harriet Smithson. Występuje kilkakrotnie na koncertach o charakterze półprywatnym. Przyjaźń z Bellinim (który ma wówczas lat 32). Wydaje op. 8 do 12.	Brahms ur. 7 maja; Hérold umiera 19 stycznia w wieku lat 42.
1834	24	Wyjeżdża do Akwizgranu na Festiwal Muzyczny. Wycieczka do Düsseldorfu z Hillerem i Mendelssohnem (który ma wówczas lat 24). Niepzychylna krytyka Rellstaba (który ma wówczas lat 35). Bierze udział	Boieldieu umiera 8 października w wieku lat 59; Borodin ur. 12 listopada; Ponchielli ur. 1 września.

Rok	Wiek Chopina	Najważniejsze wydarzenia z życia Chopina	Współcześni muzycy
		w koncercie Berlioza, który odbył się w grudniu w Konserwatorium paryskim. Wydaje op. 13 do 19. Komponuje Fantaisie-Impromptu, op. 66.	
1835	25	Występuje bez powodzenia na koncercie dn. 5 kwietnia na rzecz polskich emigrantów, natomiast na koncercie w dn. 26 kwietnia osiąga wielkie powodzenie, grając swe Andante spianato i Poloneza op. 22. Spotkanie z rodzicami w Karlsbadzie, w lipcu. Podróż do Drezna we wrześniu, spotkanie z Marią Wodzińską (która ma wówczas lat 16) i początek miłości. Wyjazd do Lipska, odwiedziny u starego Fryd. Wiecka (który ma wówczas 50 lat) i Kiary Wieck (ma wówczas lat 16). Poznaje Schumanna (25 lat). Z kompozycji swoich wydaje op. 20 i op. 24. W ciągu zimy choruje ciężko, rozchodzi się pogłoska o jego śmierci.	Bellini umiera 24 września w wieku lat 34; Cui ur. 18 stycznia; Saint-Saëns ur. 9 października; Wieniawski ur. 10 lipca.
1836	26	W lipcu wyjeżdża do Marienbadu, aby spotkać się z Wodzińskimi. Razem z nimi wraca do Drezna i oświadcza się Marii (która ma lat 17). Zostaje przyjęty pod warunkiem zachowania narzeczeństwa w tajemnicy. Pobyt w Lipsku, gdzie znów widzi się	Delibes ur. 21 lutego.

Rok	Wiek Chopina	Najważniejsze wydarzenia z życia Chopina	Współcześni muzycy
		z Schumannem. Z kompozycji swoich wydaje op. 21—3, 26 i 27. Na jesieni po raz pierwszy spotyka George Sand, która ma wówczas 32 lata.	
1837	27	Wobec złego stanu zdrowia Chopina Wodzińscy powoli doprowadzają do rozchwiania się jego zaręczyn z Marią. W lipcu Chopin odwiedza Londyn. Przyjaźń z George Sand (która ma lat 33) zacieśnia się. Z kompozycji swoich wydaje op. 25 i 29—32.	Bałakirew ur. 12 stycznia; Field umiera 11 stycznia w wieku 55 lat.
1838	28	W lutym gra na dworze Ludwika Filipa I, w marcu na koncercie Alkana (który ma 25 lat). Daje koncert w Rouen, na którym gra swój Koncert e-mol. Chopin i George Sand (ma lat 34) postanawiają spędzić zimę na Majorce i wyjeżdżają tam w listopadzie. W grudniu wprowadzają się do klasztoru w Valdemosa. Z kompozycji swoich Chopin wydaje op. 33 i 34. Schumann (ma lat 28) dedykuje mu swój utwór Kreisleriana.	Bizet ur. 25 października. Bruch ur. 6 stycznia.
1839	29	Ciężka zima w Valdemosa. Chopin uzupełnia Preludia (op. 28), zaczyna Scherzo op. 39. Powraca w lutym do Francji, wiosnę spędza w Marsylii, w maju robi	Mussorgski ur. 21 marca; Paer umiera 3 maja w wieku 68 lat; Rheinberger ur. 27 marca.

Rok	Wiek Chopina	Najważniejsze wydarzenia z życia Chopina	Współcześni muzycy
		wycieczkę do Genui. Lato spędza w Nohant. Zdrowie jego poprawia się bardzo. W październiku powraca do Paryża. Znajomość z Moscheles (który ma wówczas 41 lat) i ich wspólny występ na dworze w Saint-Cloud. Z kompozycji swoich Chopin wydaje op. 28.	
1840	30	Spędza cały rok w Paryżu z George Sand (która ma wówczas 36 lat). Z kompozycji swoich wydaje op. 35 do 42.	Götz ur. 17 grudnia; Stainer ur. 6 czerwca; Svendsen ur. 3 września; Czajkowski ur. 7 maja.
1841	31	Daje świetny koncert 26 kwietnia. Lato spędza w Nohant. Dużo czasu poświęca muzyce razem z Pauliną Viardot-Garcia (która ma wówczas 20 lat). Po powrocie do Paryża mieszka z George Sand na rue Pigalle. Z kompozycji swoich wydaje op. 43 do 49.	Chabrier ur. 18 stycznia; Dworzak ur. 8 września; Pedrell ur. 19 lutego.
1842	32	Daje 21 lutego półprywatny koncert. Lato spędza w Nohant, gdzie również, wśród innych gości, bawi Delacroix (ma wówczas 33 lata). Z kompozycji swoich Chopin wydaje op. 50.	Boito ur. 24 lutego; Cherubini umiera 15 marca w wieku 82 lat; Massenet ur. 12 maja; Sullivan ur. 13 maja.
1843	33	Nie występuje publicznie aż do 1848 r. Lato spędza w Nohant. Wydaje op. 51 do 54.	Grieg ur. 15 czerwca; Sgambati ur. 28 maja.

Rok	Wiek Chopina	Najważniejsze wydarzenia z życia Chopina	Współcześni muzycy
1844	34	W Polsce umiera ojciec Chopina, Mikołaj Chopin, w wieku 73 lat. Chopin znów spędza lato w Nohant, gdzie odwiedza go jego siostra Ludwika. Z kompozycji swoich wydaje op. 55 i 56.	Rimskij-Korsakow ur. 18 marca.
1845	35	Zdrowie Chopina pogarsza się. Lato spędza w Nohant, gdzie powstają nieporozumienia pomiędzy nim, George Sand (ma wówczas 41 lat) i jej synem i córką. Z kompozycji swoich Chopin wydaje op. 57 i 58.	Fauré ur. 13 maja.
1846	36	Po ciężkiej zimie w Paryżu spędza lato w Nohant. Nieporozumienia rodzinne. George Sand (ma lat 42) zaczyna wydawać swoją powieść Lucrezia Floriani. Chopin opuszcza Nohant na zawsze w listopadzie. Wydaje op. 59 do 62.	
1847	37	Ślub córki George Sand. Solange, z rzeźbiarzem Clésingerem w maju. Chopin, chory, nie opuszcza Paryża. W nieporozumieniu pomiędzy George Sand i córką, Chopin staje po stronie Solange, co doprowadza do ostatecznego zerwania jego stosunków z George Sand. Wydaje op. 63 do 65.	Mackenzie ur. 22 sierpnia; Mendelssohn umiera 4 listopada w wieku 38 lat.

Rok	Wiek Chopina	Najważniejsze wydarzenia z życia Chopina	Współcześni muzycy
1848	38	Ostatni koncert Chopina w Paryżu 16 lutego. Wyjazd do Londynu w końcu kwietnia. Gra w obecności królowej Wiktorii 15 maja, jak również na dwóch udanych porankach muzycznych w czerwcu i lipcu. Jego zdrowie jest poważnie podkopane. Lato spędza w Szkocji w różnych prywatnych domach. W czasie od sierpnia do października koncertuje w Manchesterze, Glasgowie i Edynburgu. Na początku listopada powraca do Londynu, gra w Guildhall 16 listopada, 23 listopada wraca do Paryża.	Donizetti umiera 8 kwietnia w wieku 51 lat; Duparc ur. 21 stycznia; Parry ur. 27 lutego.
1849	39	Zmuszony jest przerwać lekcje. Dopomaga mu rodzina Stirlingów pożyczką 15.000 franków. Lato spędza w Chaillot, gdzie przyjeżdża pielęgnować go jego siostra Ludwika. Na jesieni przenoszą się na Place Vendôme 12, i tam Chopin umiera 17 października.	Nicolai umiera 11 maja w wieku 39 lat; Adam ma lat 46; Alkan—36; Auber—67; Bałakirew—13; Balfe—41; Bargiel — 21; Bennett (Sterndale)—33; Berlioz—46; Bishop — 63; Bizet — 11; Boito — 7; Borodin — 15; Brahms — 16; Bruch — 11; Bruckner — 25; Chabrier — 8; Cornelius — 25; Cui — 14; Czerny — 58; Dargomyżski — 36; Delibes 13; Duparc—1; Dworzak—8; Fauré — 4; Flotow — 37; Frank — 27; Franz — 34; Gade — 32; Glinka — 46; Goldmark — 19; Gounod — 31; Götz — 8; Grieg — 6; Gyrowetz — 86; Halévy — 50; Heller — 34; Henselt —

Rok	Wiek Chopina	Najważniejsze wydarzenia z życia Chopina	Współcześni muzycy
			35; Hiller—38; Kirchner — 26; Kjerulf — 34; Lalo — 26; Liszt — 38; Loewe — 53; Macfarren — 36; Makkenzie — 2; Marschner — 54; Massenet — 7; Mercadante — 54; Meyerbeer — 58; Moniuszko — 29; Mussorgsky — 10; Offenbach — 30; Onslow—65; Parry—1; Pedrell — 8; Ponchielli — 15; Raff — 27; Reinecke — 25; Reyer — 26; Rimskij-Korsakow — 5; Rheinberger — 10; Rossini — 57; Rubinstein — 19; Saint-Saëns — 14; Schumann — 39; Serow — 29; Sgambati 6; Smetana — 25; Spohr — 65; Spontini — 75; Stainer — 9; Strauss J. — 24; Sullivan—7; Svendsen— 9; Czajkowski — 9; Vieuxtemps — 29; Wagner — 36; Wieniawski — 14.

DODATEK B

SPIS UTWORÓW W KOLEJNOŚCI ICH POWSTAWANIA

Spis poniższy podaje zasadniczą kolejność powstawania utworów, jaką można było ustalić na podstawie współczesnych dokumentów-rękopisów, listów, pamiętników itd. W wypadkach, gdy powstawanie jakiegoś utworu rozciąga się na kilka lat — jak to było np. z Preludiami — podana jest najwcześniejsza stwierdzona data. Spis ten nie podaje dokładnej kolejności utworów w granicach każdego roku z osobna.

Rok	Op. i nr	Tytuł	Rok wydania
1817	—	Polonez g-mol	1817
		„à M-lle la Comtesse Victoire Skarbek“	(1930)
1817	—	Marsz wojskowy	—
1817	—	Polonez B-dur	(1937)
1821	—	Polonez As-dur	1902
		dedykowany W. Żywnemu (23 kwietnia 1821)	
1822	—	Polonez gis-mol	1864
		dla pani Dupont	
1824	—	Mazurek	—
		dla Wilhelma Kolberga	
(1824	17 nr 4	Mazurek a-mol [pierwszy szkic])	(1834)
1825	I	Rondo c-mol	1825
1825	—	Mazurek G-dur	1825
1825	—	Mazurek B-dur	1825
1826	—	Polonez b-mol	?
		„Adieu à Guillaume Kolberg“	
1826/7	—	Variations pour le piano sur un air allemand „Der Schweizerbub“	1851
1826	72	Kilka „Ecossaises“	1855
		(z nich trzy wydane)	
1826	—	Wariacje F-dur (duet fortepianowy) poświęcone T. Woyciechowskiemu	—
1826	—	Walc C-dur	—
1826	5	Rondo à la Mazur	1828
1827	—	Andante dolente b-mol	—
1827	68 nr 2	Mazurek a-mol	1855
1827	—	Nokturn c-mol	1938
1827/8	4	Sonata c-mol	1851

Rok	Op. i nr	Tytuł	Rok wydania
1827	71 nr 1	Polonez d-moi poświęcony T. Woyciechowskiemu	1855
1827	72	Nokturn e-mol	1855
1827	—	Walce As-dur i Es-dur dla panny Elsner	1902
1827	2	Wariacje na temat "Là ci darem" z Don Giovanni Mozarta, na fortepian z orkiestrą	1830
1828	73	Rondo C-dur na dwa fortepiany (początkowo napisane na jeden fortepian)	1855
1828	71 nr 2	Polonez B-dur	1855
1828	13	Fantazja z pieśni polskich, na fortepian i orkiestrę	1834
1828	14	Krakowiak. Rondo koncertowe na fortepian i orkiestrę	1834
1828/9	8	Trio g-mol na fortepian, skrzypce i wiolonczelę	1833
1829	—	Souvenir de Paganini w A-dur	1881
1829	—	Polonez Ges-dur (autentyczność tego utworu, kwestionowana przez Niecksa, jest już obecnie stwierdzona)	1872
1829	72	Marsz żałobny c-mol	1855
1829	74	Pieśni: „Życzenie" i „Gdzie lubi"	1855
1828/31	10	Douze Grandes Etudes	1833
1829	—	Mazurek D-dur (przejrzany i zmieniony w 1832 r.)	1902
	—	Walc E-dur	?
1829	69 nr 2	Walc h-mol	1855
1829	68 nr 3	Mazurek F-dur	1855
1829	68 nr 1	Mazurek C-dur	1855
1830	—	Walc e-mol	1868
1830	11	Koncert e-mol na fortepian i orkiestrę	1833
1829/30	3	Introdukcja i Polonez na fortepian i wiolonczelę	1833
1830 (?1833)	—	Lento con gran espressione w cis-mol	1875
1830/1	6	Cztery Mazurki	1832
1830/1	7	Pięć Mazurków (w pierwszym francuskim wydaniu z 1834 r. Mazurek C-dur włączony jest do op. 6)	1832

Rok	Op. i nr	Tytuł	Rok wydania
1830	74	Pieśni: „Poseł", „Precz z moich oczu...", „Wojak", „Hulanka"	1855
1830	—	Pieśń „Czary"	1912
1829/31	9	Trzy Nokturny	1833
1830/1	15 nr 1 i nr 2	Nokturny F-dur i Fis-dur	1844
1830/1	22	Grande Polonaise Es-dur na fortepian i orkiestrę	1836
1831	18	Walc Es-dur	1834
1831	74	Pieśni: „Smutna rzeka", „Narzeczony", „Piosenka litewska"	1855
1831	34 nr 2	Walc a-mol	1838
1831/2	20	Scherzo h-mol	1835
1831/5	23	Ballada g-mol	1836
1832/6	25	Dwanaście Etiud (nr 1 i nr 2 z 1836 r., nr 11 z 1834 r., nr 7 z 1836 r.)	1837
1832/3	17	Cztery Mazurki (nr 4 [Żydek] pierwszy szkic 1824)	1834
1832	16	Rondo Es-dur	1834
1832	—	Grand Duo na fortepian i wiolonczelę na tematy z „Robert le Diable" Meyerbeera, skomponowane razem z Franchomme. Wydane również jako duet fortepianowy (opracowane przez Chopina) i określane jako „op. 15"	1833
1833	15 nr 3	Nokturn g-mol	1834
1833	12	Variations brillantes na temat melodii „Je vends des scapulaires" z opery Ludovic Hérolda (pierwsze przedstawienie tej opery odbyło się 16 maja 1833)	1833
1833	19	Bolero C-dur	1834
1834/5	24	Cztery Mazurki	1835
1834	—	Mazurek As-dur wpisany do albumu Marii Szymanowskiej, 2 lata po jej śmierci	1930
1834/5	27	Dwa Nokturny (cis-mol i Des-dur)	1836
1834/5	26	Dwa Polonezy (cis-mol i es-mol)	1836
1834	—	Preludium As-dur „dédié à Pierre Wolff" (10 lipca 1834 r.)	1918
1834	66	Fantazja Impromptu („Fantaisie pour M-me d'Esté")	1855
1834	22	Andante spianato	1836

Rok	Op. i nr	Tytuł	Rok wydania
1835	70 nr 1	Walc Ges-dur	1855
1835	67 nr 1	Mazurek Ges-dur dla panny Młokosiewiczówny	1855
1835	67 nr 3	Mazurek C-dur dla p. Hoffmann	1855
1835	34 nr 1	Walc As-dur	1838
1835	69 nr 1	Walc As-dur dla Marii Wodzińskiej	1855
1836/9	28	Dwadzieścia cztery Preludia	1839
1836	74	Pieśń: „Leci liście z drzewa..."	1855
1836/7	38	Ballada F-dur	1840
1836/7	30	Cztery Mazurki	1838
1836	74	Pieśń „Pierścień" (8 września 1836 r.)	1855
1836/7	32	Dwa Nokturny (H-dur i As-dur)	1837
1837	29	Impromptu As-dur	1837
1837	31	Scherzo b-mol	1837
1837	74	Pieśń: „Moja Pieszczotka"	1855
1837 (?)	—	„Hexameron: Morceau de Concert. Grandes Variations de bravoure sur la marche de „Puritains" de Bellini, composées par MM. Liszt, Thalberg, Pixis, H. Herz, Czerny et Chopin"	1841
1837/8	33	Cztery Mazurki	1838
(1837	35	Marsz żałobny z Sonaty b-mol)	(1840)
1838	34 nr 3	Walc F-dur	1838
1838	37 nr 1	Nokturn g-mol	1840
1838	74	Pieśń: „Wiosna"	1855
1838	40 nr 1	Polonez A-dur pierwotnie poświęcony T. Woyciechowskiemu	1840
1838	41 nr 1	Mazurek e-mol (28 listopada 1838 r.)	1840
1838/9	40 nr 2	Polonez c-mol	1840
1838/9	39	Scherzo cis-mol	1840
1839	35	Część pierwsza, Scherzo i Finale Sonaty b-mol	1840
1839	41 nr 1, nr 2 i nr 3	Mazurki H-dur, As-dur i cis-mol	1840
1839	37 nr 2	Nokturn G-dur	1840
1839	36	Impromtu Fis-dur	1840
1839	—	Trois Nouvelles Etudes	1840
1840	42	Walc As-dur	1840

Rok	Op. i nr	Tytuł	Rok wydania
1840	—	Mazurek a-mol (w albumie „Notre temps". W 1845 r. wydany pt. „Mazurka élégante")	1842
1840/1	44	Polonez fis-mol	1841
1840/1	46	Allegro de concert (pierwotnie pomyślane jako pierwsza część koncertu fortepianowego — 1832 r.)	
1840/1	49	Fantazja f-mol	1841
1840/1	47	Ballada As-dur	1842
1840/1	—	Mazurek a-mol „à mon ami Emile Gaillard"	1841
1841	43	Tarantella As-dur	1841
1841	48	Dwa Nokturny (c-mol i fis-mol)	1841
1841	45	Preludium cis-mol	1841
1841	74	Pieśń: „Piękny chłopiec"	1855
1841	50	Trzy Mazurki (G-dur, As-dur i cis-mol)	1841
ok. 1841/42	—	Fuga a-mol	1898*)
1842	51	Impromptu Ges-dur	1843
1842	52	Ballada f-mol	1843
1836 i 1842	53	Polonez As-dur (1836 dany Klarze Wieck)	1843
1842	54	Scherzo E-dur	1843
1843	—	„Feuille d'Album" e-mol poświęcone Annie Szeremietieff	1927
1843	70 nr 2	Walc f-mol dla panny Elise Gavard	1855
1843	55	Dwa Nokturny (f-mol i Es-dur)	1844
1843	56	Trzy Mazurki (H-dur, C-dur i c-mol)	1844
1843	57	Berceuse Des-dur (Kołysanka) (Chopin grał ją 2 lutego 1844 r.)	1845
1844	58	Sonata h-mol	1845
1845	74	Pieśni: „Dwojaki koniec", „Nie ma, czego trzeba"	1855
1845	59	Trzy Mazurki a-mol, As-dur i fis-mol)	1846
1845/6	60	Barkarola Fis-dur	1846

*) Najświeższe badania A. Hedleya, który nabył kopię tej Fugi ze zb. Natalii Ganotha, wykazują, że Chopin skomponował ten utwór; obala to twierdzenie o pochodzeniu Fugi tej od Cherubiniego.

Rok	Op. i nr	Tytuł	Rok wydania
1845/6	61	Polonez Fantazja	1846
1845/6	65	Sonata na fortepian i wiolonczelę	1847
1846	62	Dwa Nokturny (H-dur i E-dur)	1846
1846	63	Trzy Mazurki (H-dur, f-mol i cis-mol)	1847
1846/7	64	Trzy walce (Des-dur, cis-mol i As-dur)	1847
1846	67 nr 4	Mazurek a-mol	1855
1847	74	Pieśń: „Melodia" („Z gór, skąd dźwigali...")	1855
1849	67 nr 2	Mazurek g-mol	1855
1849	68 nr 4	Mazurek f-mol	1855

(Wśród utworów, wydanych po śmierci Chopina, jest kilka, których daty powstania ustalić nie podobna, jak np. Largo Es-dur, wydane w 1938 r. i inne, między nimi Wariacje na flet na temat z Rossiniego „Cerentola", których autentyczność jest wątpliwa.)

Spis utworów w kolejności numerów op.

Opus	Tytuł	Dedykowany
1	Rondo c-mol	pani Linde
2	Wariacje na fortepian i orkiestrę na temat „Là ci darem la mano" z Don Giovanni Mozarta	Tytusowi Woyciechowskiemu
3	Introdukcja i Polonez na fortepian i wiolonczelę	J. Merkowi
4	Sonata c-mol	Józefowi Elsnerowi
5	Rondo à la Mazur	Alexandrinie de Moriolles
6	Cztery Mazurki (fis-mol, cis-mol, E-dur i es-mol)	Paulinie Plater
7	Pięć Mazurków (B-dur a-mol, f-mol, As-dur, C-dur)	M. Johnsowi
8	Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę	księciu Radziwiłłowi
9	Trzy Nokturny (b-mol, Es-dur, H-dur)	pani Pleyel
10	Dwanaście wielkich Etiud	F. Lisztowi
11	Koncert e-mol na fortepian i orkiestrę	F. Kalkbrennerowi
12	Wariacje na temat „Je vends des scapulaires" z opery Hérolda „Ludovic"	Emmie Horsford
13	Fantazja z pieśni polskich na fortepian i orkiestrę	J. P. Pixisowi

Opus	Tytuł	Dedykowany
14	Krakowiak. Rondo koncertowe na fortepian i orkiestrę	księżnej Adamowej Czartoryskiej
15	Trzy Nokturny (F-dur, Fis-dur. g-mol)	F. Hillerowi
16	Rondo Es-dur	Karolinie Hartmann
17	Cztery Mazurki (B-dur, e-mol, As-dur, a-mol)	Linie Freppa
18	Grande valse brillante (Es-dur)	Laurze Horsford
19	Bolero C-dur	hrabinie de Flahault
20	Scherzo h-mol	T. Albrechtowi
21	Koncert f-mol na fortepian i orkiestrę	Delfinie Potockiej
22	Andante spianato i Polonez Es-dur	baronowej d'Est
23	Ballada g-mol	baronowi de Stockhausen
24	Cztery Mazurki (g-mol, C-dur, As-dur b-mol)	hrabiemu de Perthuis
25	Dwanaście Etiud	hrabinie d'Agoult
26	Dwa Polonezy (cis-mol, es-mol)	J. Dessauerowi
27	Dwa Nokturny (cis-mol, Des-dur)	hrabinie d'Apponyi
28	Dwadzieścia cztery Preludia	C. Pleyelowi (wydanie francuskie) J. C. Kesslerowi (wydanie niemieckie)
29	Impromptu As-dur	hrabinie de Lobau
30	Cztery Mazurki (c-mol, h-mol, Des-dur, cis-mol)	księżnej Wirttemberskiej
31	Scherzo b-mol	Adeli de Fürstenstein
32	Dwa Nokturny (H-dur, As-dur)	baronowej de Billing
33	Cztery Mazurki (gis-mol, D-dur, C-dur, h-mol)	hrabinie Mostowskiej
34	Trzy walce (As-dur, a-mol, F-dur)	1. pannie de Thun-Hohenstein 2. pani G. d'Ivri 3. pannie A. d'Eichtal
35	Sonata b-mol	—
36	Impromptu Fis-dur	—
37	Dwa Nokturny (g-mol, G-dur)	—
38	Ballada F-dur	Robertowi Schumannowi
39	Scherzo cis-mol	A. Gutmannowi
40	Dwa Polonezy (A-dur, c-mol)	J. Fontanie
41	Cztery Mazurki (e-mol, H-dur, As-dur, cis-mol)	E. Witwickiemu
42	Walc As-dur	—
43	Tarantella As-dur	—
44	Polonez fis-mol	księżnej de Beauvau
45	Preludium cis-mol	księżnej Czerniszew

Opus	Tytuł	Dedykowany
46	Allegro de Concert A-dur	Fryderyce Müller
47	Ballada As-dur	Paulinie de Noailles
48	Dwa Nokturny (c-mol, fis-mol)	Laurze Duperré
49	Fantazja f-mol	księżnej de Souzzo
50	Trzy Mazurki (G-dur, As-dur, cis-mol)	Leonowi Szmitkowskiemu
51	Impromptu Ges-dur	hrabinie Esterhazy
52	Ballada f-mol	baronowej de Rothschild
53	Polonez As-dur	Augustowi Leo
54	Scherzo E-dur	Clotilde de Caraman [nie Jeanne de Caraman, (sprostowanie Chopina)]
55	Dwa Nokturny (f-mol, Es-dur)	Jane Stirling
56	Trzy Mazurki (H-dur, C-dur, c-mol)	pannie C. Maberly
57	Berceuse Des-dur	Elizie Gavard
58	Sonata h-mol	hrabiemu de Perthuis
59	Trzy Mazurki (a-mol, As-dur, fis-mol)	—
60	Barkarola Fis-dur	baronowej de Stockhausen
61	Polonaise-Fantaisie As-dur	pani A. Veyret
62	Dwa Nokturny (H-dur, E-dur)	pannie de Könneritz
63	Trzy Mazurki (H-dur, f-mol, cis-mol)	hrabinie Czosnowskiej
64	Trzy Walce (Des-dur, cis-mol, As-dur)	1. Delfinie Potockiej 2. baronowej de Rothschild 3. hrabinie Branickiej (nie baronowej Branickiej)
65	Sonata na fortepian i wiolonczelę g-moll	A. Franchomme'owi

Wydania pośmiertne z numerami op.

66	Fantaisie-Impromptu cis mol
67	Cztery Mazurki (G-dur, g-mol, C-dur, a-mol)
68	Cztery Mazurki (C-dur, a-mol, F-dur, f-mol)
69	Dwa Walce (As-dur, h-mol)
70	Trzy walce (Ges-dur, f-mol, Des-dur)
71	Trzy Polonezy (d-mol, B-dur, f-mol)
72	Nokturn e-mol, Marsz żałobny c-mol Trois Ecossaises (D-dur, G-dur, Des-dur)
73	Rondo C-dur na dwa fortepiany
74	Siedemnaście Pieśni Polskich

Utwory wydane bez numerów op. umieszczone zostały w spisie chronologicznym.

DODATEK C.

DANE BIOGRAFICZNE I SZCZEGÓŁY DOTYCZĄCE MUZYKÓW (KOMPOZYTORÓW I ODTWÓRCÓW) WSPOMINANYCH W TREŚCI KSIĄŻKI

ALARD, DELPHIN (1815—88), skrzypek francuski i kompozytor utworów skrzypcowych, ukończył Konserwatorium paryskie, gdzie później był profesorem, następcą Baillot (patrz niżej).

ALBONI, MARIETTA (1823—94), śpiewaczka włoska, kontralt, uczennica Rossiniego, wystąpiła po raz pierwszy w mediolańskiej La Scala w 1834 r. Śpiewała z powodzeniem w Paryżu i Londynie.

ALKAN, CHARLES HENRI VALENTIN (1813—88), pianista francuski i kompozytor utworów fortepianowych, głównie etiud i tak zwanych „caprices". W 1833 roku osiadł w Paryżu jako nauczyciel.

BAILLOT, PIERRE MARIE FANÇOIS DE SALES (1771—1842), skrzypek francuski, kształcił się w Rzymie, następnie w Paryżu pod kierunkiem muzyków Catel, Cherubini i Reich. W 1802 r. został członkiem prywatnej orkiestry Napoleona, a w 1814 r. zaczął dawać koncerty kameralne. Był profesorem Konserwatorium paryskiego i kompozytorem utworów na fortepian i zespoły kameralne.

BOIELDIEU, FRANÇOIS ADRIEN (1775—1834), francuski kompozytor operowy. Spędził osiem lat w Rosji, powrócił do Francji w 1811 r. Najbardziej znana z jego oper „La dame blanche" (1825), zawdzięcza głównie swe powodzenie nacjonalistycznemu reagowaniu francuskiemu na uwielbienie, jakim darzony był Rossini w poprzednich latach.

CASTELLAN, JEANNE ANAÏS (ur. w 1819 r.), śpiewaczka operowa francuska, sopran, uczennica profesorów Bordogni i Nourrit (patrz niżej) w Konserwatorium paryskim. Śpiewała stale w Covent Garden w latach 1848—52. W roku 1849 była pierwszą Bertą w Meyerbeera „Le Prophète".

CATALANI, ANGELICA (1780—1849), śpiewaczka włoska, sopran. Debiutowała w teatrze Fenice w Wenecji, w r. 1795. W 1804 r. śpiewała w Portugalii, w 1806 r. w Londynie, w 1813 r. przejęła dyrekcję włoskiej opery w Paryżu.

CHERUBINI, MARIA LUIGI (1760—1842), włoski kompozytor, mistrz stylu kontrapunktycznego. Osiadł w Paryżu w 1788 r. Najbardziej znaną z jego oper jest „Les deux journées" (1808). W 1822 r. został dyrektorem Konserwatorium paryskiego, i to kierownicze stanowisko dało mu możność silnego oddziaływania na francuskie życie muzyczne. Chopin gruntownie przestudiował jego dzieło „Cours de contrepoint" (1835).

CINTI-DAMOREAU, LAURE (1801—63), francuska śpiewaczka operowa, kształciła się w Konserwatorium paryskim. Mając lat osiemnaście debiutowała w Théâtre Italien, a w 1826 r. w Opéra, gdzie śpiewała do 1835 r. W 1836 r. przeszła do Opéra-Comique. Rossini i Auber pisali partie dla niej.

CLEMENTI, MUZIO (1752—1832), włoski kompozytor i pianista, twórca właściwego stylu fortepianowego w odróżnieniu od klawikordowego. Uczniami jego byli: Cramer (patrz niżej) i Field. Jego system gry fortepianowej wyłożony jest w słynnym zbiorze etiud „Gradus ad Parnassum" (1817).

CRAMER, JAN BAPTYSTA (1771—1858), pianista niemiecki, uczeń Clementiego, twórca cenionych etiud fortepianowych („Die Schule der Fingerfertigkeit" i „84 Studien"), napisanych około 1810 r.

CZERNY, KAROL (1791—1857), pianista i kompozytor zamieszkały w Wiedniu, uczeń Beethovena, Hummla i Clementiego, nauczyciel Liszta. Napisał wielką ilość utworów muzycznych, głównie ćwiczeń gry fortepianowej.

DAVISON, JAMES WILLIAM (1813—85). Pisał o muzyce, był krytykiem muzycznym w The Times (1846—79), wydawał pismo „Musical World". Jego żoną była pianistka Arabella Goddard.

ELSNER, JÓZEF KSAWERY (1769—1854), kompozytor polski, pierwszy dyrektor Konserwatorium Warszawskiego, założonego w 1821 r. Napisał 22 polskie opery i wiele innych utworów muzycznych.

ERNST, HEINRICH WILHELM (1814—65), skrzypek i kompozytor utworów skrzypcowych. Pochodził z Moraw, był w Wiedniu uczniem Böhma. Sześć lat mieszkał w Paryżu, potem wiele podróżował.

FÉTIS, FRANÇOIS JOSEPH (1784—1871), muzykolog francuski, w 1821 r. mianowany profesorem Konserwatorium paryskiego, w 1827 r. bibliotekarzem. Jest autorem książek „Biographie universelle des musiciens", „Histoire générale de la musique" i wielu dzieł z zakresu teorii muzyki.

FRANCHOMME, AUGUSTE JOSEPH (1808—84), wiolonczelista francuski, członek orkiestry najpierw Opery paryskiej, potem Théâtre Italien. Należał do składu kwartetu Alarda.

GRISI, GIULIA (1811—69), włoska śpiewaczka operowa, debiutowała mając lat siedemnaście. Bellini napisał dla niej partię Adalgisy w „Normie". Po raz pierwszy występowała w Paryżu w 1832 r., w Londynie w 1834 r. Wyszła za mąż za śpiewaka Mario (patrz niżej).

GUTMANN, ADOLF (1819—82), pianista niemiecki i kompozytor utworów fortepianowych, uczeń Chopina w Paryżu.

GYROWEC, ADALBERT (1763—1850), kompozytor czeski, płodny autor utworów orkiestrowych, operowych i kameralnych.

HABENECK, FRANÇOIS ANTOINE (1781—1849), skrzypek francuski, dyrygent i kompozytor, uczeń Baillota w Konserwatorium paryskim, później profesor w tymże konserwatorium i dyrygent orkiestry.

HÉROLD, LOUIS JOSEPH FERDINAND (1791—1833), kompozytor francuski. Spośród jego licznych oper największym powodzeniem cieszyły się „Zampa" (1831) i „Le Pré aux Clercs" (1832).

HERZ, HENRI (Heinrich) (1806?—88), pianista austriacki i kompozytor utworów fortepianowych osiadły w Paryżu.

HERZ, JACOB SIMON (1794—1880), brat wyżej wspomnianego, nauczyciel gry fortepianowej i drugorzędny kompozytor.

HILLER, FERDINAND (1811—85), niemiecki pianista i kompozytor, uczeń Hummla, od roku 1828 do 1835 mieszkał w Paryżu, potem we Frankfurcie, Lipsku i Dreznie.

HUMMEL, JAN NEPOMUK (1778—1837), niemiecko-węgierski pianista i kompozytor, mistrz lekkiego stylu wiedeńskiego. Był uczniem Mozarta i Clementiego, zaś jego uczniami byli Czerny i Thalberg (patrz niżej).

KALKBRENNER, FRIEDRICH WILHELM MICHAEL (1788—1849), niemiecki pianista i kompozytor utworów fortepianowych, stale mieszkający w Paryżu.

KLENGEL, AUGUST ALEXANDER (1783—1852), niemiecki organista i kompozytor, uczeń Clementiego, w 1816 r. mianowany nadwornym organistą w Dreznie.

KURPIŃSKI, KAROL KAZIMIERZ (1785—1857), polski kompozytor, dyrygent i skrzypek. Był uczniem swego ojca, wiejskiego organisty, później jako skrzypek w Warszawie kolegował z Elsnerem. Komponował m. in. opery.

LABLACHE, LUIGI (1794—1858), śpiewak włoski, bas, wystąpił po raz pierwszy na scenie Teatro San Carlo w Neapolu, później zdobył europejską sławę.

LANNER, JOSEPH FRANZ KARL (1801—43), kompozytor wiedeński muzyki tanecznej. Ustępuje tylko Johannowi Straussowi młodszemu.

LEFÉBURE-WÉLY, LOUIS JAMES ALFRED (1817—70), organista francuski i kompozytor, kształcił się w Konserwatorium paryskim i w latach 1847—58 był organistą w kościele Madeleine w Paryżu.

LESUEUR, JEAN FRANÇOIS (1760—1837), kompozytor francuski i teoretyk muzyki, profesor kompozycji w Konserwatorium paryskim od 1818 r.

LIND, JENNY (1820—87), śpiewaczka szwedzka, sopran. Nazywano ją słowikiem szwedzkim. Jej europejska sława datuje się mniej więcej od roku 1844 i była u szczytu w okresie sezonu londyńskiego w latach 1847—48. Opuściła scenę operową w 1849 r., poświęcając się całkowicie oratoriom i koncertom.

LIPIŃSKI, KAROL JÓZEF (1790—1861), skrzypek polski, podróżował wiele i w 1839 r. został kierownikiem dworskiej orkiestry w Dreznie.

MALIBRAN, MARIA FELICITÀ (1808—36), hiszpańska śpiewaczka, sopran, córka i uczennica Manuela Garcia. Debiutowała w Londynie w 1825 r. W 1826 r. wyszła za mąż za Malibrana, lecz małżeństwo to nie było szczęśliwe. Od 1830 r. żyła z Bériot, z którym po przewlekłej sprawie rozwodowej wzięła ślub na sześć miesięcy przed swoją śmiercią.

MARIO, GIOVANNI MATTEO, CAVALIERE DI CANDIA (1810—83), śpiewak włoski, tenor, debiutował w Paryżu w 1838 r. W następnym roku śpiewał po raz pierwszy w Londynie. Był mężem Julii Grisi.

MERK, JOSEPH (1795—1852), wiolonczelista austriacki, kierownik orkiestry operowej w Wiedniu od 1818 r. i profesor Konserwatorium wiedeńskiego od 1823 r. Kompozytor licznych utworów na wiolonczelę.

MOSCHELES, IGNAZ (1794—1870), czeski pianista i kompozytor, kształcił się w Pradze i Wiedniu, wiele podróżował i długo mieszkał w Paryżu i Londynie.

NOURRIT, ADOLPHE (1802—1839), śpiewak francuski, tenor, debiutował w 1821 r. w Operze paryskiej i pozostał w tym teatrze przez lat szesnaście.

OSBORNE, GEORGE ALEXANDER (1806—93), pianista i kompozytor utworów fortepianowych, uczeń Pixisa (patrz niżej) i Kalkbrennera (patrz wyżej) w Paryżu, w 1843 r. osiadł w Londynie.

PAER, FERDINANDO (1771—1839), włoski kompozytor operowy, mianowany w r. 1791 Maestro di cappella w Wenecji, następnie zamieszkiwał kolejno w Wiedniu, Dreznie i Paryżu.

PASTA, GIUDITTA (1798—1865), włoska śpiewaczka operowa, kształciła się w Paryżu, gdzie też debiutowała w 1815 roku. W 1816 r. wyjechała do Londynu. W Paryżu śpiewała po raz pierwszy w Théâtre Italien w 1821 r

PIXIS, JOHANN PETER (1788—1874), pianista niemiecki i kompozytor utworów fortepianowych. Mieszkał w Paryżu a od 1845 r. w Baden-Baden.

PLEYEL, CAMILLE (1788—1855), fabrykant fortepianów, wydawca utworów muzycznych i pianista zamieszkały w Paryżu. Syn Ignacego Pleyela (1757—1831).

PRUDENT, EMILE RACINE GAUTHIER (1817—63), pianista i kompozytor zamieszkały w Paryżu.

RADZIWIŁŁ, ANTONI, książę (1775—1833), muzyk amator, kompozytor i wiolonczelista. Najbardziej znanym jego utworem jest jego muzyka do „Fausta“ Goethego.

RÉBER, NAPOLÉON HENRI (1807—80), kompozytor francuski, uczeń Lesueura (patrz wyżej), mianowany profesorem harmonii w Konserwatorium paryskim w 1851 roku i kompozycji w 1862 r.

RELLSTAB, HEINRICH FRIEDRICH LUDWIK (1799—1860), berliński krytyk muzyczny, od 1826 r. pisuje recenzje w Vossische Zeitung, później wydawał własne pismo muzyczne „Iris...“

RIES, FERDINAND (1784—1838), niemiecki pianista i kompozytor, uczeń Beethovena.

RUBINI, GIOVANNI BATTISTA (1795—1854), śpiewak włoski, tenor, debiutował w Pawii, po raz pierwszy przyjechał do Paryża w 1825 r. i do Londynu w 1831 r. .

SONNTAG, HENRIETTE (1806—54), śpiewaczka niemiecka, sopran, kształciła się w Pradze, gdzie debiutowała w małej roli w operze mając lat piętnaście. Kształciła się dalej i występowała w Wiedniu, w Paryżu ukazała się po raz pierwszy w 1826 r. i w Londynie w 1828 r.

SOWIŃSKI, WOJCIECH (1803—80), kompozytor polski i muzykolog, uczeń Czernego. Podróżował po Włoszech i wreszcie osiadł w Paryżu. W 1856 roku wydał słownik „Les musiciens polonais et slaves“.

SPONTINI, GASPARO LUIGI PACIFICO (1774—1851), kompozytor włoski, w roku 1803 osiadł w Paryżu. Najwybitniejsze jego opery: „La Vestale“ (1807) i „Fernand Cortez“ (1809).

STAMATY, CAMILLE MARIE (1811—70), kompozytor i nauczyciel, Grek z pochodzenia, urodzony w Rzymie, lecz od dzieciństwa zamieszkały w Paryżu.

TELLEFSEN, THOMAS DYKE ACLAND (1823—74), pianista norweski, uczeń Chopina, który w 1848 r. towarzyszył mu w podróży do Anglii.

THALBERG, SIGISMUND (1812—71), pianista niemiecki i kompozytor utworów fortepianowych; studia pod kierunkiem Hummla i Sechtera w Wiedniu, gdzie też wystąpił publicznie po raz pierwszy w 1826 r.

VIARDOT-GARCIA, PAULINE (1821—1910) hiszpańska śpiewaczka operowa, córka Manuela Garcia i siostra Marii Malibran (patrz wyżej), kształciła się w grze fortepianowej i śpiewie. Wystąpiła jako śpiewaczka po raz pierwszy w Brukseli w 1837 r. W Londynie po raz pierwszy ukazała się w 1839 r. Ułożyła do śpiewu dla siebie kilka Mazurków Chopina.

WIECK, CLARA (1819—96), pianistka niemiecka, jedna z wybitniejszych wykonawczyń XIX w. Pierwsza wprowadziła utwory Chopina do programów niemieckich koncertów. W 1840 roku wyszła za mąż za Roberta Schumanna.

DODATEK D.

BIBLIOGRAFIA

a) Dzieła biograficzne

Binental, Leopold — Chopin. W 120 rocznicę urodzin. Dokumenty i pamiątki (Warszawa 1930).
" " — Chopin (Paris 1934).
" " — Chopin. Życie i sztuka (Warszawa 1937).
Brookshaw, Susanna — Chopin in Manchester (1938).
Ganche, Edouard — Frédéric Chopin: sa vie et ses oeuvres (Paris 1921).
" " — Dans le souvenir de Frédéric Chopin (Paris 1925).
" " — Voyages avec Frédéric Chopin (Paris 1934).
" " — Souffrances de Frédéric Chopin (Paris 1935).
Hoesick, Ferdynand — Chopin. Życie i twórczość (Warszawa 1910—1911).
" " — Chopiniana (korespondencja Chopina itd.) (Warszawa 1912).
Karénine, Wladimir — George Sand: sa vie et ses oeuvres (Paris 1899—1926).
Karasowski, Moritz — Friedrich Chopin, sein Leben, seine Werke und Briefe (1877).
Karłowicz, Mieczysław — Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie (Warszawa 1904).
Lenz, Wilhelm v. — Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit (1872).
Liszt, Franz von — Frédérick Chopin, ang. tłum. J. Broadhouse (London 1879).
Niecks, Frederick — Frederick Chopin as a Man and Musician (London 1888).
Opieński, Henryk — Listy Chopina (Warszawa 1937).
Rocheblave, Samuel — George Sand et sa fille (Paris 1905).
Sand, George — Histoire de ma vie (Vol. X, 1856).
" " — Correspondance (Paris, 1882-4).
" " — Un hiver à Majorque
" " — Lucrezia Floriani
Sikorski, R. — Wspomnienie Chopina. (Biblioteka Warszawska XII, 1849).
Volkmann, H. — Chopin in Dresden (Dresden 1933; uzupełnienie 1936).

b) Najważniejsze dzieła o Chopinie, jako kompozytorze

Abraham, Gerald — Chopin's Musical Style (London 1939).
Barbag, S. — Studium o pieśniach Chopina (Lwów 1927).
Bronarski, Ludwik — Harmonika Chopina (Warszawa 1935).
" " — Etudes sur Chopin t. I—II (Lausanne 1944 i 1946).
Egert, Paul — Friedrich Chopin (Potsdam 1936).
Hadow, W. H. — Studies in Modern Music (London 1926).
Jachimecki, Z. — Frédéric Chopin et son oeuvre (Paris 1930).
Kelley, E. S. — Chopin the Composer (New York 1913).
Kleczyński, J. — Chopin's grössere Werke (Leipzig 1898), ang. tłum. N. Janotha.
Leichtentritt, H. — Analyse von Chopins Klavierwerken (Berlin 1921).
Meister, E. — Stilelemente der Klavierwerke Chopin's (Hamburg 1936).
Thugutt, Wanda — Przyczynek do analizy Mazurków Chopina (Warszawa 1927).
Windakiewiczowa, H. — Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Chopina (Kraków 1926).
Wójcik-Keuprulian, B. — Melodyka Chopina (Lwów 1930).

c) Różne

Audley, A. — Frédéric Chopin: sa vie et ses oeuvres (Paris 1880).
Bidou, Henri — Chopin (Paris 1925).
Delacroix, Eugène — Journal (Paris 1893—1895).
Dunn, J. P. — Ornamentation in the Works of Frederick Chopin (London 1921).
Finck, Henry T. — Chopin and other Musical Essays (New York 1899).
Hadden, J. C. — Chopin (Londyn 1903).
Hipkins, E. J. — How Chopin Played (London 1937).
Huneker, J. — Chopin: the Man and his Music (London 1901).
Heine, H. — Lutèce (Paris 1855).
Jonson, E. Asthon — Handbook to Chopin's Works (London 1905).
Koczalski, R. — F. Chopin: Betrachtungen etc. (Köln 1935).
Leichtentritt, H. — Friedrich Chopin (Berlin 1905).
Maine, Basil — Chopin (London 1933).
Mariotti, G. — Chopin (Firenze 1933).
Maurois, André — Frédérick Chopin (New York 1942).
Murdoch, William — Chopin: his Life (London 1934).
Opieński, H. — Chopin (Lwów 1909).
Ottlich, M. — Chopin's Klavierornamentik (Berlin ?1938).

Paderewski, I.	— Chopin (Odczyt) (London 1911).
Poirée, E.	— Chopin (Paris 1907).
Porte, J. F.	— Chopin: the Composer and his Music (London 1935)
Pourtalès, Guy de	— Chopin ou le Poète (Paris 1927).
Revue Musicale, La	— Numéro spécial consacré à F. Chopin (Paris 1931).
Scharlitt, B.	— Chopin (Leipzig 1919).
" "	— Friedrich Chopin's gesammelte Briefe (Leipzig 1911).
Schumann, Robert	— Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (1854).
Seguel, M.	— Chopin's Tempo Rubato (1928).
Szulc, A.	— Fryderyk Chopin (Poznań 1873).
Tarnowski, hrabia	— Chopin, wyjątki z dziennika.
Umińska i Kennedy	— Chopin, the Child and Lad (London 1925).
Valetta, I.	— Chopin: la vita, le opere (Torino 1910).
Vuillermoz, E.	— La Vie amoureuse de Chopin (Paris 1927).
Weissmann, A.	— Chopin (Berlin 1912).
Wodziński, hrabia	— Les trois romans de Frédéric Chopin (Paris 1886).
Żukowski, O.	— Chopin w świetle poezji polskiej (Lwów 1910).

SKOROWIDZ

A

Abraham, Gerald, str. 166
d'Agoult, Maria, hrabina, str. 90, 91, 93
Alard, Delphin, str. 128
Albert, Książę Małżonek, str. 134
Alboni, Mme, str. 135
Aleksander I, str. 23
Alexis, jasnowidz, str. 140
Alkan, C. V., str. 70
Allegro de Concert (Op. 46), str. 75, 172
Andante spianato (z Op. 22), str. 70, 151, 152, 190
Anderson, str. 73
Auber, str. 58, 185

B

Bach, str. 19, 36, 70, 95, 100, 106, 153, 157
Badeński, Wielki Książę, str. 155
Baillot, Pierre, str. 58, 62
Ballady (ogólnie), str. 208, 211—216
g-mol (Op. 23). str. 53, 73, 147, 211, 213
F-dur (Op. 38), str. 100, 101, 164, 214
As-dur (Op. 47), str. 111, 131, 164, 211, 214
f-mol (Op. 52), str. 110, 153, 163, 211, 213, 215, 216
Balzac, str. 57
Barciński, Antoni, str. 17
Barkarola (Op. 60), str. 75, 127, 128, 150, 190
Bartók, Béla, str. 203
Beethoven, str. 20, 58, 153, 154, 171, 208, 209
Belleville, Mile de, str. 43
Bellhaven, Lady, str. 138
Bellini, str. 75, 166
Berceuse (Op. 57) str. 131, 149, 152
Berlioz, str. 58, 65, 66, 67, 153, 169
Binental, Leopold, str. 8, 10
Blanc, Louis, str. 108
Boieldieu, str. 58
Bolero (Op. 19), str. 185
Borie, Victor, str. 123
Brault, Augustine, str. 116, 119
Broadwood, James, str. 85, 157
Bronarski, Ludwik, str. 8
Brookshaw, Miss S., str. 8, 103
Brunner J., str. 23
Brzowski, Józef, str. 92
Bülow, Hans von, str. 149
Byron, Lord, str. 103, 110

C

Carlyle, str. 130
Carlyle, Jane Welsh, str. 93, 138
Castellan, Mme, str. 143
Catalani, Mme, str. 12, 21
Cauvières, dr, str. 102
Châtiron, Hippolyte, str. 109
Cherubini, str. 58, 59, 76
Chopin Emilia (siostra), str. 17, 19, 25
Chopin, Franciszek (dziadek), str. 14
Chopin, Izabela (siostra), str. 12, 17
Chopin, Ludwika (siostra), patrz także Jędrzejewicz str. 16, 19, 25, 65, 107, 112, 113, 141, 142, 143, 144
Chopin, Mikołaj (ojciec), str. 11, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 22, 31, 38, 50, 78, 80, 106, 107, 111, 112
Chopin, Mikołaj (pradziadek), str. 14

Chopin, Tekla Justyna z d. Krzyżanowska (matka) str. 15, 16, 78, 82
Cinti-Damoreau, Mme, str. 58, 111
Clementi, str. 155, 174
Clésinger, J. B., str. 121, 122, 123, 143, 144
Clésinger, Solange z d. Dudevant, str. 90, 122—126, 142
Cortot, Alfred, str. 8
Cramer, str. 155, 174
Cruvellhier, dr, str. 142
Custine, markiz de, str. 78
Czartoryska, księżna Marcelina str. 136, 142, 143, 155, 214
Czartoryskich rodzina, str. 21, 61
Czerny, Karol, str. 35

D

Dante, str. 212
Davison, J. W., str. 129
Delacroix, Eugène, str. 57, 108, 124, 140
Delaroche, Paul, str. 57
Dickens, str. 130
Dobrzyński, str. 27
Douglas, Marquis of, str. 131
Doumic, René, str. 89
Dudevant, baronowa patrz także Sand, George str. 89, 96
Dudevant, Kazimierz, str. 88
Dudevant, Maurycy patrz Sand, Maurycy, str. 87, 88, 90, 95, 96, 105, 113, 116—119, 123
Dudevant Solange patrz także Clésinger, str. 90, 96, 100, 105, 113, 115—117, 121—126
Dupont, śpiewaczka, str. 143
Duport, pan, str. 51

E

Egert, Paul, str. 188
Elsner, Józef, str. 22, 25, 26, 27, 32, 33, 39, 41, 46, 60, 168, 171, 197
Emerson, str. 130
Ennicke, stroiciel fortepianów, str. 135
Ernst, str. 70, 111
Erskine, Mrs., str. 128, 140
Etienne, Mme, str. 140
Etiudy (ogólnie), str. 173—178
Op. 10 (ogólnie), str. 173
C-dur (nr 1), str. 45, 173, 174
a-mol (nr 2), str. 45, 173
E-dur (nr 3), str. 41, 173, 175
cis-mol (nr 4), str. 147, 173
Ges-dur (nr 5), str. 150, 176
As-dur (nr 10), str. 149, 176
Es-dur (nr 11), str. 176
c-mol (nr 12) („Rewolucyjna"), str. 54, 177
Op. 25 (ogólnie), str. 174, 177
As-dur (nr 1), str. 81, 131, 148, 152, 177
f-mol (nr 2), str. 81, 131, 148, 149, 177
F-dur (nr 3), str. 177
cis-mol (nr 7), str. 131, 178
a-mol (nr 11) („Wiatr zimowy"), str. 147, 177, 178
c-mol (nr 12), str. 177, 178
Études, Trois Nouvelles, str 107, 174, 215

F

Falmouth, Lord, str. 132
Fantaisie-Impromptu (Op. 66), str. 191
Fantaisie, Grande (Op. 13) na tematach polskich pieśni, str. 30, 39, 73, 171
Fantazja f-mol (Op. 49), str. 208, 210, 211

Fétis, F. J., str. 11, 27, 63, 107
Field, Henry (z Bath), str. 73
Field, John, str. 48, 63, 71, 168, 171, 186
Filtsch, Carl, str. 155
Fontana, Julian, str. 28, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 134, 197
Franchomme, Auguste, str. 58, 128

G

Gainsborough, Lady, str. 131
Gallenberg, hrabia, str. 34
Ganche, Edouard, str. 8, 10
Garcia-Vestris, Mme, str. 51
Gładkowska, Konstancja, str. 37, 41, 42, 44, 45
Goethe, str. 103, 110
Gomez, Señor, str. 99
Grabowska, pani, str. 21
Grabowski, Józef, str. 42
Grabowski, minister, str. 31
Grisi, Giulia, str. 58
Grzymała, Wojciech, str. 94, 103, 122, 130, 139
Gutmann, Adolf, str. 80, 95, 142, 147, 155
Gutzow, C., str. 107
Gyrowec, A., str. 21

H

Habeneck, F. A., str. 70
Haendel, str. 29
Haslinger, Tobias, wydawca, str. 33, 49
Haydn, str. 20
Heine, Henryk, str. 67
Heller, Stephen, str. 58
Hérold, str. 191
Herz, bracia, str. 69
Herz, Henri, str. 58, 72, 135, 191
Hiller, Ferdinand, str. 58, 62, 67, 70, 74
Hipkins, A. J., str. 146, 214
Hoesick, Ferdynand, str. 7, 9, 10
Houston, Mrs, str. 136
Hugo, Victor, str. 57
Hummel, str. 20, 28, 63, 168, 171
Huneker, James, str. 203, 210
Hünten, F., str. 191

I

Impromptus (ogólnie), str. 191—192
Impromptu As-dur (Op. 29), str. 192
Impromptu Fis-dur (Op. 36), str. 106, 111, 192
Impromtu Ges-dur (Op. 51), str. 192
Ingres, str. 57
Introdukcja i Polonez na fortepian i wiolonczelę (Op. 3), str. 52
Isambert, Mile, str. 62

J

Jachimecki, Zdzisław, str. 167, 195, 199, 214
Jarocki, profesor, str. 29
Jędrzejewicz, Kalasanty, str. 112, 113, 141
Jędrzejewicz, Ludwika (z d. Chopin), str. 16, 112, 113, 141, 144
Jełowicki, ksiądz, str. 142

K

Kalkbrenner, F. W. M., str. 58, 59, 60—63, 171
Kamieński, str. 168
Karasowski M., str. 12, 45, 53
Karénine, Wladimir, str. 8
Karol, książę, str. 120
Kleczyński, Jan, str. 161
Klengel, August, str. 35, 36, 48
Klindworth, Karl, str. 172
Knox, John, str. 134
Kolberg, Wilhelm, str. 25

Kołysanka (Op. 57), str. 128, 190
Koncerty (ogólnie), str. 171—173
e-mol (Op. 11), str. 41, 44, 47, 61, 70, 171, 172
f-mol (Op. 21), str. 39, 62, 67, 73, 171, 172
Konstanty, Wielki Książę, str. 21
Koźmian, Stanisław, str. 84
Krakowiak (Op. 14), str. 171
Krasiński, Zygmunt, str. 140
Kumelski, N. A., str. 53
Kurpiński, str. 41, 168, 197, 198
Kwiatkowski, T., malarz, str. 143

L

Lablache, Luigi, str. 58, 143
Lamartine, str. 57
Lanner, str. 184
Lefébure-Wély, str. 144
Legouvé, Ernest, str. 146
Leichtentritt, Hugo v., str. 165, 177, 178, 179
Lenz, W. von, str. 154, 203
Leo, Auguste, bankier, str. 95, 99, 102
Lesueur, str. 58
Łączyńskich rodzina, str. 15
Lind, Jenny, str. 130
Linde, pani, str. 24, 79
Liszt, Fr., str. 9, 12, 34, 58, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 73, 91, 92, 93, 111, 133, 154, 155, 161, 183, 210, 211
Lucrezia Floriani, str. 117, 119, 120
Ludwik-Filip, str. 107

Ł

Łuszczyński, dr, str. 136, 138

M

Malfatti, str. 52, 58
Malibran, str. 58
Mallefille, str. 94, 211, 212
Maria Teodorówna, cesarzowa, str. 12
Marliani, str. 85
Marsz na orkiestrę wojskową, str. 21
Marsz żałobny z Sonaty b-mol, str. 143
Mathias, Georges, str. 146, 155
Matuszyński, Jan, str. 28, 50
Mazurki (ogólnie), str. 73, 131, 132, 168, 202—207
Op. 6 i 7, str. 72, 202, 206, 207
a-mol (Op. 17, nr 4), str. 23, 202
e-mol (Op. 41, nr 1), str. 100
H-dur, As-dur, cis-mol. (Op. 41, nr 2, 3, 4), str. 106, 207
Op. 50, str. 73, 202
cis-mol (Op. 50 nr 3), str. 203, 207
c-mol (Op. 56 nr 3), str. 203, 207
As-dur (Op. 59 nr 2), str. 206, 207
F-dur (Op. 68 nr 3), str. 206
g-mol (Op. 67, nr 2), str. 140
f-mol (Op. 68, nr 4), str. 140
a-mol (Op. 43), (dedykowany E. Gaillard), str. 203
Mendelssohn, str. 9, 29, 62, 66, 74, 79, 80, 85
Merk, Joseph, str. 52
Metternich, str. 49
Meyer, Léopold de, str. 135
Meyer (śpiewaczka), str. 44
Meyerbeer, str. 162
Mickiewicz, Adam, str. 61, 93, 103, 110, 198, 211, 212, 214
Mieroszewski, malarz, str. 16
Mikołaj I, str. 31, 43
Mikuli, K., str. 147, 155
Molin, dr, str. 109
Moos, szewc, str. 135

Moscheles, Ignaz, str. 85, 107, 147, 174, 191
Moskwy, księżna, str. 67
Mozart, str. 19, 20, 143, 144, 153
Müller, Friederike, str. 153, 155
Murray, Lady, str. 136
Musset, Alfred de, str. 57, 90, 104

N

Napoleon I, str. 15, 144
Napoleon III, str. 78
Nidecki, Tomasz, str. 27, 35
Niecks, Frederick, str. 7, 10, 12, 40, 87, 95, 115, 189, 202
Nokturny (ogólnie), str. 152, 168, 183, 186—190
c-mol, str. 186
Op. 9, str. 41, 73, 74
Es-dur (Op. 9, nr 2), str. 71, 74, 79, 131, 183, 186
Op. 15, str. 41, 187
Fis-dur (Op. 15, nr 2), str. 41, 167, 187
Op. 27, str. 187
cis-mol (Op. 27, nr 1), str. 71, 187
Des-dur (Op. 27, nr 2), str. 167, 187
Op. 32, str. 188
H-dur (Op. 32 nr 1), str. 188
(Op. 37), str. 73
G-dur (Op. 37, nr 2), str. 106, 188
c-mol (Op. 48, nr 1), str. 71, 188
Es-dur (Op. 55 nr 2), str. 188
H-dur (Op. 62 nr 1), str. 189
cis-mol (pośmiertny), str. 41
e-mol (pośmiertny), str. 167, 186
Nourrit, Adolphe, str. 58, 70, 104
Nowakowski, J., str. 71

O

Ogiński, str. 197, 198
Orłowski, str. 41, 62, 70
Orpiszewski, W., str. 83
Osborne, George, str. 58, 62

P

Pachmann, str. 210, 211
Paer, str. 58
Paganini, str. 32, 59
Papet, dr, str. 105
Pasta, Giuditta, str. 58, 85
Pechwell, panna, str. 48
Pieśni, str. 42, 53, 81, 207
Pixis, J. P., str. 191
Pleyel, Camille, str. 62, 83, 84, 95, 102, 103, 136, 144, 157
Pleyel, Marie, str. 65, 210
Polonezy (ogólnie), str. 168, 197—202
Ges-dur, str. 198
Es-dur (Op. 22) na fortepian i wiolonczelę str. 70, 167, 198
(Op. 3) str. 38, 52
Op. 26 (1 cis-mol, 2 es-mol), str. 199, 200
A-dur Op. 40, nr 1), str. 101, 151
c-mol (Op. 40, nr 2), str. 101, 200
fis-mol (Op. 44), str. 112, 200
As-dur (Op. 53), str. 147, 163, 198, 201, 209
g-mol (pośmiertny), str. 21
As-dur (pośmiertny), str. 22
b-mol (pośmiertny), str. 25
Polonez-Fantazja (Op. 61), str. 127, 161, 200, 201
Potocka, hrabina Delfina, str. 61, 77, 95, 140
Potocki, Artur, str. 52
Potockich, rodzina, str. 21
Préaulx, Fernand de, str. 121
Preludium cis-mol (Op. 45), str. 181, 188

Preludia Op. 28 (ogólnie), str. 95, 101, 178—181
a-mol (nr 2), str. 54, 95, 100, 179
G-dur (nr 3), str. 163, 179
e-mol (nr 4), str. 95, 100, 144, 179
A-dur (nr 7), str. 95, 179
fis-mol (nr 8), str. 100, 179
E-dur (nr 9), str. 179
cis-moll (nr 10) str. 179
gis-mol (nr 12), str. 179
Fis-dur (nr 13), str. 179, 180
As-dur (nr 17), str. 181
Des-dur (nr 15), str. 100, 180
b-mol (nr 16), str. 100, 179, 180
Es-dur (nr 19), str. 100, 181
B-dur (nr 21), str. 179
F-dur (nr 23), str. 165, 179
d-mol (nr 24), str. 54, 100, 112, 179, 181
Probst-Kistner, wydawcy, str. 72
Pruska, księżna, str. 136

R

Radziwiłł, Antoni, książę, str. 24, 30, 38
Radziwiłłów, rodzina, str. 21, 38
Radziwiłł, Walenty, książę, str. 61, 67
Ramann, Lina, str. 64
Réber, N. H., str. 143
Reinschmidt, str. 45
Rellstab, str. 74, 176
Ries, Ferdinand, str. 20, 171
Rodrigues, E., str. 136
Rondo à la Krakowiak (Op. 14), str. 30, 34, 41
Rondo à la Mazur (Op. 5), str. 28, 171
Ronda: c-mol (Op. 1), str. 24, 171
C-dur (na dwa fortepiany) (Op. 73), str. 29
Rosenthal, Moritz, str. 180
Rossini, str. 58, 62, 68, 185
Rotschildów, rodzina, str. 67
Rousseau, Théodore, str. 123
Rozières, Mille de, str. 118
Rubini, G. B., str. 58
Rubinstein, Antoni, str. 145

S

Sand, George (p. Dudevant), str. 57, 84, 87—100, 112, 113, 115—126, 133, 141, 210
Sand, Maurycy (p. Dudevant), str. 87, 88, 90, 95, 96, 99, 105, 113, 116—119, 123
Sartoris, Mrs, str. 132
Sayn-Wittgenstein, księżna, str. 110
Scherza (ogólnie), str. 208—210
h-mol (Op. 20), str. 53, 73, 208
b-mol (Op. 31), str. 131, 132, 208, 209
cis-mol (Op. 39), str. 101, 147, 208, 209
E-dur (Op. 54), str. 210
Schlesinger, A. M., wydawca, str. 29
Schlesinger, Maurice, str. 72, 102, 191
Schoenberg, str. 165
Schubert, str. 58, 184, 186, 191
Schumann, str. 9, 72, 74, 80, 82, 114, 148, 154, 162, 169, 177, 193, 194, 211, 214
Schwabe, Salis, str. 135
Simon, Karl Anton, str. 22
Skarbek, Józef, str. 83
Skarbek, Michał, str. 15
Skarbek, Wiktoria, str. 12
Skarbków, rodzina, str. 15
Skrodzki, Eugeniusz (p. Wielisław), str. 18
Slawik, skrzypek, str. 52
Słowacki, Juliusz, str. 78
Smithson, Harriet, str. 66

Sobański, str. 135
Soliva, str. 26, 37, 41, 45
Sonaty, str. 192—195
c-mol (Op. 4), str. 33, 49, 171, 192
b-mol (Op. 35), str. 106, 167, 192
h-mol (Op. 58), str. 107, 114, 160, 163, 165, 192, 194
g-mol (na fortepian i wiolonczelę, Op. 65), str. 195
Sonntag, Henrietta, str. 43
Souvenir de Paganini str. 32
Sowiński, str. 62, 204
Spontini, str. 29
Stamaty, C. M., str. 62
Stefani, str. 168
Stirling, Jane, str. 46, 128, 134, 138, 140, 144, 157
Stradella, str. 142
Strauss, Johann, str. 184
Strauss, Richard, str. 201
Sutherland, księżna str. 131

T

Tańska, Alexandra, str. 20
Tarantella (Op. 43), str. 185
Tausig, Karl, str. 145, 172
Tellefsen, T. D. A., str. 136
Tempo rubato, str. 151, 152
Thalberg, Sigismund, str. 51, 69, 135, 157
Thun-Hohenstein, rodzina, str. 78
Thoméoni, śpiewaczka, str. 62
Torphichen, Lord, str. 134
Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę (Op. 8), str. 30, 171

U

Urhan, Chrétien, wiolista str. 62

V

Vaillant, dyrygent, str. 91
Valetta, I., str. 166
Vaudemont, księżna, str. 69
Viardot-Garcia, Paulina, str. 108, 111, 124, 132, 133, 143, 185
Vigny, Alfred de, str. 57, 65

W

Wagner, Cosima, str. 90
Wagner, Richard, str. 176, 179, 201
Walce (ogólnie), str. 131, 168, 183—185
Es-dur (Op. 18) (Grand W. Brillante), str. 183, 184
As-dur (Op. 34, nr 1), str. 184
a-mol (Op. 34, nr 2), str. 185
As-dur (Op. 42), str. 185
Des-dur (Op. 64, nr 1), str. 128, 185
cis-mol (Op. 64, nr 2), str. 185
As-dur (Op. 69, nr 1), str. 79, 185
Des-dur (Op. 70, nr 3), str. 185
Wariacje na temat Là ci daremla mano (Op. 2), str. 28, 33, 34, 49, 62, 72, 171
Wariacje na tematy z opery Ludovic (Op. 12), str. 191
Wariacje na temat („Der Schweizerbub") (pośmiertne), str. 33, 49
Weber, str. 58, 177, 184
Wellington, książę, str. 131
Wessel, wydawca, str. 73, 129
Wieck. Klara, str. 72, 80
Wielisław, G. (p. Skrodzki, Eug.), str. 18
Wiktoria, królowa, str. 131, 133
Windakiewiczowa Helena, str. 168, 175, 204
Witwicki, Stefan, str. 135

Wodzińska, Maria, str. 77—79, 81—84, 91, 94, 197
Wodziński, Antoni, str. 77, 80
Wodziński, hrabia, str. 77
Wodzińskich, rodzina, str. 77-84
Woerlitzer, pianista, str. 43
Wolff, Edward, str. 40, 71
Wolicki, arcybiskup, str. 30
Wołków, panna, str. 45
Woyciechowski, Tytus, str. 28, 36, 37, 41, 44, 45, 47, 59, 60, 101

Z

Zamoyska, pani, str. 13

Ż

Żywny, Wojciech, str. 19, 21, 22

I. F. C.

SPIS ILUSTRACJI

Chopin (portret przypisywany L. Rubio)

Żelazowa Wola — dom, w którym urodził się Chopin (fotografia Instytutu Fryderyka Chopina, Warszawa 1946 r.)

Pierwsza strona rękopisu „Etiudy w Des" („Trois Nouvelles Études")

List do Camille Pleyela z dn. 12 marca 1839 r. (1) (2)

Chopin na krótko przed śmiercią (dagerotyp z 1849 r.)

Strona tytułowa „Barkaroli" (1846 r.)

Chopin na łożu śmierci (rysunek T. Kwiatkowskiego)

TREŚĆ:

		Str.
B. E. Sydow: Słowo wstępne		5
A. Hedley: Przedmowa		7
Rozdział	I: **Pierwsze lata**	9
„	II: **Warszawa i Wiedeń**	33
„	III: **Z Warszawy do Paryża**	47
„	IV: **Pierwsze lata w Paryżu**	57
„	V: **Maria Wodzińska**	77
„	VI: **Chopin i George Sand**	87
„	VII: **Majorka i Nohant**	97
„	VIII: **Zerwanie z George Sand**	115
„	IX: **Ostatnie lata**	127
„	X: **Chopin jako pianista i nauczyciel**	145
„	XI: **Kompozytor**	159
„	XII: **Koncerty, Etiudy, Preludia**	171
„	XIII: **Walce, Nokturny, Impromptus, Sonaty**	183
„	XIV: **Polonezy, Mazurki, Scherza, Ballady**	197
Dodatki:	A. Zestawienie chronologiczne	219
	B. Spis utworów w kolejności ich powstawania i kolejności op.	231
		236
	C. Dane biograficzne	239
	D. Bibliografie	244
Skorowidz		247

443
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

ARTUR HEDLEY

CHOPIN

1949

ST. JAMIOŁKOWSKI
ŁÓDŹ SP. Z O. O.

