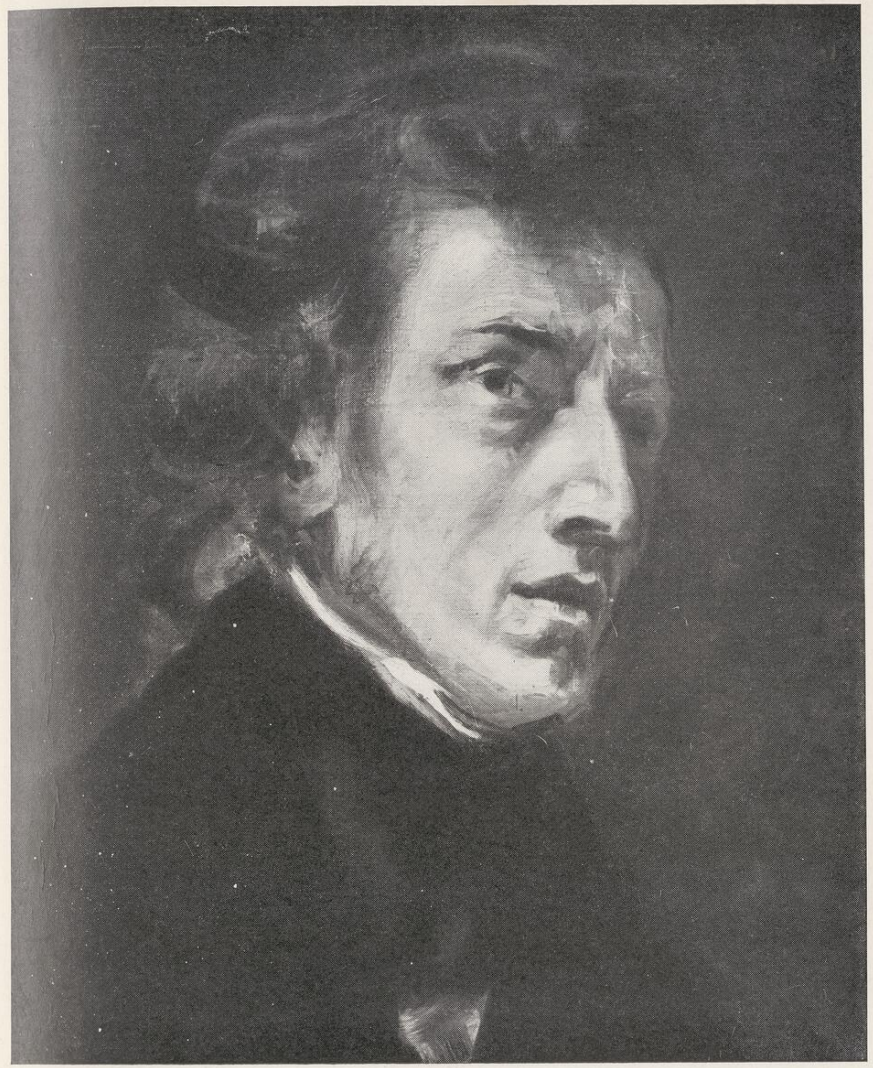


CHOPIN

Av GÖSTA ZETTERBERG TÖRNBOM

Stowarzyszenie Z. * L.F.C. 545

BONNIERS



CHOPIN

Av GÖSTA ZETTERBERG TÖRNBOM

BONNIERS

CHOPIN

Av Gösta Zetterberg Törnbom

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA NARODOWY
I/F 545.

CHOPIN

AV

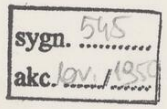
GÖSTA ZETTERBERG
TÖRNBOM



STOCKHOLM
ALBERT BONNIERS FÖRLAG

Sjätte—åttonde tusendet.





Stockholm
Alb. Bonniers boktryckeri
1947

EN UNG MANS VÄG FRÅN POLEN TILL PARIS

Beethoven, som gjorde tonspråket till ett uttryck för sina inre upplevelser, har bildat epok i musikhistorien som den förste utpräglade individualisten. Denna individualism var för de följande, romantiska stormästarna, inte minst Chopin, en oförytterlig arvedel, men kampen för att bevara och förkovra den kom att gestalta sig olika för föregångaren och efterföljaren. Vid ungefär samma ålder upplevde Beethoven den franska revolutionen som en morgongryning och Chopin det polska upproret som en aftonrodnad för de mänskliga fri- och rättigheterna. Problemet hade för Beethoven varit frigörelse, men det blev för Chopin förankring. Det hade visat sig, att man inte kunde lösa mänsklighetens problem, så länge nationernas och därmed även individernas problem voro olösta.

Revolutionen hade avlösts av Napoleons och Heliga alliansens frihetsfientliga epoker. Mitt i vimlet av napoleonska soldatstövlar hade emellertid i hela Europa den nationella enhetstanken spirat som rotskott från revolutionens träd. Nationalism och individualism som varandras stöd och komplement — det var den stora idé, som Chopin tidigast och kanske mer innerligt och konsekvent än någon annan samtida musiker skulle förverkliga.

Frédéric François Chopin föddes klockan 6 på aftonen den 22 februari 1810 på godset Zelazowa Wola, som låg

några mil utanför Warszawa och som tillhörde den grevliga familjen Skarbek.

Fadern, Nicolas Chopin, var fransman till börden; född 1770 i Marainville i Lothringen, lämnade han tidigt sin familj och sin hembygd och lät aldrig mer höra av sig. Han kom till Polen 1787 och arbetade först som bokhållare hos en annan fransman, vilken satt upp en tobaksfabrik. Polen blev Nicolas Chopins sanna fosterland: arbetslös genom de politiska kriserna under 1790-talets förra hälft, då landet styckades för andra och tredje gången, grep han till vapen vid upproret 1794 och steg till kapten i borgargardet. Han levde sedan på lektioner i franska och var flera år informator på olika gods, till dess han samma år som hans ende son föddes flyttade till Warszawa, där han fått befattningen som lärare i franska vid lyceet och senare även undervisade vid ett par militära skolor. Revolutionen 1830—31 berövade honom dessa tjänster, men han anställdes i stället vid det katolska seminariet. Han hade därjämte öppnat en pension för gossar och fick inackorderingar från flera av de främsta godsägarfamiljerna. Allt vittnar om att han hade den franske småborgarens dygder, strävsamhet och sparsamhet, vilket småningom resulterade i ett visst välstånd; till yttermera visso betygade en av hans mågar efter hans död 1844, att han inte haft en enda fiende.

Modern, Justina Krzyzanowska, tillhörde en fattig polsk adelssläkt. Hon var född 1782 i Dlugie i Kujavien och försörjde sig som sällskapsdam hos grevinnan Skarbek på Zelazowa Wola, tills hon 1806 gifte sig med Nicolas Chopin, som 1800—10 var informator på godset. De fingo fyra barn. Justina Chopin överlevde sin berömde son. Man vet eljest inte mycket om henne. Under detta smärtfyllda och heroiska skede av polsk historia grepo

många av hennes landsmaninnor till vapen eller tävlade på andra sätt med männen i frihetskärlek och handlingskraft, men hon ägnade sig först åt sitt hem, senare åt religionen. "Hon delade sin makes glädje och sorg, hade en ovanligt blid läggning och var framstående i alla husliga dygder... Frid i hemmet var hennes högsta lycka", skrev en bekant till familjen om henne.

Om det berodde på "den bästa av mödrar", som Frédéric Chopin kallade henne, eller på honom själv är svårt att avgöra — nog av, han blev aldrig riktigt vuxen eller kom någonsin riktigt hemifrån, själsligt sett. Hans hållning gentemot omgivningen, framför allt kvinnorna, hade oföränderligt fixerats i en barnslig förväntan att bli omhändertagen. Hur långt bort i världen han kom, var han fäst vid sitt hem som snäckan vid sitt skal.

Frédéric hade tre systrar. Äldst av dem var Louise (1807—55). Hon stod brodern närmast, kanske inte minst därför att hon var så musikalisk. Han berättar i ett brev (nov. 1825), att Louise skrivit en utmärkt mazurka, "en, vars make Warszawa inte på länge fått dansa efter". Den var enligt hans mening "schwungfull, nätt, kort sagt: precis som gjord att dansa efter". De andra systrarna voro Isabelle (1811—81) och Emilie (1813—27); den senare, som var litterärt begåvad, dog tidigt i tuberkulos.

Båda föräldrarna voro en smula musikaliska. Fadern spelade flöjt, till dess Frédéric en dag råkade slå sönder instrumentet under "spelning". Det blev inget väsen om saken, utan fadern övergick bara lugnt till att traktera violin. Modern spelade piano så mycket, att hon kunde lära familjens inackorderingar de första grunderna. Vad sonen hört eller ärvt av sina föräldrar i fråga om musik förklarar näppeligen den utpräglade musikaliska begåv-

ning, som han tidigt lade i dagen. Han grät, när han hörde musik, och sökte snart själv locka toner ur pianot.

Chopin var bara fyra år, när han fick sina första pianolektioner av systern Louise. 1816 fick en vän till familjen, Adalbert Zywny, hand om undervisningen. Denne var av böhmisk härkomst och ansågs som Warszawas främste pianolärare. Han höll på tysk musik; stort mer känner man inte om hans undervisning. Det var genom honom, som Chopin lärde känna Johann Sebastian Bach, vidare Haydn, Mozart och Beethoven samt dåtidens ledande namn, Hummel, Cramer, Clementi, Field m. fl. Lärotiden blev inte så lång. Redan 1822 slutade Chopin hos Zywny, sedan de kommit överens om, att läraren inte hade mer att lära sin elev.

Roligast av allt var att få fantisera på pianot, att själv skapa musik. Chopins tidigaste försök ha inte bevarats åt eftervärlden, men det vittnar tillräckligt om hur brådmogen han var, att hans första tryckta komposition härrör från 1817. Januarinumret 1818 av den litterära månadstidningen Album för Warszawa innehåller nämligen en "Polonäs för piano, tillägnad Hennes Höghet Fröken Victoire Skarbek av Frédéric Chopin, åttaårig musiker". Åtta år är litet för mycket. Tonsättaren hade väl vid polonäsens tillkomst ett halvår kvar dit. Tidskriftsnumret innehåller också en notis om Chopin, vari det bl. a. heter, att han är "ett verkligt musikgeni: ty han kan inte blott med största lätthet och ovanlig smak spela de svåraste stycken på piano utan har redan komponerat några danser och variationer, vilka förvåna musikkännare, särskilt med hänsyn till upphovsmannens ungdom. Om denne elev blivit född i Tyskland eller Frankrike, skulle han ha tilldragit sig alla samhällskretsars intresse".

Det dröjde inte länge, innan Chopin blev mer allmänt känd i Warszawa. Den 24 februari 1818 framträdde han för första gången offentligt vid en välgörenhetskonsert, varvid han spelade en konsert av Gyrowetz, och därmed var hans rykte som underbarn befäst. Han blev snart nog en av Warszawas berömdheter, som skulle vara med överallt. Aristokratins salonger öppnades för honom, och han var ofta gäst hos familjer som Czartoryski, Radziwill, Potocki, Skarbek m. fl. och fick även spela för ryske ståthållaren, storfurst Konstantin, tsarens broder. Gossen fick även tillägna storfursten en av sina första kompositioner, en militärmarsch, som sedan ofta framfördes av det ryska militärkapellet. Det hände t. o. m., att ett fyrspänt, praktfullt ekipage stannade utanför familjen Chopins bostad och Frédéric fick följa med storfurstens son och dennes guvernör på promenad.

Nicolas Chopin sörjde emellertid för, att hans son inte bara gjorde musik. Tillsammans med familjens inackorderingar fick han undervisning hemma, tills han var fjorton år, varefter han kom in i fjärde klassen i lyceet. Han var duktig i skolan. 1824 fick han t. o. m. premium för flit och uppförande. Belöningen utgjordes av en bok, som väl låg Chopin så fjärran, som något kunde ligga, nämligen en skolbok i statik. Han kände det sannolikt som en vida större utmärkelse, när han 1825 blev utsedd till organist i lyceet, "den viktigaste personen i hela lyceum efter hans högvördighet skolprästen", som han skrev till en vän. "Ha, vilket gott huvud jag har!" Året därpå, då han var sexton år, slutade han skolan.

Om man frånser den brådmogna musikbegåvningen, får man eljest intryck av normal utveckling och all-roundtalang. Chopin skrev vers och författade tillsammans med sin syster Emilie en hel liten verskomedi till faderns födel-

sedag 1824. Han tecknade drastiska karikatyrer och visade betydande mimisk talang. Inte bara i Polen utan även senare i Frankrike fick han höra av yrkesskådespelare, att han borde ha ägnat sig åt scenen.

Hemma hade Chopin inte blott sin far och mor och sina systrar att umgås med utan även familjens inackorderingar, bland vilka han fick förtrogna vänner, främst Titus Woyciechowski, Jan Matuszynski och Julian Fontana. Familjen umgicks med lärarna i lyceet, där fadern undervisade, bl. a. med rektor Linde, som författat en mycket förtjänstfull polsk ordbok, samt eljest med författare och musiker. Författarna måste faktiskt nämnas före musikerna, ty det är sannolikt, att en skald som Brodzinski, vilken var en litterär storman, banbrytare för förståelsen av den polska folkpoesin, betydde mer för Chopins utveckling än en musiker som Zywny. Det var ju inom diktningen, som Polen allra först begynte erövras åter och byggas upp igen och känslan av nationell samhörighet väcktes.

Polen hade 1815 blivit ett kungarike under rysk överhöghet ("Kongress-Polen"). De närmaste åren voro gynnsamma för utvecklingen av nationalism och romantik. Den ryska regimen var inte alltför tryckande; bl. a. kunde en provinsiell, romantisk skaldekonst spira. Ryssarna började emellertid in på 1820-talet misstänka revolutionära stämplingar inom både armén och ordenslivet. Följden blev stränga räfster. Den polska författningen kränktes upprepade gånger, och småningom miste landet den lilla frihet, som Wienkongressen tillförsäkrat det.

De bildade kretsarnas energi, som i ett oberoende land fritt får utveckla sig inom alla områden av nationell odling, hade alltså stängts inne. En del av den polska intelligensen stegrade sig under det ryska trycket till blodig revolt 1830—31, en del tog sin tillflykt till utlandet, en

del slutligen, kanske majoriteten, hemföll åt ett hektiskt sällskaps- och nöjesliv. Brandes studerade tillvaron i Warszawa sextio år senare men har säkert riktigt karakteriserat även 1820-talet med orden "nationellt i varje hjärteslag men kosmopolitiskt i sina yttre former, ett drivhusliv, där den europeiska civilisationens alla blomster slå ut och dofta, ett virvlande, sugande malströmsliv i idéer, strävanden, förströelser och fester". Chopin, dessa kretsars skötebarn, rycktes tidigt in i detta liv. Han berättade sålunda i ett brev (12 febr. 1826), att han under karnevalens slut från lördag till torsdag inte kommit hem någon natt före klockan 2. Någon järnhälsa hade han ju inte, även om han som pojke tycks ha varit relativt frisk, och det är rätt naturligt, om hans fysik undergrävdes av strängt arbete och ivrigt sällskapsliv i förening. I det citerade brevet gör han också den första antydan om sin ödesdigra halskatarr: "Man har satt blodiglar på halsen på mig, eftersom körtlarna svullnade, och vår Römer [antagligen läkaren] säger, att det är katarr". Sommaren 1826 måste han bege sig till den tyska kurorten Reinerz.

Ferierna brukade han annars tillbringa på olika gods. "Jag läser inte och skriver inte utan spelar, ritar, springer och vistas i friska luften. Ibland fara vi ut och åka i vagn, eller också rider jag på Grålle som i går, då jag var ute och red runtomkring fälten", kunde han skriva i brev till hemmet. 1824 vistades han på godset Szafarnia i Masovien, och därifrån skrev han brev hem i form av en liten tidning, Szafarnia-Kuriren, efter mönster av huvudstadens nyhetsförmedlare. Den är fylld av små bilder ur hans sommarvärld.

Lokalnyheterna förmäla bl. a., att Herr Pichon, som redaktören kallade sig, hittat byns "Catalani" uppflugen på en stengärdsgård. Hon hade sjungit en liten dansvisa,

och han hade gett henne tre groszy för att få höra den igen och kunna lära sig orden. Hela sitt liv skulle Chopin älska folkmusiken. Den genomsyrade hans alstring, och med ett rörande tonfall, som avslöjar den dödsmärkte tondiktarens hela hjälplöshet, skrev han 1847, att han "knappt kan komma ihåg, hur man sjunger hemma i Polen . . ."

Ibland fick Chopin göra små resor. 1825 besökte han bl. a. Thorn. Han beså Kopernikus' födelsehus, och med en litet grov, raljant humor anmärkte han i brev till en vän, att "mången vägglus kryper väl över dess tegelstenar, av vilka en med stora ceremonier förts till Pulawy" (Novoalexandrija). Ingenting i staden, varken Kopernikus' hus, kyrkorna eller rådhuset, gjorde emellertid samma intryck på Chopin som — pepparkakorna.

Det är värt att notera, hur den mogne mannens väsen redan nu skymtar hos ynglingen: han lyssnade nästan vetenskapligt noggrant på folkmusiken men stod nästan cyniskt likgiltig inför Kopernikusminnet. Chopin är väl den siste man kunde beskylla för att vara likgiltig gentemot något, som haft med Polens storhet att göra, men han var en lika sensuell som uppriktig natur. Sången på folkets läppar — och pepparkakor! — intresserade honom spontant; någon glädje av gamla byggnader hade han däremot inte och hycklade inte heller någon sådan. Han hade av naturen en böjelse att se saker och ting precis som de voro; han liksom "röntgade" dem, vilket inte minst bidrog att göra livet problematiskt för honom.

Man skrev emellertid 1826, och Chopin skulle på allvar börja ägna sig åt musik. Sextonåringen var redan ett namn att räkna med i den polska musikvärlden: 1825 hade han utgivit sitt opus 1, Rondo, c moll, och fått spela inför ryske tsaren, som skänkt honom en ring, och t. o. m. blivit omnämnd i en tysk musiktidskrift, men han var för den

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

skull inte färdig mästare. Han började därför på konservatoriet.

Warszawas konservatorium hade grundats 1821. Chef var Joseph Elsner. Denne, som 1826 var 57 år gammal, var född i Grottkau i Schlesien och hade fått sin utbildning i Breslau och Wien. 1799 kom han till Warszawa som kapellmästare vid Nationaloperan. Småningom nådde han en ledande ställning och blev alldeles som Nicolas Chopin polack till liv och själ. Han var en mycket flitig, talangfull och rutinerad tonsättare och anslog i sina verk, särskilt i sina 27 operor, en nationell, folklig ton. Hans anseende var stort; som kyrklig tonsättare uppskattades han även utomlands.

Elsner, som nu blev Chopins lärare i harmonilära och kontrapunkt och som sannolikt redan dessförinnan givit honom lektioner, var även intresserad av att undervisa. Han hade 1816 öppnat en skola för sång och deklamation, ur vilken konservatoriet några år senare växte fram, och ägnade sig därefter dels åt undervisning på konservatoriet, dels åt föreläsningar vid universitetet. Elsner förstod, att Chopin var ett geni, och mästrade honom inte i onödan. Det blev snarare förtroendefullt samarbete mellan lärare och lärjunge än undervisning i vanlig mening. En avgjord nackdel hade emellertid detta förhållande. Chopin fick aldrig lära sig musikteorin i grund och måste sedan hela sitt liv lägga ned mycken möda på att utforma sina musikaliska idéer.

Det faller av sig självt, att Chopin inte bara studerade och komponerade utan även hörde all musik, som stod till buds. Musiklivet i Warszawa bjöd på en hel del: nationell musik av olika slag, italiensk och tysk opera, hemmusik och konserter. En inhemsk musikstil hade börjat göra sig gällande redan under loppet av 1700-talet. Kamienski,

Stefani, Kurpinski och Elsner hade undan för undan mot den eljest dominerande italienska operan ställt ett folkligt polskt sångspel. Andra, mindre kända tonsättare som Milwid och Dankowski togo i sina orkesterverk intryck av folkmusiken. Sist men inte minst skapades en mängd mazurkor, polonäser och fantasistycken ("rêveries") av furst Michal Kleofas Oginski och andra dilettanter. Dessa voro talrika, vilket måhända sammanhängde därmed, att musiken var en av dessa menlösa sysselsättningar, vari den skapande begåvningen och nationella entusiasmen kunde ta sig uttryck utan att drabbas av spioneri, censur och förbud. Dilettantmusiken var emellertid ingalunda att förakta. Chopin, som 1829 gästade furst Anton Radziwill, preussisk ståthållare i Posen, skrev t. ex. om dennes musik till Goethes Faust, att flera saker voro glänsande tänkta, nästan geniala. Faktum är också, att Chopin väl kände till och säkerligen lärt av dessa amatörer.

Medelpunkten i Warszawas musikliv var emellertid Nationaloperan. Chopin var en flitig operabesökare. Han fängslades väl nu som alltid starkast av det italienska bel cantot men hade också krav på den dramatiska framställningen. I sina brev sysslar han mycket ingående och omdömesgillt med operans föreställningar, såsom när sångerskan Konstanze Gladkowska 1830 debuterade som Agnes i Paërs opera med samma namn (21 aug. 1830): "Hon är bättre på scenen än på estraden. Jag säger ingenting om hennes utsökta tragiska spel. Det finns nämligen ingenting att anmärka. Vad sången angår, så skulle vi inte behöva något bättre i sin art, med reservation för hennes höga fiss och g. Du skulle njuta av hennes frasering. Hon nyanserar härligt, och fastän stämman darrade i början, sjöng hon senare alldeles säkert".

Man gjorde dåförtiden mycket musik i hemmen både i huvudstaden och på landsbygden. Adelsgods och kloster hade ej sällan egna orkestrar. En rätt känd tysk pianist och tonsättare Kessler, som 1829—30 bodde i Warszawa, brukade sålunda varje fredag samla stadens främsta musiker hemma hos sig. Ibland spelade Chopin eller någon annan en ny komposition eller något nytt utländskt stycke från bladet; ibland inövade man hela kammarmusikverk. På detta sätt lärde Chopin känna bl. a. Beethovens trio op. 97, Spohrs kvintett för blåsinstrument och piano samt oktett, kompositioner av Ries, Hummel m. fl.

Inte så sällan konserterade utländska musiker, för att inte tala om klang och jubeldagarna, när Warszawa fick besök av sångerskorna Catalani (1820) och Sontag (1830), pianisten Hummel (1828) och violinisten Paganini (1829). På tal om Sontag vore det synd att förbigå det brevställe, där Chopin skildrar hennes sång (5 juni 1830): "Man har en känsla, som utandades hon en frisk blomdoft över parketten. Hon smeker och blidkar en..." Vilken delikat karakteristik och vilken förnämlig formulering!

Det är ju bara naturligt, om Chopin även ville se sig kring i utlandet, men om man undantar badortsvistelsen i Reinerz 1826 och sommarvistelsen på ett par gods i Posen 1827 blev det inte av förrän 1828. På hösten detta år fick han nämligen följa en av sin fars vänner, professor i zoologi, till en naturforskarkongress i Berlin och stanna där i fjorton dagar. Breven hem äro inte fria från snobberi. Humboldt, kongressens preses, fann nåd inför Chopins ögon ("ty denne har mycket goda manér"), men berlinskorna rönte ingen misskund ("de äro pyntade, det är sant, men synd att så förledande härligt muslin skall sitta på sådana läderdockor"). Vetenskapsmännen betraktade han som löjliga krumelurer, lämpliga offer för hans kari-

katyrer. Staden fick beröm för "en viss omsorg, som gör sig märkbar nästan i minsta vrå".

Operor och konserter gåvo honom den största behållningen, främst Händels Ode till S:ta Cecilia, "vilket mest närmar sig mitt ideal för den stora musiken". Han hade hoppats att få träffa det tyska musiklivets ledande män, men därav blev intet. Mendelssohn, Zelter och Spontini fick han se på nära håll, men han var för blyg att själv föreställa sig.

1829 lämnade Chopin konservatoriet. Samma år på våren hade fadern hos kultus- och inrikesministern begärt understöd åt sonen för en treårig studieresa till Tyskland, Italien och Frankrike. Ministern tillstyrkte ansökan och föreslog c:a 2,250 kr. om året, men förvaltningsrådet avböjde. Chopin tog då saken i egna händer och reste i mitten av juli till Wien. Han var välförsedd med rekommendationsbrev och började hos förläggaren Tobias Haslinger. Denne tog emot den unge mannen mycket hövligt, erinrade sig, att han fått kompositioner till påseende, och lovade att trycka dem till hösten; i själva verket införde han Chopin på den tyska musikmarknaden först året därpå, 1830, med Variationer över "Du skall ej fruktan bära" ur Mozarts Don Juan för piano och orkester, op. 2.

Chopin hade väl egentligen inte tänkt att konsertera, men Haslinger och andra, vilka fått höra honom spela, trugade honom faktiskt att ge en konsert. Denna ägde rum på Kärntnertor-Theater den 11 augusti. Programmet var brokigt. Chopins ovan nämnda Mozartvariationer och improvisationer dels över ett tema ur Boïeldieus opera Vita frun, dels över en polsk folkvisa voro instuckna mellan Beethovens Prometheusuvertyr, sång och en balett.

Bifallet efter var och en av variationerna hade varit så starkt, att han alls inte hört orkesterns insatser, berättade Chopin i ett brev hem dagen efter. Applåderna efter hans andra nummer hade inte varit mindre livliga; improvisationerna över den polska folkvisan hade elektriserat publiken, "som inte är van vid sådana sånger. Mina spioner på parketten försäkra, att publiken nästan sprungit omkring på bänkarna... I dag är jag åtminstone fyra år klokare och erfarnare". "På en dag" lärde han nu känna alla Wiens "stora" musiker, Czerny, Gyrowetz, Kreutzer, Franz Lachner m. fl.

Chopin övertalades att ge ännu en konsert på samma ställe den 18 augusti. Han spelade även denna gång sina Mozartvariationer, men i stället för improvisationer framförde han nu Rondo à la Mazur. En uvertyr av Lindpaintner och en polonäs av Mayseder utfyllde programmet. Framgången blev stor, större än vid första konserten.

Någon vinst i reda pengar fick Chopin inte, ty han hade spelat gratis, men eljest hade han anledning att vara belåten med sitt framträdande i Wien. Han visste med sig själv, att han behagat damerna och konstnärerna — dessa, som han alltid främst vände sig till. Han hade kommit med känslan att vara lärjunge och kunde fara med ryktet att vara mästare.

Innan han dagen efter sin andra konsert lämnade Wien, hade hans nyförvärvade vänner mött upp på ett kafé mittemot teatern, där de togo ett rörande avsked av honom. Tidningarnas recensioner bildade en svassande svans till hans meteorlika framträdande på den musikaliska himlen. Han återvände över Prag, Teplitz-Schönau, Dresden och Breslau och var hemma i september.

"Du kan inte tro, hur sorgsen jag känner mig i Warszawa; om inte min familj förskönade min tillvaro, hölle jag inte ut här", klagade Chopin snart därefter i ett brev till Woyciechowski (3 okt. 1829). "Hur hårt att inte ha

någon, med vilken man kan dela glädje och smärta, hur bittert, när en börda trycker oss, och vi ingenstans kunna lägga av den. Du vet, vad denna anspelning betyder — pianot anförtror jag vad jag så ofta skulle vilja säga dig". Orsaken till att han kände sig så övergiven var väl närmast, att han förälskat sig i en ung operasångerska, den förut nämnda Konstanze Gladkowska. Han hade, när han skrev brevet, inte talat vid henne på ett halvår, men han tjänade henne troget och drömde om henne. Hon skall ha inspirerat honom till adagiot i f moll-konserten och till valsen op. 70, nr 3.

Hans "ideal" skänkte honom, innan han lämnade Polen, en ring och skrev några vackra men inte just personligt hållna rader i hans dagbok. Hon medverkade också vid hans avskedskonsert, "utsökt vackert klädd, i vit klänning och med rosor i håret, vilket passade utmärkt till hennes ansikte". Vid detta tillfälle sjöng hon som hon aldrig sjungit förr med undantag för den förut omnämnda arian ur Agnes ...

Detta är ungefär allt, som man vet om deras — nej, man måste nog inskränka sig till att tala om hans böjelse. Var den inte mest ett svärmeri på avstånd? Så mycket är i alla fall tämligen tydligt, att Chopins erotik vid denna tid var av övervägande platonisk art. Han berättade nämligen i ett brev till Woyciechowski (27 dec. 1828), att han misstänktes för att ha förfört en guvernant. "Jag, som är så bortkommen, har inte haft någon aptit på sådant och tur för mig", fastslog han. Sin varmaste sympati ägnade Chopin sina vänner och därvidlag är det inte bara tal om vanliga slaviska sympatiyttringar som kyssar och omfamning utan t. o. m. om "vansinnig" kärlek (brevet till Woyciechowski 3 okt. 1829).

"Jag har övertygat mig om att jag inte hör till de värsta lättingarna och att jag kan arbeta, om nöden tvingar mig, och till på köpet ännu mer än nu", skrev Chopin på hösten

1830. Han hade komponerat flitigt och på våren samma år givit ett par konserter i Warszawa, den 17 och 25 mars. Den nykomponerade pianokonserten i f moll stod på programmet vid bägge; vid den första spelade han vidare Potpourri över polska folkvisor och vid den senare framförde han konsertrondot Krakowiak samt improviserade över en polsk folkvisa. Framgången var storartad med utsålda hus, stormande bifall, översvallande recensioner och c:a 2,250 kr. i behållning, men Chopin lät i brev framskymta, att hans musik inte blivit helt förstådd av publiken. Man ropade på en tredje konsert, men han uppsköt den. Han ville spara den som avskedskonsert, innan han lämnade Polen.

Chopin förnam, som sagt, att man inte riktigt förstod honom, och det plågade honom. Han var även i övrigt ur gängorna. Än hetsades han av en nervös oro, så att han inte kunde samla tankarna, än dvaldes han i fantasier, så att han varken såg eller hörde. Lägg härtill, att han, som ovan antytts, kände med sig, att han kunde uträtta mera, och man har ett tillstånd, som liknar neurasteni.

"Livet i Warszawa är en nervsjukdom. Ingen håller ut i längden", sade en av stadens "förståndigaste" män till Brandes. Ord för ord kan man tillämpa yttrandet på den åskladdade tid, som föregick upproret 1830—31. Det fanns endast ett botemedel: att lämna staden, men det var inte lätt att besluta sig för uppbrott. Chopin försökte intala sig själv, att han skulle resa blott för att utbilda sin talang och sitt förstånd ("som måste vara klent, när det inte har kraft nog att förinta allt annat i mitt huvud"), och ändå anade han, att han aldrig skulle återvända ("jag är inom mig övertygad, att jag för alltid säger adjö till mitt hemland"). Han hade inget egentligt skäl att stanna, inte ens kärleken ("Tro för all del inte, att jag är förälskad —

det uppskjuter jag till längre fram"), och han hade inte heller något mål att resa till ("vart? jag längtar underbart nog ingenstans").

Avresan uppsköts flera gånger bl. a. med hänsyn till oroligheterna utomlands — det var julirevolutionens år — och under tiden koncentrerade sig Chopin på avskedskonserten. Han gjorde allt för att få den så gedigen som möjligt och gick t. o. m. till själve kultusministern för att skaffa Konstanze Gladkowska tillstånd att medverka. Konserten ägde rum den 11 oktober. Själv spelade han e moll-konserten och Fantasi över polska temata. Allt gick väl i lås, och den fulltaliga publiken jublade. "Denna gång förstod jag mig själv", skrev han efter konserten.

Den 2 november 1830 lämnade Chopin Warszawa. Kvällen innan hade vännerna med Elsner i spetsen haft en avskedsfest för honom och överlämnat en silverbägare, fylld med polsk mull. Vid själva avresan följde de honom till Wola, där en kör av konservatorieelever stämde upp en sång, som Elsner tonsatt:

Om du än är fjärran från vårt land
dröjer dock ditt hjärta hos oss kvar...

Det avgörande steget var taget, men uppbrottet från Warszawa kan blott betraktas som ett skiljetecken i Chopins ungdomsliv. Punkt och slut sattes egentligen först strax före ankomsten till Paris. Det återstod alltså inemot ett år av yttre och inre omvälvningar.

Vart kosan bar, det hade nog inte ens Chopin riktigt reda på. Hans pass var utfärdat för resa till London över Paris, men främst gällde det ju för honom att se sig om i den musikaliska världen och dess huvudstäder, Wien, Berlin, Milano och Paris. Färden gick över Kalisz, där Woyciechowski tillstötte som efterlängtat ressällskap, Breslau,

Dresden och Prag till Wien, dit vännerna anlände i slutet av november.

Chopins osjälvständighet, när han kom ut på egen hand i världen, är påfallande. Rutinen och omtanken därhemma, vilka bildat en ryggrad i hans tillvaro, voro borta. Han slöade till, så att han kunde komma två timmar försent till en middagsbjudning. Detta kom fram i brev till hemmet, och han tillfogade litet skamset, att han "ser, hur Pappa förargar sig över min förströddhet och mitt oanständiga uppträdande mot folk; allt kommer dock att bättra sig..."

"Föräldrarna låta mig göra vad jag vill, det tycker jag emellertid inte om. Till Paris? Folk här råder mig att vänta. Vända tillbaka? — Stanna här? Taga livet av mig? — Inte skriva till dig? — Råd mig du vad jag skall ta itu med. Fråga dem, som ha makt över mig och berätta vad de anse, så skall jag göra det", heter det i ett brev till Matuszynski julafton 1830.

Vad blev det under sådana förhållanden av hans musikaliska studier och verksamhet? Mycket litet, nästan ingenting alls. Han beklagade sig i brev till Elsner (26 jan. 1831) över motigheter både när det gällde framträdanden och förläggare. "Inte bara den oändliga raden av dåliga pianokonserter, som fördärva detta slags musik och avskräcka publiken här, utan även allt, som tilldragit sig i Warszawa [revolutionen], har förändrat mitt läge, kanske lika mycket till min nackdel här som till min fördel i Paris". Han medverkade på våren vid en välgörenhetskonsert och gav sedan fram på sommaren en egen konsert, vilken blev ett fullständigt fiasko. Societeten hade då lämnat Wien för att bege sig till sommarresidensen, kritikerna voro borta, och den övriga musikpubliken avskräcktes från konserten av en pågående koleraepidemi. Haslinger gjorde emellertid detta år allvar av sitt löfte att utge Mozartvariationerna, och det

var ju alltid en uppmuntran. Något honorar betalades dock inte. Den misstänksamme Chopin beskyllde i brev hem sin förläggare för att denne under en mask av hövlig likgiltighet ville lura till sig flera verk gratis, "men det är slut på detta gratis, betala nu, din best!"

Chopin var trägen besökare av operor och konserter och knöt nya bekantskaper bland musikerna. Vännerna från det första besöket i Wien hör man knappast talas om med undantag av Czerny, men nu var ju Chopin inte bara ett geni från Warszawa utan kanske en rival i Wien. Det var inte riktigt samma sak.

Hur Chopins liv i övrigt gestaltade sig får man en föreställning om genom det förut citerade julbrevet till Matuszynski: "Jag bor i fjärde våningen, visserligen vid den vackraste gatan [Kohlmarkt], men jag måste böja mig långt ut genom fönstret, om jag skall se vad som händer därnere. Mitt rum ... är stort med goda proportioner och tre fönster — bädden står mittemot fönstren, ett (underbart) piano till höger och en soffa till vänster. Mellan fönstren speglar, i mitten ett vackert, stort, runt mahognybord; polerad parkett. Stillhet. På eftermiddagarna tar herrn inte emot, jag kan därför i tankarna försätta mig mitt ibland eder. På morgonen väcker mig en outhärdligt dum tjänare, jag stiger upp, sedan kommer han med kaffe, jag spelar och får därför ofta i mig frukosten kall; omkring nio kommer min lärare i tyska, sedan spelar jag vanligen, varefter till alldeles nyligen Hummel [en österrikisk konstnär] ritat av mig, och Nidecki [en polsk pianist] studerat in min konsert. Allt detta i nattrock, till tolv; nu kommer en mycket värdig tysk, Leidenfrost, som arbetar vid domstolen, och om vädret är vackert, ta vi en promenad runt staden, varefter jag går till middag, om jag är bjuden någonstans, eljest gå vi tillsammans dit, där hela den akademiska ungdomen här äter, det vill säga 'Zur böhmischen Köchin'. Efter middagen är det sed här att dricka svart kaffe på något vackert kafé; därefter gör jag visiter, och när skymningen faller går jag hem, kammar mig, byter skor och beger mig därefter till någon bjudning — inemot klockan 10, 11, mången gång 12 (aldrig senare) vänder jag hemåt — spelar, gråter — läser, tittar — skrattar, går till sängs, släcker ljuset och tänker alltid på er".

I samma brev läser man, att "alla middagar, aftonbjudningar, konserter, baler tråka ut mig: så sorgligt, beklämmande, dystert är allt omkring mig — egentligen älskar jag det, dock inte på ett så grymt sätt. Jag kan inte göra som mig lyster, jag måste hålla mig snygg, kamma mig, ta på mig skor; — i salongerna spelar jag lugn, men när jag kommer hem, dundrar jag på pianot. Jag har ingen förtrogen, jag måste vara hövlig mot alla".

Det är samma oförmåga att komma till rätta med livet, som han givit uttryck åt strax efter hemkomsten från Wien hösten 1829. Uppbrottet hemifrån hade inte lättat hans bekymmer. Händelsernas tryck, framför allt hans landsmäns misslyckade revolt, som just pågick, skärpte kvalen men skapade också småningom klarhet över läget och eggade slutligen till motstånd. Splittringen i hans själ, som ibland föreföll honom hopplös och kom honom att önska sig döden, hävdes till slut, och han mognade slutgiltigt som polack och konstnär.

Den polska resningen hade börjat den 29 november 1830. Så snart underrättelsen därom nådde Wien, råkade Woyciechowski och Chopin i upphetsning. Den förre reste genast tillbaka för att sluta sig till armén, den senare drogs också dit, men ... Han väntade, beslöt att följa efter sin vän och var verkligen på väg hem men åtrade sig och for tillbaka till Wien.

Vad skulle han göra? Fadern besvor honom att inte avbryta sin karriär. Vännen lockade honom genom sitt exempel till fronten. Själv stod han där förbryllad, förtvivlad. "Varför kan jag åtminstone inte slå trumma", skrev han till Matuszynski. "Våra arma föräldrar. Vad göra mina vänner? Jag lever med er, skulle vilja dö för dig, för er. Varför är jag så övergiven i dag? Skola blott ni få vara tillsammans i ett så fruktansvärt ögonblick?"

Situationen erinrar om en av Thomas Manns noveller, vari en pojke hisnande av heroisk exaltation bevittnar ett slagsmål mellan ett par andra pojkar. Den, som är "liten" — och det förblev Chopin hela livet — kan känna sig hur lockad som helst att vara som de "stora" pojkarna, men han gör nog klokast att följa sin djupaste instinkt och ta till harvärjan; däremot är det ingenting, som hindrar dessa "små" att, om de äro poeter eller musiker, "dikta krigssånger i spiselvrån" för att begagna ett uttryck av Goethe. Det är inte de sämsta krigssångerna, som tillkommit så.

Chopin fick grepp om sin insats, sin fronttjänst, när han plötsligt mindes den polska här, som 1683 undsatte det av turkarna belägrade Wien, och för sin "fredsängels" [Konstanze Gladkowska] skull bröt han ut i detta vältaliga bragelöfte: "Om jag kunde, skulle jag väcka alla toner, vilka den blinda, galna, ursinniga känslan inger mig, för att åtminstone delvis finna de sånger, vilkas förklungna eko ännu irrar någonstans vid Donaus stränder, dessa sånger — vilka Johans [Sobieskis] härskaror sjungit".

Glöden av den fosterlandskärlek, som nu vällde upp inom honom, ställde allt i ett annat ljus. Allt, som han dittills sett i utlandet, tycktes honom välbekant och odrägligt och väckte hos honom blott en ännu större längtan till hemmet och de lycksaliga ögonblick, vilka han inte förstått att uppskatta. Vad som tidigare förefallit honom stort,

syntes honom nu mera alldagligt, det som tidigare varit alldagligt var nu omöjligt, för stort, för högt. Människorna i Wien voro främmande för honom. De voro hyggliga, men hyggliga av vana; de gjorde allt för ordentligt, för ytligt, för medelmåttigt, och det tryckte honom. "Medelmåttighet kan jag inte tåla", fastslog han i en dagboksanteckning från våren 1831.

Wienarna hade heller inga sympatier för polackerna; tvärtom. Chopin fick höra yttranden som att "den gode Guden gjort ett fel, när han skapade Polen" o. s. v. Vreden värkte i honom. Han gick så långt, att han inte ville lära sig någonting, som var "wienskt". "Vals, som den låter här, kan jag t. ex. inte dansa, det säger väl nog. Mitt piano har bara hört mazurkor..." skrev han. Han kunde inte tåla Johann Strauss d. ä. och Lanner, vilka gjorde wienarna så förtjusta med sina valser och framför allt potpourrier, att de inte visste vad de skulle ta sig till, som han själv uttryckte det. "Detta bevisar wienpublikens fördärvade smak".

I juli 1831, sedan han haft sin misslyckade konsert, berättade han i brev, att han kände sig trött, men eljest felades honom intet, "bara mera liv, mera mod att leva". Han sökte tröst hos sina polska vänner i Wien, och de styrkte honom. Det var tid att bryta upp, men han kunde inte fortsätta till Italien, där revolutionen just utbrutit, utan han begav sig till Frankrike. Han reste över München och Stuttgart, där han i september nåddes av den fruktansvärda nyheten, att Warszawa stormats av ryssarna den 6 september.

Ett vittnesbörd om hans känslor ger dagboken: "Förstäderna förstörda, nerbrända... Paskevitj [den ryske överbefälhavaren]! En hund från Mohilev erövrar den stad, där Europas främsta monarker regerat! Moskva regerar världen! O Gud, lever Du ännu? Du lever och häm-

nas inte... Har Du inte fått nog av moskoviternas förbrytelser ... Eller... Eller är Du själv moskovit!!?... Min stackars far? Min trognaste vän är kanske hungrig? Har kanske inga pengar till att köpa bröd åt min mor? Mina systrar äro kanske offer för den moskovitiska soldateskens raseri? O fader, är detta din ålderdoms tröst? Moder! Stackars lidande moder, skulle du ha överlevt din dotter blott för att bevittna, hur moskoviten störtar fram över hennes döda kropp."

Konstanze Gladkowska trädde fram för hans inre blick. "Har hon älskat mig, eller har hon bara hycklat? Det är frågans kärnpunkt... Ja, nej, ja, nej, nej, ja... För att komma till kritan, älskar hon mig? Kanske älskar hon mig. Må hon göra, vad hon vill..."

Det var tydligen inte mycken tröst att hämta ur kärleken. Chopin önskade sig döden och jämförde sig själv med ett lik, "som inte är till någon nytta för människor, utan mun och utan vader... Det måste alltså känna sig som jag, när jag slutar gråta. Det var, som om mina känslor varit döda ett ögonblick... O, varför inte för alltid!"

Ett annat vittnesbörd om hans förtvivlan ger a mollpreludiet, som tillkom vid denna tid. Gide har sökt tolka dess innebörd i sina "Notes sur Chopin": "Den mycket enkla, mycket lugna diskanten", skriver han, "... har i sig själv intet, som inte kunde utmynna i fred, i harmoni, men basen fullföljer sin ödesdigra gång utan att bry sig om människans klagan. Och ur denna motsättning — låt oss, om ni så vill, säga: mellan människan och ödet — födes en ångest, som musiken inte mig veterligen förr eller senare uttryckt bättre".





Man får givetvis vara på sin vakt mot en såpass godtycklig tolkning. Chopin själv protesterade livligt mot allt sådant. Gides uppfattning har dock sitt ofrånkomliga värde däri, att den visar klar förståelse för lägets allvar.

Det var nämligen en ödesstund för Chopin. Han stod utan rotfäste och utan gemenskap mitt i tidens storm. Vad skulle det bli av honom själv och av hans konst? Han hade inte kunnat leva i Polen, eftersom det bjöd honom för små möjligheter, men han kunde inte heller undvara sitt land, ty där hade han ju sin inspirationskälla.

Ingen väg ledde tillbaka och bara en enda framåt. Den förde till en nyskapelse av Polen genom en nyskapelse av — honom själv. Den nationella och personliga krisen sammanföll och kunde blott lösas på ett rent sakligt sätt genom att acceptera läget och göra det bästa möjliga av det. Än var dock inte Polen förlorat! Han hade ju insupit dess musik med modersmjölken och hämtat näring ur den hela sin ungdom. Nu var det hans uppgift att i musik bygga upp ett nytt, oförgängligt Polen.

Var det inte en omänskligt svår uppgift? Jo kanske, men han hade en stor förebild i kampen mot ödet: Beethoven, och med honom som vägvisare grep han sig verket an. "Revolutionsetyden" med sin anklang av "Appassionatan" ger liksom en appell till nytt liv och nya dåd:



”I DE FÖRNÄMSTA KRETSAR...”

"Allt, som tilldragit sig i Warszawa, har förändrat mitt läge, kanske lika mycket till min nackdel här [i Wien] som till min fördel i Paris", hade Chopin skrivit till Elsner, och det besannade sig.

Någon vän av fransmännen var inte Chopin trots sin franska börd. I sitt utbrott efter Warszawas fall hade han t. o. m. bönfallit om "de svåraste kval för att pina fransmännen, eftersom de inte kommit oss till hjälp". Det franska folket hade nog gärna hjälpt de polska och italienska revolutionärerna, ty det kände, att dessas uppror var en fortsättning på julirevolutionen, men den nykorade "borgarkungen" Ludvig Filip var en fredsälskande man och tog inga risker.

Småstadsaktigheten hade stött Chopin tillbaka i Wien, storstadsatmosfären förtrollade honom i Paris. "Man möter här den största lyx och den värsta smuts, den största dygd och den största synd, vid varje steg anslag rörande veneriska sjukdomar, mera buller, skrik, rassel från vagnar, vilka skaka gatan, och smuts, än man skulle kunna föreställa sig — man är förlorad i detta paradis, och det är bekvämt, eftersom ingen frågar efter, hur man lever", skrev han till en vän (18 nov. 1831).

Julimonarkin har fått mycket påskrivet för sin penningdyrkan och glanslöshet, sin strävan att gå en medelväg mellan ytterligheterna. Man har hånfullt sett en symbol för hela epoken i Ludvig Filips bekanta paraply, vilket han alltid bar, när han som en annan borgare promenerade på

Paris' gator. Hur som helst — under detta paraply frodades i alla fall dikt, konst och musik, ja kultur överhuvud, med en kraft utan like i det övriga Europa.

"Oron i sinnena erinrade om renässansen, och luften, man andades, berusade", heter det om Paris 1830 i Brandes Hovedströmninger i det 19. Aarhundredes Literatur. Romantiken, här i betydelsen av frigjord fantasi och vidgad uppfattning, gick på bred front till anfall mot samhällelig och konstnärlig konventionalism. Saint-Simon och hans anhängare med sitt nya socialpolitiska program, Delacroix med Massakrerna på Skios och andra målningar, Hugo med företalet till skådespelet Cromwell m. fl. verk, Berlioz med Symphonie fantastique stredo i så måtto sida vid sida. Skansar stormades. Murar raserades. Den klassicistiska föreställningen om människan som förnuftig och ensartad, lika i alla tider och nejder, störtades som en falsk avgudabild, och den romantiska uppfattningen av geniet som entusiastiskt och skiftande, präglat av geografiska och historiska betingelser, intog dess plats. Man hade trott, att fransk kultur och livssyn helt enkelt borde vara och även var den bildade världens kultur och livssyn, men nu vidgades synkretsen, och man upptäckte så småningom de utländska kulturerna. Längtan hade vaknat efter färg, stil och lidelse, och den stillades inte minst av Walter Scott och lord Byron, Goethe och E. Th. A. Hoffmann, Beethovens revolutionära patos och Meyerbeers överväldigande pompa, Delacroix' och Decamps' målningar från det av fransmännen nyss erövrade Algeriet.

Paris var en degel, där tidens tankar och känslor sjödo. Staden blev därför även en samlingsplats för utlandets begåvningar, så mycket mer som förhållandena i deras hemländer ofta hindrade dem från att göra sig gällande där. Börne och Heine och många, många andra sökte sig dit,

och där samlades även den polska intelligensen. Medlemmar av den polska aristokratins främsta familjer såsom Radziwill, Czartoryski, Potocki m. fl. funno också luften tung att andas hemma i Polen efter den misslyckade revolutionen och flyttade sina salonger till Paris.

Chopin fann sålunda i Frankrikes huvudstad en alldeles ny konstnärlig miljö och ett välbekant aristokratiskt umgänge och hade alltså den dubbla tillfredsställelsen att känna sig på en gång borta och hemma.

I mitten av september 1831 hade Chopin kommit till Paris. Han medförde ett rekommendationsbrev till Paër, vilken var en av den franska huvudstadens mest ansedda musiker. Denne gjorde Chopin bekant med Cherubini och Rossini, violinisten Baillot och pianisten Kalkbrenner.

Kalkbrenner är väl numera nästan förgäten, men på sin tid var han ett lejon bland pianisterna i hela Europa. Chopin tyckte för sin del, att berömdheter som Liszt, Herz och Hiller voro nollor vid sidan av denne "jätte", vilken han jämställde med Paganini. Han fick spela sin e moll-konsert för mästaren, vilken förklarade, att han hade Cramers stil och Fields anslag och lovade att anta honom som elev, om han var villig att stanna tre år. Chopin funderade starkt på Kalkbrenners anbud men skrev för säkerhets skull till sina föräldrar och till Elsner om saken.

Elsner svarade, att han misstänkte argan list, d. v. s. att Kalkbrenner på detta sätt ville oskadliggöra en farlig konkurrent, men han anlade också vidare synpunkter på frågan. Han framhöll i sitt brev, som är ett vackert vittnesbörd om djupet i hans estetiska uppfattning, att en konstnär blott kan vinna erkännande genom den geniala individualitet, som uppenbarar sig hos honom.

Chopin skulle emellertid inte nöja sig med att vara pianist, ansåg Elsner. Han skulle skriva operor, vilka då

noterades högst på den musikaliska börsen. Det faller av sig självt, att han även med hänsyn härtill måste avråda sin lärjunge att gå med på Kalkbrenners förslag.

En sannskyldig programförklaring var det brev, varmed Chopin svarade Elsner. Ännu året förut, skrev han, hade han velat följa Elsner i spåren och skriva en polsk opera, men nu hade han skrinlagt alla sådana planer. Han måste tänka på att bryta sig en bana, och — skrev han skonsamt — "för någon tid låta de högre konstnärliga syften, om vilka Ni talar, träda tillbaka. Man måste, för att vara en stor komponist, utom skapande begåvning även ha erfarenhet och självkritik, vilket man, som Ni lärt mig, inte bara får genom att höra andras verk utan ännu mer genom att noga pröva sina egna ... Enligt min mening är den lyckligast, som är i stånd att själv framföra sina kompositioner ... Tre år är mycket, t. o. m. för mycket. Kalkbrenner har slutligen själv tillstått det, sedan han fått höra mig mera. Därav kan Ni se, att en verklig, förtjänstfull virtuos inte känner avundsjuka. Jag skulle i alla fall säkerligen besluta mig för att studera tre år till, om jag inte kände mig säker att nå det mål, som jag själv satt upp för mig. Så mycket är klart för mig, att jag aldrig skall bli en kopia av Kalkbrenner: ingenting skall kunna utplåna en kanske alltför djärv men ädel vilja att skapa sig en ny värld ..."

Självmedvetna ord av ett tjugoettårigt geni!

Elsner återkom emellertid 1834 försynt men envist till sin älsklingsidé. Han skulle vilja uppleva en opera av Chopin, därför att en sådan inte bara skulle öka dennes ryktbarhet utan också främja musiken i allmänhet, "i synnerhet om operans innehåll vore hämtat ur den historia, som ännu är polsk". Chopin lät sig dock inte beveka. Han kände sin begåvning och förirrade sig inte utanför dess gränser. När slutligen Woyciechowski 1839 uppmanat

Chopin att skriva ett oratorium, undrade denne i ett brev till sina föräldrar, varför vännen anlagt en sockerfabrik och inte ett kloster på sitt gods. "Den käre Titus har ännu kvar sin livliga fantasi från skoltiden".

Chopin tog i alla fall några lektioner hos Kalkbrenner. Denne gav i gengäld sin värdefulla medverkan, när hans tilltänkte lärjunge den 26 februari 1832 gav sin debutkonsert i Paris. Chopin själv spelade sin f moll-konsert och sina Mozartvariationer. Mitt i programmet, nästan som huvudnummer, stod Kalkbrenners Introduktion, Marsch och Polonäs för sex pianon, vari som nämnt komponisten själv spelade en av flyglarna, medan Beethovens stråkkvintett med Baillot som en av exekutörerna fick den blygsamma uppgiften att inleda aftonen; f. ö. uppträdde utom andra pianister två sångerskor och en oboist. Biljetterna kostade 10 francs. Publiken som till största delen utgjordes av polska aristokrater, var inte fulltalig, och inkomsten täckte inte utgifterna.

Konserten blev emellertid en stor konstnärlig framgång. Den kände musikkritikern Fétis fastslog i sin tidskrift Revue musicale Chopins betydelse ("han har funnit en rikedom av originella tankar, vilka hittills inte skådats") och prisade hans spel för elegans, lätthet och behag. Alla bekymmer voro dock inte bortblåsta med det. Chopin ombads visserligen snart att medverka vid en välgörenhetskonsert, och han vann som vanligt strax inträde i societeten, men gratisspelning och sällskapsliv tryckte bara värre på den ömma punkten: ekonomin.

Denne ättling av sparsamma franska småborgare hade hittills låtit pengarna rulla "alla polacca". Det hade kostat att leva som herre i Wien, och det kostade att fortsätta med det i Paris. Fadern hade i brev på brev berättat om familjens dryga utgifter och strama livsföring och så

ihärdigt manat till sparsamhet, att han till slut resignerat skämtade om sin "refräng", men ingenting hjälpte. "En spottstyver" på hela 24 francs kostade Chopin på sig 1831 för att höra Maria Malibran-Garcia och Wilhelmine Schröder-Devrient i Rossinis Otello!

Penningförlägenheten spelade väl inte minsta rollen i det missmod, som Chopin biktade för Woyciechowski i ett brev juldagen 1831: "— allvarligt talat, min hälsa är eländig — till det yttre visar jag mig glad, t. o. m. bland de våra (så kallar jag polackerna) — men i det inre plågar mig något — aningar, oro, drömmar eller sömnlöshet, längtan — likgiltighet — levnadslust och sedan åter dödslängtan — en mild ro, känslolöshet, själsfrånvaro och ibland för tydlig erinran. Jag känner mig sur, bitter, salthaltig till mods och är en lekboll för en avskyvärd blandning av känslor".

Det gick så långt, att Chopin allvarligt lär ha övervägt att endera utvandra till Amerika eller resa hem till Polen. Furst Valentin Radziwill skulle ha fått höra talas om att han tänkte lämna Paris och därför infört honom i familjen Rothschild, där han på en enda kväll skulle ha slagit igenom helt och hållet. Ett motstycke alltså till lord Byron, som en morgon vaknade och fann sig berömd! Det låter nästan för bra att vara sant. Faktum är emellertid, att Chopin 1832 fick fotfäste i Paris, där han sedan skulle tillbringa allra största delen av sitt återstående liv.

Man kan schematiskt uppdela Chopins tillvaro i Paris efter de tre miljöer, där han huvudsakligen rörde sig, nämligen salongerna, musikvärlden och polska kolonin.

"Vilken dödlig rysning skakar inte den olycklige artisten ... inför denna krets av kvinnor, vilka äro upptagna av varandras och sina egna toaletter", skriver en berömd kännare av dåtidens parisiska sällskapsliv, Sophie Gay, i sina

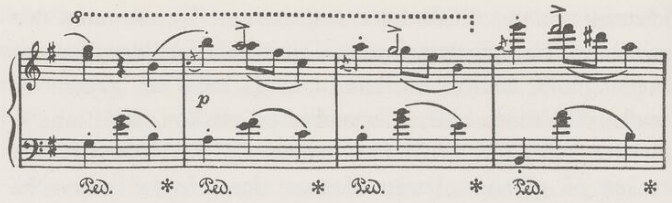
kåserier Salons célèbres. "Ängslan att åstadkomma den minsta rörelse på dessa vackra eller fula ansikten berövar honom först hälften av hans talang; men om genom ett under den andra hälften inverkar på ett litet antal musikälskare, vilka inte frukta att utsätta sig för obehag genom tecken på gillande, ljuder ekot av deras blyga bravo lika dystert som en allmosa, kastad av en givmild hand i en tom fattigbössa".

Gay beskriver situationen, som den tedde sig för iakttagaren; Liszt skildrar den i sin bok om Chopin som den kändes för artisten.

"I de med röd damast behängda gemaken", heter det, "fryser konsten; hon försvinner i de gul- eller blåskimrande salongerna. Det kände väl varje sann konstnär ... En virtuos med ett visst rykte, vilken mer än andra var förtrogen med den andliga temperaturens förändringar alltefter olika samhällskretsar och väl kände denna alltid svala, ibland isande, ja fryspunkten nående temperatur, sade ofta: 'Vid hovet måste man vara kort'. Och bland vänner tillfogade han: 'Det rör sig ju inte alls om att lyssna till oss utan om att ha hört oss! Vad vi säga är likgiltigt, om blott rytmen tränger ned i fötterna och framkallar den angenäma föreställningen om en förgången eller kommande vals'."

Man kan tillåta sig förmoda, att Chopin inför en sådan åhörarkrets föredrog en vals som följande i e moll, ömsom elegant





ömsom smekande





alltigenom lika glatt och sval.

Det var säkerligen en prövning för Chopin att i salongerna hävda sig som en av pianisterna på modet, men det var en nödvändig betingelse för att han skulle kunna slå sig fram. Han stack heller inte under stol med att detta sätt att göra reklam för sig just nu var hans "viktigaste angelägenhet". "Jag har kommit in i de förnämsta kretsar", skrev han 1832 till en vän, "och sitter mellan ambassadörer och ministrar och vet inte själv genom vilket under detta skett, ty jag har inte trängt mig fram. Just nu är detta min viktigaste angelägenhet, ty härifrån stammar så att säga den goda smaken; genast har du större talang, när man hört dig på engelska eller österrikiska legationen;

genast spelar du bättre, om furstinnan Vaudemont (den sista av den urgamla ätten Montmorency) beskyddat dig (beskyddar kan jag inte skriva, ty damen dog för en vecka sedan) ... Om jag vore ännu dummare än jag är, skulle jag tro, att jag är på höjdpunkten av min karriär, men i stället inser jag, hur mycket som ännu fattas mig, innan jag blir fullkomlig".

Chopin hade rört sig tillräckligt mycket bland societetens spetsar förut för att låta sig bländas. Ordalagen i brevet präglas av kall beräkning, och klarsynen får ibland ett inslag av hånfullt förakt. En dam ur dessa kretsar, berättade han längre fram i samma brev, hade en mängd vita och svarta små hundar, kanariefåglar och papegojor samt dessutom "den stora världens mest komiska apa, som vid aftonmottagningarna tyckte om att bita andra ... grevinnor".

"Jag är nöjd med vad jag funnit i denna stad: världens bästa musiker och bästa opera", hade Chopin skrivit strax efter ankomsten till Paris. Det var hans första intryck av musikvärlden. Om man nu tar operan eller rättare sagt operorna först, så hade Paris vid denna tid inte mindre än tre, Stora operan eller Académie Royale de Musique, som den egentligen hette, Italienska operan och Opéra-Comique. Det var tillräckligt för att tillfredsställa alla önskemål, och med fullt fog kunde Chopin försäkra, att "om någonsin har jag nu allt i Paris".

Académie Royale omhuldade främst den "stora operan". En av dess mest glansfulla föreställningar skildrade Chopin så här för Woyciechowski (12 dec. 1831): "Om det någonsin förekommit stå på teatern, så vet jag inte, om den nått samma grad av glans som i Robert av Normandie, Meyerbeers nyaste femaktsopera ... Detta mästerverk av den nya skolan, där djävlar (väldiga körer) sjunga i tal-

rör, där lik stå upp ur gravarna ... i grupper om femtio, sextio, och där man får se ett diorama på scenen och till slut en kyrkointeriör under julen eller påsken, i klar belysning, med munkar och hela publiken i bänkarna, med rökelse och allt och ännu mer: med en orgel, vars klang insveper scenen och försätter en i häpnad och nästan överröstar hela orkestern — ingen annanstans lär man kunna uppföra något liknande". Sångkrafterna tilltalade honom också mycket.

Italienska operan bjöd mindre på utstyrsel än på bel canto. Det är väl frågan, om ens Metropolitan Opera i våra dagar på en gång mönstrat en så enastående skara sångare och sångerskor som Italienska operan i Paris just på 1830-talet. "Du kan inte föreställa dig, vad Lablache [bas] vill säga", skrev Chopin i ovan citerade brev. "Man säger om Pasta [sopran], att hon förlorat sin röst, men jag har inte hört något mera upphöjt. Malibran [kontraalt] fängslar blott genom sin underbara röst, men hon sjunger som ingen annan. Under! Under! Rubini är en utsökt tenor, använder bröströst och inte falsett och sjunger ibland rulader [briljanta löpningar] i två timmar (det är dock ibland för mycket broderier, och han tremulerar avsiktligt, dessutom drillar han i det oändliga, vilket emellertid inbringar honom det livligaste bifall). Hans mezza voce är oförlikneligt". Rossinis och Bellinis operor förhärskade på repertoaren.

Chopin försmådde inte heller Opéra-Comique, där Auber, Herold och Halévy och många andra odlade den specifikt franska, lätta operan med sitt otal av insmickrande, graciösa och känslosamma melodier. Herold tycks särskilt ha slagit an på Chopin, som omnämnde hans "förtjusande nya opera Zampa". Han skrev även variationer över en aria ur operan Ludovic.

Instrumentalmusiken odlades främst vid konservatoriekonserterna, vilka börjat ges 1828 och leddes av Habeneck. Denne gjorde bl. a. en stor insats för Beethoven i Paris. 1840, när Chopin berör dessa konserter i ett brev till Elsner (24 juli 1840), tycks hans verksamhet likväl ha råkat in i dödvatten. "Konservatoriet lever på tidigare symfonier, som orkestern kan utantill — och publiken kan glädja sig, när den då och då får höra ett stycke Händel eller Bach. Händel har man börjat sentera på de två sista åren men bara i urval, inte hela verken. Förra året framfördes en kör ur Judas Makkabeus några gånger, likaså en kör av Bach, jag vet inte vilken, men sedan jag kom hit har intet längre stycke av de stora verken givits utom Beethovens Jesus på Oljeberget, som jag blott en gång hört fullständigt. Vid repetitionerna spelas många nyheter, men det råder en ande, som inte gillar att framföra större verk av andra än bortgångna; därför lära vi inte snart få höra vare sig Mendelssohn, Schneider, Spohr eller Neukomm, inte heller Er själv, och stode inte Cherubini i spetsen [för konservatoriet], så skulle man inte spela honom heller".

Bekantskapen, i några fall vänskapen, med "världens bästa musiker" förefaller inte ha givit Chopin så stort utbyte, men det berodde nog delvis på honom själv. Han var misstänksam och snarstucken och därtill snävt begränsad; enligt sina intimaste vänners utsago skall han aldrig ha läst ens någon polsk bok, sedan han kommit till Paris, påstår Scharlitt i inledningen till sin upplaga av Chopins brev. Det är nu visserligen sant, att han genom umgänge, högläsning o. d. fick sitt andliga vitaminbehov fyllt och därtill vissa impulser, men i jämförelse med andra romantiska musikgenier och mångfrestare tycks han ha haft små intellektuella intressen. I sina reaktioner på tidens musikföreteelser gör han intryck av impulsiv sensualist

med mycket inskränkt synvidd men med fin blick för äkthet i detaljer.

Det är karakteristiskt för Chopin, att han, försåvitt man kan döma av bevarade brev, inte alls synes ha uppfattat, att Félicien David dock brutit ny mark med sin 1844 uppförda odesymfoni Öknen. "Utom några äkta arabiska sånger har det övriga blott värde som god instrumentation . . .", skrev han hem (1 okt. 1845). "Lägg märke till muezzins sång (så kallas den, som från minareterna — små torn — sjungande tillkännager bönetimmarna, så som det brukas i arabisk religion); det är det ställe, vid vilket araberna från Algeriet vid första konserten här [i Paris] nickade med huvudena och logo gillande".

Det är, som om Chopin inte sett vare sig skogen eller träden utan bara en bit bark . . .

Tag också Chopins omdöme om Berlioz, en av den musikaliska romantikens stormän, epokgörande genom sina programsymfonier och sin instrumentation! Han nämnde exempelvis dennes uvertyr till operan Benvenuto Cellini på följande sätt i ett brev till Fontana (1 okt. 1839): "Ge Moscheles [en känd pianist och god vän till Chopin] . . . ett lavemang ur Neukomms oratorier, tillsatt med Cellini och Döhlers konsert". Neukomm och Döhler voro kända som fadda fäsörer, så redan sammanställningen är en smädelse mot Berlioz, vilken däremot å sin sida var en stor beundrare av Chopin.

Violoncellisten Franchomme samt pianisterna Moscheles och Hiller, vilka på sin tid kommo Chopin ganska nära, äro numera nästan helt glömda, medan Bellini och Meyerbeer, med vilka han också umgicks, fortfarande räknas till "världens bästa musiker". Bellini, Normas och Sömngångerskans elegiske tondiktare, var kanske av alla den, som var Chopin mest sympatisk. Det fanns något av frändskap

i temperament, och polacken kunde komma italienaren nästan lika nära som någon landsman i ljuv sångbarhet, som man tydligt hör i nocturnen op. 37, nr 2 (se notex. sid. 150). Vänskapen blev emellertid inte långvarig, då Bellini dog redan 1835. Meyerbeer, den prunkande historiska operans mästare, var så väsensskild från Chopin, som det gärna är möjligt. Man kan inte vara fullt säker, om Chopin är uppriktig i den nyss citerade skildringen av Robert av Normandie, liksom ej heller på vad han menar, när han i samma brev förklarar, att "Meyerbeer har genom detta verk gjort sig odödlig". Någon förtrolighet blev det aldrig dem emellan.

En verkligt god anekdot belyser Chopins känslor gentemot Liszt. Chopin gav en konsert 1841, och Liszt hade med anledning därav bett redaktören för Gazette musicale, Legouvé, att få skriva recensionen i denna tidning. Det fick han naturligtvis. Legouvé kom på förhand att nämna saken för Chopin, som visade sig missnöjd.

"Varför det", undrade Legouvé. "Han kommer att upprätta ett kungarike åt er . . ."

"Ja — i sitt kejsardöme", svarade Chopin.

Chopins omdömen om Liszt som pianist variera. Å ena sidan betecknade han Liszt som en nolla i jämförelse med Kalkbrenner, å andra sidan ville han av Liszt stjäla konsten att spela sina egna etyder. Liszts kompositioner lär Chopin aldrig ha gillat.

Liszt och Chopin hade mötts strax efter det Chopin kommit till Paris, och det hade enligt Chopins egna ord uppstått "kamratskap" dem emellan. Denna svalnade efter ett par år till "vänskap". Liszt skyllde på, att deras älskarinnor, hans egen Marie d'Agoult och kamratens Aurore Dudevant (George Sand) skulle ha råkat i träta och männen blivit tvungna att ta parti var och en för sin dam.

En annan uppgift, som emellertid Liszts vänner förneka, vill göra troligt, att Liszt, medan Chopin var borta, skulle ha installerat sig i dennes våning med en annan person. Man kan väl ta för givet, att det var en dam, när det gällde Liszt. Denne skulle ha betraktat saken som ett utslag av humor, men detta slags humor uppskattade den korrekte Chopin säkerligen föga.

Nog av — någon direkt brytning blev det aldrig mellan Liszt och Chopin. Liszts varma beundran för Chopin fick senare efter dennes död ett uttryck i en biografi (1852), vars grundsyn på den chopinska konsten i hög grad kommit att bestämma den allmänna uppfattningen. Ett citat kan vara av intresse. Liszt berättar, att en parisisk dam skulle ha frågat Chopin, vad han kallade "den ovanliga känsla, som han inneslöte i sina kompositioner likt obekant aska i en kostbar alabasterurna", och han skulle ha svarat, att "hennes hjärta inte misstoge sig på hans vemod; ty om han också tillfälligt föreföll munter, så vore han dock aldrig fri från en känsla, vilken liksom bildade hans väsens grund och för vilken han blott kunde finna uttryck på sitt eget språk, då inget annat hade ett med det polska 'zal' likartat ord. Han upprepade det i själva verket ofta, liksom hans öra girigt lyssnade till denna klang, vilken för honom omslöt hela den ur en bitter veklagan födda skalan av känslor från ånger till hat ... Av olika betydelse, omfattar det all rörelse och ödmjuk dagtingan inför en resignerad och stum smärta ... Så att säga med saktmod böjande sig för en gudomlig skickelse låter det i detta fall översätta sig med 'otröstlig smärta efter en oåterkallelig förlust' ... I sanning, denna 'zal' färgar alla Chopins arbeten med ett än milt, än glödande återsken".

En mycket avvikande grundsyn på Chopin hade Schumann, vilken också må citeras till jämförelse. Denne talar

om Chopins "starka, ursprungliga nationalism" och fortsätter: "Och som denna nu går i svarta sorgekläder, så griper den oss ännu häftigare hos den grubblande konstnären. Hell honom, att det neutrala Tyskland inte tedde sig alltför lockande för honom, och att hans genius genast förde honom till en av världens huvudstäder, där han fritt kunde dikta och vredgas. Ty visste den väldige självhärskaren i Norden [ryske tsaren], att en farlig fiende hotar honom i Chopins verk, i hans mazurkors enkla visor, skulle han förbjuda denna musik. Chopins verk äro kanoner, dolda under rosor. I denna hans härkomst, i hans lands öde vilar förklaringen till såväl hans företräden som hans fel. När talet faller på svärmeri, gratie eller sinnesnärvaro, glöd och adel, vem tänker då inte på honom, men vem gör det inte också, när det är fråga om underlighet, sjuklig excentricitet, ja om hat och vildhet".

Det personliga umgänget mellan Chopin och Schumann inskränkte sig till ett flyktigt möte i Leipzig sommaren 1835, men Schumanns insats för Chopin var så betydande, att den motiverar en utflykt utanför den parisiska musikvärlden. 1831 redan hade Schumann hälsat Chopins Mozartvariationer med entusiastisk klarsynthet: "Hatten av, mina herrar, ett geni" äro de berömda inledningsorden i hans recension. Den store tyske musikern var emellertid då en tämligen okänd ung man på 21 år, och det betydde kanske mer, att han fick sin blivande maka, Clara Wieck, att framföra variationerna i Leipzig sommaren 1832. Det var, som Murdoch påpekat i sin Chopinbiografi, kanske första gången en mera känd pianist — utom tonsättaren själv förstås — spelat något av hans verk offentligt.

Det finns inte ett tecken till att Chopin ägnade Schumanns kompositioner någon uppskattning alls — överhuvud uppskattade han väl inte på allvar någon av de sam-

tida tonsättarna, om man, som redan nämnt, undantar Bellini.

Chopins strängt ransonerade sympatier kommo så gott som uteslutande hans landsmän till godo. Han medverkade gärna vid polska kolonins tillställningar för välgörande ändamål, understödde Polska polytekniska sällskapet och blev medlem av Litterära sällskapet, som bildades 1832. Detta torde ha varit något av en ankargrund för honom; inte så att han var litterärt intresserad i vanlig mening, utan att han hade sina närmaste andliga fränder bland de polska diktare, vilka samlades i Paris efter upprorets slut. Den främste var Adam Mickiewicz, Pan Tadeusz' store skald, som 1834 bosatte sig i Paris.

Brandes karakteriserar i klump dessa landsflyktiga diktare som "av naturen svärmare ... Landsflykten ger deras känsloliv något sjukligt, jagande, meningslöst, oroligt, i det den fördubblar dess spänning ... De äro som utvandrare och löskekarlar avhängiga, inte herrar över sitt öde och alltför överspända för att upprätta en praktisk livsplan. De ha ... intet hem. Lösryckthetén från fäderneslandet angriper deras karaktär, gör dem osäkra och ökar deras dragning till ett hemlighetsfullt trosliv".

Sådant var det yttre läget. Brandes tar sedan kärleken, sådan den framställes och delvis även uppleves av dessa diktare som ett prov på den inre halten. De äro förvånande verklighetsfrämmande och osinnliga, fastslår han; man får leta efter en mer könlös erotik än den, som finns i Polens romantiska litteratur. "Den är alltid blott en känsla, aldrig tillika en åtrå. Sällan har den något av blodets värme ..."

"Vill du se under, fulla av livslevande sanning, ha då bara ett hjärta och se in i hjärtana", skrev Mickiewicz i sin dikt Romantiken och formulerade därmed i viss mån ett litterärt program för de polska landsflyktingarna. De

skrevo för ett folk, som nyligen krossats, och kommo därför helt naturligt att syssla med kval och hämnd och drömmar om nationens återuppståndelse. Diktarna skildra med naturalistisk skärpa de gräsligheter, som övergått deras land, och de bygder, som de aldrig mer skulle få se, men hand i hand med denna realism gick ofta en mysticism, vars kärna var föreställningen, att det polska folket genom lidande gjordes berett att frälsa alla andra folk. Denna av Towianski förkunnade "messianism" stod dock Chopin alldeles främmande för.

Hur splittrade och svaga dessa skalder, "på en gång realister och spiritister", kunna tyckas ha varit, så voro de dock starka, ty de hade "ett allvar så stort, att ingen annan litterär grupp i Europa är så allvarlig, ett patos så djupt, att blott Hellas' och Englands största tragöder tala ett liknande språk, och en entusiasm så hög och ren, som den i andra länder blott är tillfälligtvis. Ingenstans ser man den hänföra ett släktled som här" (Brandes).

Var, om inte just i denna krets av fränder och kamrater, skulle väl Chopin känt sig manad att spela sin g moll-ballad:



Anm. I sjunde takten förekommer här som i de flesta upplagor d^1 som översta baston. Manuskriptet uppges emellertid ha ess^1.



Chopin var också en flitig gäst i de polska salongerna i Paris, ja nästan som barn i huset hos aristokratfamiljerna Plater, Czartoryski, Radziwill, Potocki m. fl. Grevinnan Louise Plater var enligt Liszt omväxlande "god fé, vårda rinna, gudmor, skyddsängel, finkänslig välgörarinna"; kort sagt: hon ersatte modern. Chopin uppträdde också som bortskämd son. En dag kom han in i Platers salong, klädd som Pierrot, hoppade och dansade och försvann sedan utan att ha sagt ett ord. Han fick många damer ur denna krets till elever, främst furstinnan Marcelline Czartoryska, och några som väninnor för livet, däribland grevinnan Delphine Potocka.

Dagligt umgänge med polacker var ett rent livsbehov för Chopin. Han delade bostad med landsmän, därav några år med sin skolkamrat Matuszynski. Lång tid hade han en polsk betjänt, men som han tycks ha behövt hjälp med allt, både stort och smått, anlitade han ofta andra landsmän, främst Julian Fontana och greve Adalbert Grzymala. Fontana var egentligen jurist men hade även utbildat sig till musiker för bl. a. Elsner. Han levde som pianist i

Paris under senare delen av 1830-talet och skötte därjämte Chopins affärer. Det var ingen sinekur, och Fontana användes därtill på ett nästan förödmjukande sätt som springpojke, överhopades med alla upptänkliga uppdrag och smordes titt och tätt med några smickrande ord eller ett par ömma fraser. Grzymala var ursprungligen politiker och ägnade sig i Paris åt affärsverksamhet. Han fick på 1840-talet ta upp Fontanas mantel.

Detta om miljön. Vad tänkte och kände Chopin under de första åren i Paris? Det står inte många upplysningar att få. Han, vilken som ung varit så öppen, blev som vuxen förbehållsam. Brev och biljetter svarade han högst ogärna på, vilket möjligen sammanhängde därmed, att han aldrig lärde sig skriva franska korrekt — och ändå var han son till en infödd fransman, vilken var lärare i detta språk! Affärsangelägenheter och salongsskvaller började f. ö. alltmer fylla hans meddelanden.

Det är egentligen svårt att förstå, hur man kunnat göra så mycket av hans hjärteangelägenheter under denna tid, ty de intogo säkerligen en blygsam plats i hans tillvaro. Man får snarast intryck av, att pubertetens kluvenhet i sinnlighet å ena sidan och svärmeri å andra sidan nu fixerades som livsvarig inställning hos honom. Det brukar inte sällan gå så för mammas gossar.

"Jag som séducteur [förförare]!" — så slutar Chopin en skildring i brev till Woyciechowski (12 dec. 1831) av ett litet äventyr, som hänt honom strax efter ankomsten till Paris. Han skulle söka upp en tysk pianist, Johann Pixis — "gubben" kallar Chopin den fyrtiotreårige mannen — men mötte i trappan en ung flicka på femton år, som var dennes skyddsling och tillärnade maka. Det blev litet oskyldigt pladder med anstrykning av flirt ("vi kände oss bägge heta"), men så kom Pixis och blev synbarligen

upprörd över den förmodade förförelsen. Chopin myste av glädje över att han nu blivit ansedd "kapabel" till något sådant.

Denna säkerligen uppriktiga glädje gör, att man har svårt att ta på allvar den lätta vivörton, som Chopin hade anslagit, när han någon månad tidigare skildrade sina första intryck av Paris i ett förut citerat brev (18 nov. 1831): "Vilka kärleksfulla damer! — de springa efter en — dock finns det tillräckligt av kraftfulla karlar — jag beklagar, att det minne jag fick av Thérèse, trots omvårdnad av Benedict ['veterinären', som han tituleras av Chopin], vilken betraktar mitt missöde som en bagatell, inte tillåter mig att smaka den förbjudna frukten".

Nå, men Konstanze Gladkowska? Hon förlovade sig 1831 med en polsk godsägare. Chopin tycks ha tagit saken ganska kallt. "Detta är ju intet hinder för platoniska känslor", skrev han till svar på meddelandet. Han hyste alltid en särskild förkärlek för adagiot i f moll-konserten, till vilket Konstanze skall ha inspirerat honom, men eljest var nog denna böjelse endast en episod. Detsamma torde man kunna säga om kärleken till Marie Wodzinska.

Sommaren 1835 reste Chopin till Karlsbad, där hans föräldrar vistades för att genomgå en kur. Det blev ett ömt återseende. Han berättade i brev till syskonen i Warszawa (16 aug. 1835), hur han och föräldrarna gå upp i varandra. "Jag är på höjden av min lycka. Samma vanor, samma rörelser, vilka jag sett under min uppväxt, samma hand, som jag inte kysst på så länge".

Hemvägen tog Chopin över Dresden, där han gästade den grevliga familjen Wodzinski. Familjen, som ägde stora gods i Polen, hade sedan några år varit bosatt omväxlande i Schweiz och Tyskland. Tre av sönerna hade varit inackorderade hos Nicolas Chopin, och Frédéric hade fått besöka dem på deras gods, där han träffat och även undervisat deras syster Marie.

Marie Wodzinska var nu nitton år. Hon hade sedan fem år tillbaka förvridit huvudet på åtskilliga män med sina svarta ögon, sin fylliga mun och sina många små talanger. Hon kunde både spela piano, sjunga, komponera, teckna och brodera och hade nyligen sänt Chopin en liten komposition. Han hade i gengäld skickat sin nya Ess dur-vals, op. 18, till sin "värderade kollega".

Chopin kom från sina föräldrar, där han åter fått uppleva den fulla lyckan att vara son, till en bekant familj, där han genast fann sig tillrätta som son i huset. Sonförhållande var självfallet för honom, så fort tillfälle gavs. Han tjusade alla, inte minst Maries moder, grevinnan Thérèse Wodzinska. Det bästa vittnet härvidlag är Marie, som efter Chopins avresa skrev till honom: "På lördagen, när du lämnade oss, gingo vi alla omkring dystra, med tårfyllda ögon, i salongen, där vi några minuter tidigare räknat dig som en av oss ... Mamma grät och talade varje ögonblick om 'sin fjärde son Frédéric' ... Alla samtal rörde sig om dig ... Ingen åt: man tittade alltjämt åt din vanliga plats vid bordet, sedan också mot 'Fritz lilla hörn' ... Mamma omfamnar dig ömt. Min far och bror omfamna dig uppriktigt (nej, det är för litet) ..."

Marie själv då? Hon vårdade som reliker en blyertspenna, som Chopin råkat glömma, ett par små pappersslappar, den ena med påskriften "Var lycklig!", samt en verklig klenod, manuskriptet till "Avskedsvalsen", op. 69, nr 1, vilket hon fått samma dag han reste. Minnen av deras promenader och musikstunder gömde hon väl också, men annars hade hon annat att tänka på, ty Chopin var inte ensam om hennes kärlek.

Chopin diskuterade under vintern 1835—36 ett eventuellt giftermål med sina föräldrar. Fadern tog saken mycket nyktert och bad honom tänka på hälsa och pengar, och det var verkligen något att grubbla på för sonen, som inte hade över sig mycket av någondera. Sommaren 1836 reste han emellertid till Marienbad för att träffa familjen Wodzinski, som han sedan följde till Dresden. Det blev samma tjusande idyll som året förut, och den räckte denna gång ännu längre.

Marie tecknade ett porträtt av Chopin och sände det till hans föräldrar med tillägnan: "Till Hans föräldrar — en erkänsla för deras godhet mot oss". Detta "oss" är så karakteristiskt för situationen: Chopin var inte hennes egen utan familjens älskling. Han för sin del älskade att bli älskad, och kvällen före avresan friade han i skymningen. Svaret blev ja. Grevinnan Thérèse invigdes i saken och lovade att bringa den i hamn.

En vecka senare skrev grevinnan ett brev, vari hon bl. a. uppmanade Chopin att gå och lägga sig klockan elva om kvällarna och i fyra månader dricka en viss dekokt. "Sköt dig väl, käre Fritz; jag välsignar dig av hela min själ, som en älskande mor. — P. S. Marie skickar dig tofflor... De äro en smula stora, men hon säger, att du skall använda ullstrumpor; det är vad Paris [en läkare] ordinerat, och jag tror, att du kommer att lyda. Har du inte lovat mig det? Tänk till sist på att det är en prövotid".

Hennes dotter, som lovat Chopin sin tro, kunde inte komma sig för med något helt brev. Det blev oftast tillägg till andras. I grevinnans ovannämnda brev har hon skrivit några rader, där hon dels tar upp problemet med tofflorna, dels kommer med en sval fråga, om han saknar "sina vänner". En hetare pust slår en då till mötes ur hennes moders följande brev: "I ditt brev ser jag, att du heligt

lovar att uppfylla mina befallningar, men du ljuger, eftersom du inte skriver något om du kommer att bära ullstrumporna eller lägga dig före elva".

Grevinnan skämtade nog inte, som den barska kommandotonen kanske kunde få en att förmoda. Chopin åtminstone tog hennes erotiskt inflammerade moderlighet på fullaste allvar. Hans svar frammanar bilden av en liten snäll gosse, bockande och skrapande med foten. Han ljög inte, det betygade han vid "sin vördnad för henne". Han skulle bara stanna ute till elva, och han tänkte på tofflorna och spelade för "skymningsstunden". Han skyndade dessutom att blidka grevinnan genom att skaffa henne en rad autografer av berömda parisare, vilka hon livligt åtrådde.

"Man får ta det så gott det går, eftersom det inte kan bli annorlunda än det är", skrev Marie i ett av sina korta och kalla post-scripta till Chopin. Det kastar en smula ljus över hennes passiva natur. Onekligen underligt, att denna lilla docka inspirerat ovanskliga musik- och diktverk, Chopins Ass dur-vals, op. 69, nr 1, f moll-etyd, op. 25, nr 2 och ciss moll-nocturn, op. 27, nr 1 samt Slowackis dikt "I Schweiz"!

Chopin väntade förgäves på besked om det tillärnade äktenskapet. Han hade ingenting att hålla sig till annat än Maries allt svalare meddelanden, vilka efter ungefär ett halvår slutade med några iskalla artighetsfraser. Den varmaste känslan, som de få raderna i sista brevet ge uttryck åt, härrör inte från henne utan från modern: "Mamma omfamnar dig mycket ömt". 1841 gifte sig Marie med en polsk greve. Äktenskapet blev olyckligt. Hon gifte sig sedan ännu en gång.

Chopin hade snart förstått, att kärlekssagan var slut. Han stoppade in Maries brev i ett konvolut, kring vilket han knöt ett rosafärgat band. Utanpå skrev han "Min sorg".

PIANISTEN
OCH
PEDAGOGEN

Chopins levnad inföll mitt i en revolution på pianospelets område.

Hummel och Moscheles räknas till föregångsmännen i denna omvälvning. De utvecklade så avsevärt den tekniska skickligheten, att denna tilldrog sig uppmärksamhet som en särskild konst vid sidan av tolkningen i övrigt. Kalkbrenner blev emellertid den, vilken allra främst skulle avgränsa tekniken som en i viss mening självständig konst.

Den mekaniska rekordjakten på klaviaturen, fartens tjusning i svindlande passager, klangens mättnad i vittspända ackord, bragtes till sin höjd av Liszt och Thalberg. De stormade fram på bred front med alla de tekniska finesser, vilka föregångarna utvecklat en och en. Rörelse och ro hade förr kontrasterats mot varandra i form av briljanta löpningar å ena sidan och sångbar melodik å andra sidan. Nästan allt sögs nu med av rörelsen i en virvlande ström, där kontrasterna blott framträdde i olika former av figuration. Inte en enda detalj lämnades åt sitt öde — allt drogs med i strävan att skapa sensation.

Sensation var också precis vad man väntade av konsertgivarna. Musikpubliken hade nämligen begynt rekryteras ur bredare lager av borgerskapet, där man var mer lättrörd än kräsen och där man fascinerades av akrobatkonster. Musikerna behövde inte legitimera sig genom att förmedla andliga värden. Virtuositeten var tillräcklig i och för sig.

Konsertprogrammen måste naturligtvis lämpas efter publiken och utformades därför med sikte på omväxling och underhållning. En och samma konsert kunde bjuda på orkester-, kammar- och pianomusik samt sång — ja, en sådan olla podrida var vanlig. Det dröjde till 1837, innan Moscheles vågade införa pianoaftnar utan medverkan av orkester. De inströdda sångnumren bibehöll man dock länge därefter.

Ingen riktig boskillnad hade ännu blivit gjord mellan olika slags musik lika litet som mellan skapare och tolkare. Pianostilen kom givetvis att röna inflytande av den brokiga blandningen i konsertprogrammen. Pianisterna ville visa sig på styva linan och helst överglänsa både sångarna och orkestern och därtill, om de inte själva kunde skapa musik, åtminstone ge de populära melodierna en glansfull inramning. Följden blev, att de togo tidens arie-schlager ur munnen på sångarna och uppbådade pianots alla möjligheter för att tävla med orkestern; därav alla operafantasier, variationer, brand- och stormskildringar m. m. De många "minnena" ("souvenirer") från alla möjliga länder och orter vittna på en gång om virtuosernas omfattande reseliv och om publikens exotiska intresse.

I sällskap med Thalberg, Liszt, Herz, Döhler, Dreyschock, Hünten m. fl. gav också Chopin sin tribut åt tidens pianostil i ett flertal verk, bl. a. Variationer över "Du skall ej fruktan bära" ur Mozarts Don Juan samt över melodier ur Herolds Ludovic och Meyerbeers Robert av Normandie, samt vidare i en av variationerna i Hexameron, ett för tidens smak mycket kännetecknande verk, där sex berömda pianister och komponister bidragit med var sin variation över marschen ur Bellinis Puritanerna; dessutom har Chopin varierat folkvisor m. m.

Pianoteknikens uppsving hade emellertid varit omöjligt utan en samtidig utveckling av instrumentet. Under förra hälvten av 1800-talet fick också wienmekaniken, företrädd av J. A. Streicher m. fl., vika för den engelska mekaniken, representerad av J. Broadwood o. a. De wienska instrumenten hade varit utomordentligt lättspelade. Fingrarna kunde smeka fram tonen, vars styrka helt berodde av anslaget. En pärlande elegans kännetecknade dessa pianon med deras tunna, färgrika och poetiska klang. De engelska instrumenten voro däremot relativt tungspelade. Hand- och armbågslederna måste jämte fingrarna tas i anspråk för att utnyttja hela den orkestrala rikedomen i dessa pianon med deras digra, imposanta och glansfulla klang. Hamrarna på wienska pianon voro dessutom klädda med flera lager buckskinn men på engelska pianon däremot endast med en bit filt, vilket givetvis inverkade på klangen. Den blev i förra fallet elastisk, i senare fallet stor. Ramen hade nu också börjat göras av järn i stället för av trä, och därmed följde helt olika resonans. Man får inte heller på tal om pianots utveckling glömma bort den stora betydelse, som forte- och pianopedalerna, patenterade 1783 av Broadwood, fick för pianomusiken alltifrån 1800-talets början. Den engelske pianisten Hipkins, ur vars intressanta anteckningar om pianots utveckling och Chopins spel dessa fakta hämtats, påpekar dessutom, att pianona ännu på 1830- och 1840-talen hade kvar de äldre klaverinstrumentens korta tangenter. Handställningen blev därmed annorlunda än nu. Tummen hölls snarare framför än över tangenterna, och anslaget skedde på annat sätt.

Hipkins uppger också, att Chopin helst spelade taffel och att han var lika noggrann, när det gällde att välja instrument som när det gällde klädsel och frisyr. Broadwoods "Boudoir-Cottage"-pianon tilltalade honom mycket på

grund av sin milda ton; av franska instrument spelade han Érards, när han var indisponerad och ville ha en färdig ton, men Pleyels, när han var disponerad och stark nog att skapa sig en egen ton, detta enligt egen uppgift; Liszt förklarar också, att han "särskilt älskade" Pleyels instrument "på grund av deras silverklingande, en smula beslöjade klang och lätta anslag". Chopin måste alltså anses reaktionär i sin smak, ty Érard har ju främst vunnit rykte för sina förbättringar av mekaniken.

Chopins spel har även sakkunnigt och intressant beskrivits av Hipkins, som hörde honom 1848: "Kroppslig svaghet var inte ... orsaken till hans varsamt dämpade spel. Detta var eget för honom, oskiljaktligt från hans uppfattning av anslaget; det kunde inte förändras av något som helst inflytande. Hans fortissimo var den fulla, rena tonen utan buller; en hård, oelastisk ton pinade honom. Hans nyanser voro förändringar av denna ton, avtagande ända till det svagaste men fullt tydliga pianissimo. Hans sjungande pianissimo var underbart. De vittspända arpeggierna i basen [d. v. s. att ackordtonerna anslås efter varandra som på en harpa] smälte genom anslag och pedal samman i motsvarande ackord och till- och avtogo likt vågor i en ocean av klang. Han höll armbågarna nära sidorna och spelade endast med fingrarna utan att anlita armarna. Han använde den enkla, naturliga handställning, som krävdes av skalor eller ackord, och nyttjade den lättaste fingersättning, som kom för honom, om än den var mot reglerna. Han bytte finger på en tangent lika ofta som en orgelspelare".

Denna utsago kastar ljus över Chopins uppskattning av Kalkbrenner. Vad han beundrat mest torde ha varit dennes sätt att "smeka" tangenterna, varvid fingrarna fördes från tangentens bakre mot dess främre del. Det var med Kalk-

brenner som med Chopin, att han "spelade endast med fingrarna utan att anlita armarna'; särskilt karakteristiskt för Kalkbrenners undervisning var också bruket av hans s. k. guide-mains, d. v. s. handhållare eller handledare, en förbättring av Logiers 1814 patenterade chiroplast. Denna var en trästång, vilken placerades framför tangenterna som stöd för handleden, vilken bibehöll sin böjlighet men eljest låg stilla på stången, medan fingrarna arbetade.

Man må nu erinra sig Kalkbrenners omdöme om Chopin, att denne hade Cramers stil och Fields anslag. Hurudana voro då Cramer och Field? Cramer var en av sin tids mest berömda pianister och pedagoger. Beethoven föredrog Cramers anslag före alla andras. "Lugnet, glattheten, smidigheten i hans hand- och fingerrörelser, den undantagslösa klarheten och korrektheten i hans föredrag och den utsökta måttan i hans stil gjorde hans spel enastående, vartill kom, att han ägde en medfödd adel i uttrycket samt ljuvhet och välljud i föredraget ... Alla, vilka haft lyckan att höra Cramer spela, tala med hänförelse om hans legato och adagio", hette det om Cramer, liksom det sades om Field, nocturnens skapare, att han hade "en mild och sjungande ton, mäktig oändliga variationer och delikata uttrycksskiftningar". Allt detta kunde likaväl ha gällt Chopin, och det framhölls också av den samtida kritiken.

Karaktären av Chopins spel sammanhängde i hög grad med glidande, smekande fingerrörelser på tangenterna. Hand och klaviatur voro ett, som Beethoven önskat det. Det förefaller, som om Chopins spelsätt bevarade traditioner, vilka på hans tid voro på väg att försvinna.

Chopin har själv gjort en anspelning på sitt förhållande till äldre och nyare teknik, när han 1848 skrev till Fontana, att han blott hade kvar "den långa näsan och det outbildade fjärde fingret". Oförstående, ja rent fientlig var Chopin

mot det då moderna kravet, att alla fingrar skulle förvärva samma styrka. Det skall ha varit Czerny, som först omhuldade denna likriktning, vilken givetvis hängde samman med förändringarna av instrumentets mekanik. "Länge har man", skrev Chopin i några fragmentiska utkast om pianoteknik, "handlat mot naturen, i det man sökt ge varje finger samma kraft; då varje finger är olika, vore det bättre att inte förstöra utan tvärtom utbilda det behag i anslaget, som är varje finger eget. Varje finger har den kraft, som motsvarar dess skapnad". Han betraktade tredje och fjärde fingrarna som siamesiska tvillingar, och försöken att med all makt göra det fjärde oberoende av det tredje tycktes honom som en omöjlighet, vilken därtill "Gud vare lov" vore onödig.

Det bundna spelet, det legatissimo, varom Hipkins talar i sina anteckningar om Chopins spel, hade varit pianisternas ideal från Philipp Emanuel Bachs till Czernys tid. Den förre förklarade i sin berömda avhandling Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, att han lämnade skickligheten åt klaviaturens riddare, medan han själv föredrog att sjunga på sitt klaver; den senare beklagades av sin lärare, Beethoven, för att han saknade legato. I detta fall hörde Chopin tydligen mer till Bachs efterföljare än till Czernys gelikar. "Allt", förklarade han en gång om sin musik, "måste uppfattas cantabile [som sång]; allt måste fås att sjunga, basen, mellanstämmorna o. s. v.".

Det väl bundna och sångbara föredraget kompletterades av rubato. Detta, vilket egentligen betyder "bortsnappat tidmått", uppkom redan vid 1600-talets slut i den italienska sångkonsten. Det är där liksom hos Chopin fråga om en rytmiskt obunden uttrycksfullhet i föredraget av sång- respektive melodistämman. "Han lät alltid melodin bölja", skrev Liszt, "liksom ett fartyg, buret i skötet av en mäktig

våg, eller lät den snarare röra sig på ett obestämt sätt liksom en luftig uppenbarelse, som oförmodat stigit upp i en påtaglig och förnimbar värld". Liszt jämförde Chopins rubato med lågan, som rör sig för vinden, med sädesaxen, vilka böja sig för en varm fläkt, eller med trädkronorna, vilka böjas än hit, än dit av en hård, ombytlig bris. Chopin skulle också ha varit angelägen att lära ut detta rubato åt sina elever, framför allt åt sina landsmän, vilka han mer än andra ville meddela fläkten av sin inspiration.

Man får emellertid härav ingalunda dra den slutsatsen, att Chopin på något sätt vårdslösade tempobehandlingen. Han menade, att ackompanjemanget strikt skulle hålla takten, medan melodistämman skulle ha rätt till fritt uttryck, vari även inginge lätta modifikationer av tempi. Vänstra handen är min kapellmästare, brukade han säga. Moscheles, vilken väl kände Chopin och även spelat fyrhändigt med honom, förklarade om hans rubato, att detta, som hos vissa Chopinspelare urartat till nonchalans, hos honom själv bara var en förtrollande originalitet i uppträdandet.

Moscheles har även berättat, att Chopins tvära modulationer, vilka berörde honom obehagligt, när han spelade dennes kompositioner, inte alls stötte honom, när Chopin själv spelade, ty han gled över dem på ett trolskt sätt. Hans piano var så milt, att han inte behövde något starkt forte för kontrastens skull, och detta gjorde, att man inte saknade de orkestrala effekter, som den tyska skolan begärde av pianisterna, utan man kunde låta sig hänföras liksom av en sångare, vilken utan att akta på ackompanjemanget uteslutande följer sina känslor.

Dämpad glans, sensuell charme och spontan känsla torde ha utmärkt Chopins spel, om man kort skall sammanfatta intrycken av samtida åhörares vittnesbörd. Kalkbrenner lär enligt en lärjunges omdöme alltid ha spelat, som om

han haft en mekanism inom sig, vilken han drog upp och lät gå. Chopin däremot spelade aldrig sina egna kompositioner likadant två gånger utan alltid efter stundens stämning, och hans spel förde tanken till de delikata nyanserna hos pärlemor.

Hur kom det sig, att denne fascinerande pianist så sällan gav några konserter? Chopin har själv en gång besvarat spörsmålet, när han yttrade till Liszt: "Jag passar inte att ge konserter. Mängden av folk förskräcker mig; jag känner mig kvävd av deras andedräkt, förlamad av deras nyfikna blickar, mållös inför deras främmande ansikten".

Man måste kanske, för att riktigt förstå Chopins avsky för att ge konserter, sätta sig något in i den dåtida konsertpublikens sätt att reagera. En samtida har uppgivit, att de vildaste skrattsalvor avbröt Paganinis ryktbara spel på G-strängen, när denne konserterade i London 1831. Chopin har ju själv berättat från sin första konsert i Wien 1829, att han inte hörde orkesterns tutti, så hade publiken applåderat, och man får veta om hans konsert i Rouen 1838, att "salen ... genljöd av bifallsstormar". Åhörarna dröjde tydligen inte till slutet av numren, innan de gåvo barbariska uttryck åt sin häpnad och glädje.

Det må kanske tillåtas att i detta sammanhang citera en roande jämförelse mellan Chopin och Liszt, som Murdoch gjort i sin Chopinbok. "Liszt hade en tigers mod, Chopin en gazells bävan; Liszt hade en skolpojkes fräckhet, Chopin en ungmös blyghet; Liszt hade en marathonlöpares uthållighet, Chopin en sensitivas bräcklighet". Det är sannerligen inte att undra på om Chopin föredrog att spela inför en trängre krets, medan Liszt lade Europa för sina fötter.

Pianots väsen blev till musik i etyden, som en forskare har uttryckt sig på tal om virtuositetens uppblomstring

under 1800-talet, och man skulle väl våga hävda, att Chopins etyder — hans övriga verk ej att förglömma — rymma de rikaste fyndigheter av pianistiska effekter, som någon pianokomponist inmutat.

Man har anfört som exempel på hans uppslagsrikedom, att op. 25, nr 8 bjuder på den första systematiska behandlingen av sexterna, vilka dessförinnan blott använts i förening med andra intervall, och att op. 10, nr 5 (se notex. sid. 148) för sin tid var helt ny, i det den uteslutande rör sig på de svarta tangenterna. I andra fall har Chopin upptagit ett förut prövat verkningsmedel och utnyttjat det bättre. Arpeggierad bas har anor från 1700-talet, men ännu Clementi och Beethoven gingo sällan över omfånget av en oktav. Weber har tillfälligtvis prövat att gripa över en decima, Field beaktade denna möjlighet ännu mer, men först Chopin har fullt utnyttjat rikedomen av brusande klang i sådana vittspända arpeggier (op. 25, nr 1). Sak samma var det, när Chopin gav sig i kast med fingerbyte på samma tangent (op. 10, nr 7 och op. 25, nr 12), terser (op. 25, nr 6), oktaver (op. 25, nr 10) och polyrytmik [blandning av olika rytmer] (op. 25, nr 2 m. fl.). Karakteristiskt för Chopin överhuvud är som sagt, att han utvinner förut ohörda effekter. "En sådan brusande klangmassa söker man förgäves före Chopin", skriver exempelvis en forskare om oktavetyden op. 25, nr 10:





Till sist några ord om Chopin som pedagog. Han började sin undervisning med att ytterst noggrant inöva en god handställning, vilken i lika grad tillgodosåg spännvidd och mjukhet. Övningar med fem toner (e-fiss-giss-aiss-h för högra handen och f-gess-ass-b-c för vänstra handen, varunder händerna höllos stilla) samt skalor följde, och Chopin lade därvid stor vikt vid handställning och anslag. Undersättningen av tummen intresserade honom däremot mindre; själv satte han den ogenerat under både fjärde och femte fingret. Fingrarna tränades på detta sätt till styrka och smidighet, under det själva handen bibehöll ett horisontalt läge. En oändlig möda nedlade han enligt en elevs vittnesbörd på att lära ut ett bundet och sångbart spel. Han visste ingenting värre, än när någon "inte kunde binda två toner". Andra bandet av Clementis Exercises et Préludes och Gradus ad Parnassum av samme komponist, etyder av Moscheles och Cramer samt Das wohltemperierte Klavier av Bach använde han företrädesvis som undervisningsmateriel.

Chopins verksamhet som pianolärare var ju mycket omfattande, men den kom inte att sätta några starkare spår efter sig. Han hade inte en enda lärjunge, som ens tillnärmelsevis kom upp till hans egen nivå. Det berodde dels på att ett par av hans mest lovande elever dogo i unga år, dels på att han mest undervisade damer ur societeten.

GEORGE SAND
STÄLLER
ULTIMATUM

Erotiken arbetar alldeles som politiken med myter, propaganda och dimbildning.

Rousseau hade förkunnat, att människan är god av naturen. Kvinnan har ju alltid ansetts stå naturen närmare än mannen, och slutsatsen blev alltså den, att hon var förmer än han i fråga om sedlighet. Mannen måste frälsas av kvinnan — se där innebörden i den erotiska myt, som spelade en betydande roll under förra hälvten av 1800-talet.

De kvinnliga författare, vilka främst propagerade denna myt i Frankrike på 1830-talet, voro Aurore Dudevant och Marie d'Agoult. Bägge använde manlig pseudonym, den förra George Sand, den senare Daniel Stern, när de förkunnade kvinnans överlägsenhet, och bägge satte sig utan vidare över den inte alldeles föraktliga form av sedlighet, som är vanlig anständighet. Grevinnan d'Agoult hade tre oäkta barn med den sex år yngre Liszt men generade sig ändå inte för att ofta jämföra sitt förhållande till honom med Beatrices till Dante. Liszt, som kunde vara rätt spydig, tyckte slutligen, att det gick litet för långt, och lär ha genmält: "Åja, kom ihåg, att Beatrice är en skapelse av Dante. De verkliga Beatricerna dö förresten vid aderton år!"

Trohet i kärlek är ett biologiskt krav, har en läkare sagt, och man tycker, att det borde gälla alldeles särskilt för dem, som skola vägleda andra i sedlighet. George Sand med sina många älskare hade också besvär att komma till rätta med troheten. Hon skrev sommaren 1838 till greve

Grzymala, vilken som nämnt var en av Chopins närmaste vänner: "... frågan om att äga, vilken för vissa människor innebär hela frågan om trohet. Det är, tror jag, en falsk föreställning; man kan vara mer eller mindre trogen; men då man låtit sin själ hänföras och den enklaste smekning blivit ett uttryck för kärlek, då är otroheten redan fullbordad, och resten är mindre allvarlig; ty den, som har förlorat sitt hjärta, har förlorat allt. Det är bättre att förlora kroppen och bevara själen. Principiellt tror jag sålunda, att man inte förvärrar felsteget genom att helt hänge sig åt den nya förbindelsen, men faktiskt är det möjligt, att böjelsen blir mera mänsklig, mera våldsam, mera förhärskande efter det man ägt varandra. Det är t. o. m. sannolikt; det är t. o. m. säkert". Denna dimbildning förtätas till ogenomträngligt dunkel i en fråga i samma brev: "Om himlen vill, att vi skola vara trogna i jordisk kärlek, varför låter den då änglar förirra sig bland oss och uppträda på vår väg?"

En av dessa "änglar", som George Sand mötte, var Chopin.

De hade blivit bekanta redan 1836 i Paris. George Sand hade önskat träffa den, som Liszt och andra talade så mycket om. Chopin hade också kommit på besök en afton. Hiller, som efteråt följde med honom hem, har bevarat hans första intryck av George Sand: "Vilken motbjudande kvinna, den där Sand. Är det verkligen en kvinna? Jag är färdig att tvivla på det". Någon kärlek vid första ögonkastet mellan "herr" Sand och "fröken" Chopin kan det alltså inte vara tal om. Chopin svärmade just då som bäst för Marie Wodzinska, och George Sand, vilken vid denna tid processade om skilsmässa, hade sina kärleksförbindelser, först med sin advokat, Michel de Bourges, senare med sina barns informatorer, Pelletan och Mallefille.

Mallefille var nu, 1838, alldeles förblindad av lidelse, och han fick också vackra vitsord i George Sands nämnda brev till Grzymala: "... det finns en förträfflig varelse, fulländad i fråga om hjärta och hederskänsla, vilken jag aldrig skall lämna, eftersom han är den ende man, vilken under mer än ett års samvaro med mig inte en enda gång, en enda minut förorsakat mig smärta. Det är också den ende man, vilken givit sig helt och absolut åt mig utan att bekymra sig för det förflutna eller spara sig för det kommande ..."

George Sand hade emellertid inte för Mallefille förgätit Chopin. Hon sökte smälta hans ovilja genom uppvaktning. Han fick bl. a. en liten uppmuntrande och utmanande biljett: "Man beundrar Er. — George". Den rörde honom djupt, ty såret efter den olyckliga förälskelsen i Marie Wodzinska hade ju knappt hunnit ärra sig. Han klistrade in biljetten i sin dagbok. Tiden var nu inne att gå honom närmare in på livet.

Det framgår alldeles tydligt av det förut citerade brevet, att George Sand till Chopin framställt samma förslag som Potifars hustru till Josef. Öppet erkände hon, att det var motståndet och oskulden hos honom, som mest förtrollat och intagit henne. Hon mötte emellertid något, som hon inte begrep: "som om han velat övervinna en sista frestelse" hade han sagt ett par tre ord, vilka inte motsvarat hennes idéer. "Han tycks alldeles som gudfruktigt folk dra sig för mänsklig grovhet och rodna över de frestelser, som han haft, och frukta att besudla vår kärlek genom ännu en hänryckning". George Sand visste inte riktigt, vilka ord Chopin använt, men det hade visst varit något om att somliga saker kunde skämma minnet [av deras kärlek].

"Inte sant", vädjade George Sand till Grzymala, "är det inte en dumhet, som han sade utan att tänka på det? Vem

är då den usla kvinna, som givit honom ett sådant intryck av den kroppsliga kärleken? Har han haft en älskarinna, vilken var honom ovärdig? Stackars ängel. Man skulle hänga alla kvinnor, vilka i männens ögon förnedra skapelsens mest vördnadsvärda och heliga angelägenhet" o. s. v.

Omväxlande med detta anslog George Sand serafiska harpotoner. "Jag tror", hette det i brevet, "att vår kärlek kan vara blott under samma omständigheter, under vilka den föddes, d. v. s. att vi då och då, när en lyckosam vind närmar oss till varandra, bege oss ut på en färd bland stjärnorna och sedan lämna varandra för att gå på jorden, ty vi äro ju jordens barn, och Gud har inte tillåtit oss att fullborda vår pilgrimsfärd sida vid sida. Det är i himlen vi skola möta varandra... Min plikt är alltså utstakad"

George Sand återvände emellertid strax till jorden. Chopin skulle fritt välja mellan henne själv och en annan. Hon visste kanske om hans kärlek till Marie Wodzinska eller trodde bara, att hans tillbakadragenhet berodde på att han vore bunden vid en annan kvinna. Rivalen sysselsatte henne mycket i brevet. Hon frågade greven, om denna "är skapad att ge honom en ren och sann lycka, för att omgiva honom med omsorger, för att skapa ordning och lugn i hans liv". Hon trodde, att greven fruktade äktenskapet för Chopins del, "bandet för alltid, livets verklighet, affärerna, de husliga bekymren, allt det, som kort sagt synes främmande för hans natur och stridande mot hans musas ingivelser. Jag är också böjd att frukta det för hans del..."

George Sand ställde därefter sitt ultimatum. "Om han är lycklig eller kommer att bli det genom henne, låt honom vara. Om han kommer att bli olycklig, hindra honom. Om han kan bli lycklig genom mig utan att upphöra att vara det genom henne, skall jag göra detsamma från min sida. Om

han inte kan bli lycklig genom mig utan att bli olycklig med henne, måste vi skiljas och han glömma mig. Man kan inte komma ifrån dessa fyra punkter. Jag lovar att vara stark, ty det rör sig om honom, och om jag inte har stor dygd för egen del, så har jag stor tillgivenhet för det, som jag älskar..."

George Sand räknade väl inte allvarligt med mer än en lösning på frågan, den som rymmes i tredje punkten, och därmed krävde hennes ärlighet, att Chopin fick veta om hennes förhållande till Mallefille. Detta förtroende överlät hon emellertid helt åt greven. Han skulle meddela det vid lämpligt tillfälle eller uppskjuta det, om han trodde, att det skulle "öka hans [Chopins] så nyligen genomgångna lidanden".

Till slut bjöd hon Grzymala till sitt gods Nohant. "Ingen vet, vad som försiggår hos mig... Vad beträffar 'den lille' [George Sands smeknamn på Chopin], så får han komma, om han vill, men i så fall skulle jag vilja bli underrättad på förhand för att skicka M[allefille] till Paris eller Genève. Förevändningar saknas inte, och han kommer aldrig att misstänka något. Om 'den lille' inte vill komma, låt honom vara med sina idéer; han fruktar världen, fruktar jag vet inte vad. Jag högaktar det, som jag inte förstår, hos de varelser jag älskar... Gräv i hans själ, jag måste veta, vad som försiggår där".

Det blev inte på Nohant, som George Sand besegrade Chopin, utan i Paris, och som ett tecken på hennes triumf följdes de hösten 1838 åt på en resa till Mallorca.

Låt oss nu snabbt skissera ett par porträtt av kärleksparet.

George Sand var vid denna tid 35 år. Hon var tämligen liten och fyllig och hade små händer och fötter. Dragen voro regelbundna. Hon hade en ganska markerad dubbel-

haka. Hyn hade en skiftning i brons. Det kastanjebruna lockiga håret var benat i mitten och föll ned på axlarna. Ögonen voro något matta, rösten mild. Hon talade föga, långsamt och högtidligt. Långa stunder kunde hon sitta alldeles frånvarande och se "dum" ut, som hon själv uttryckte sig. Hon sade aldrig en kvickhet utan tjusade i stället genom sin förmåga att lyssna.

Hennes klädsel var mycket kuriös. Särskilt älskade hon mansdräkt eller åtminstone byxor. Hon rökte enligt egen uppgift mer än hon åt. Hon skildras i litteraturen rökande cigarr men ses på teckningar även med pipa. Vanligen steg hon upp på eftermiddagarna och lade sig mot morgnarna. Hon arbetade ofantligt. Den kanske mest berömde av hennes älskare, Musset, betecknade henne som "une vache à écrire", vilket ungefär kan översättas med högmjölkande som författarinna. Hennes samlade verk omfatta 110 tättryckta volymer.

Chopin var 28 år. Han var medellång och hade ett litet huvud, lysande blå ögon och bländande vita tänder. Håret var långt och benat vid vänstra sidan. Hans leende var mycket vackert och lyste upp hela ansiktet. Han hade mycket små fötter och fina händer.

Han var alltid mycket välklädd. Klädseln skulle vara helt diskret. Han gillade inga påfallande mönster. Oftast bar han tvåradig redingot, knäppt ända upp i halsen, av grått, beige- eller malvafärgat kläde. Hans lackkängor voro spegelblanka. Han bar alltid handskar. Det var en tid, när "Chopinhandskar" voro på högsta modet. Tidningarna skrevo om hans eleganta promenadkäppar.

Hans bostad präglades av samma diskreta elegans som hans klädsel. De rätt stora våningar, som han hyrde, ville han ha tapetserade med duvgrå eller pärlgrå tapeter, "varken påfallande eller ordinära". Rummen voro elegant

möblerade och fyllda med en mängd presenter, Sèvresporslin och Pleyelflygel från konung Ludvig Filip, handarbeten av madame Rothschild och furstinnan Czartoryska m. fl. Blommor älskade han.

Chopin levde på stor fot: bara hans betjänt kostade honom inemot 2,000 francs om året; men så hade han också relativt goda inkomster. 1834 redan fick han i Tyskland 500 francs för Ess dur-valsen op. 18, och 1838—39 inbrågte honom Preludierna 2,000 francs i Frankrike; när förlagsrätten skulle gälla alla världens länder, begärde han 1839 1,500 francs för två polonäser, sannolikt A dur- och c moll-polonäserna op. 40. Det betalade sig givetvis bättre att skriva operor, och det hände nog också, att fadda salongsstycken inbringade mera, men förhållandevis fick Chopin goda honorar. Hans minimipris för pianolektioner var 20 francs, och han var överlupen av elever. Vissa dagar kunde han ha 6—7 lektioner.

Man skulle kunna undra över, att en så aristokratisk natur som Chopin förlikade sig med ett så burschikost väsen som George Sand. Det berodde nog på att de dels liknade, dels kompletterade varandra. En viss överensstämmelse fanns redan däri, att adligt och folkligt blod blandats i dem bägge. George Sands far var adelsman, dotterson till den franske marskalken greve Moritz av Sachsen, vilken i sin tur var son till August den starke av Sachsen och Aurora Königsmarck; hennes mor var en parisisk modist. Chopins far var borgare och modern adelsdam.

En annan likhet i deras väsen var nog viktigare, nämligen ett drag av jämvikt och harmoni, ett slags klassicism om man så vill. Den röjdes hos George Sand i hennes litterära stil, som var fulltonig och retorisk. Brandes karakteriserar den som "i sträng mening klassisk genom perio-

dernas regelbundenhet, formens självständiga skönhet och färggivningens precision". Den fanns hos Chopin i hans personliga uppträdande, som var stiliserat och poserande. Inte för intet har en polsk skald fört den stora samtida skådespelerskan Rachel på tal, när han ville ge en föreställning om Chopins sätt att föra sig. "Varje gång och under vilka omständigheter jag än mött Chopin, har jag funnit hos honom denna gudomligt upphöjda fulländning".

Det var tyvärr genomgående så med överensstämmelserna, att vad Chopin hade i livet, det hade George Sand i konsten och tvärtom. Hur var det inte med den omedelbarhet, som kännetecknade dem båda? George Sand var omedelbar i sitt liv. Sainte-Beuve har sagt, att hennes väsen inträdde i olika faser som solen i djurkretsens olika tecken. Det är en smickrande framställning av faktum, att hon många gånger endast lydde blodets röst. Individualismen hade hos henne ingen markerad gräns mot immoralismen. Det straffade sig. "Min frihet gnager och dödar mig", bekände hon en gång med övertygande uppriktighet.

Det fanns dock några tillfällen, då hon, som hade så mycket i sig av naturens överströmmande liv, kunde ge ovanskliga litterära uttryck åt sin naivitet, och det var i bondeberättelserna. Hon målade där människorna, som hon trodde att de borde vara. Det blev stor herdedikt.

Chopin var omedelbar i sin musik. Man måste, som Gide betonat, ta sig fram i hans verk med barnslig upptäckarglädje. Det bör vara som när man samtidigt road och tveksam bekantar sig med nya människor eller ny natur. Den, som är för säker eller har för bråtт, har ingenting där att göra. Detta beror ytterst på den förut framhållna sensualism, som var en förhärskande egenskap i Chopins väsen. Hans alstring har vuxit ur en intensiv upplevelse av linjens och klangens, ja, den enstaka tonens uttrycksmöjligheter,

och det inte i största allmänhet utan speciellt för pianot. Allt är pianistiskt tänkt och känt. Kompositionerna stego upp ur instrumentet som Afrodite ur böljeskummet.

Omedelbarhet i livet låg mindre väl till för Chopin, som var en mycket hämmad människa. Mor- och sonförhållande kom också att väsentligen prägla George Sands och Chopins samliv. Kärleken i vanlig mening med sitt erotiska utbyte mellan man och kvinna existerade bara som en kort episod, men som förhållandet än var, blev det en stor upplevelse för Chopin.

Ett nytt hem var nämligen vad George Sand skänkte Chopin. Hon hade själv mycket höga tankar om sin betydelse som ställföreträdande mor — det var ju förresten inte någon alldeles ny roll för henne, eftersom hon strax förut haft ett verkligt problembarn som älskare, Musset. Hennes bägge halvvuxna barn, sonen Maurice och dottern Solange, beredde åtminstone till en början Chopin en ersättning för syskonen.

Psykologin lär oss, att man gärna vill försätta sig tillbaka till den tid, när man var som mest firad, och i Chopins fall var det otvivelaktigt pojkåren. George Sand gav honom på detta sätt känslan att återuppleva dessa. Hon rekonstruerade inte bara hemmet utan även något av själva miljön, där han vuxit upp. Hennes tillvaro, vintrarna i Paris och somrarna på Nohant, var ju en nästan exakt kopia av det polska aristokratliv, som han fått dela, och hon själv erinrade ju i sin genialitet, handlingskraft och frihetskärlek om de polska kvinnor, vilkas behjärtade insats under upproret 1830—31 förhärligats av bl. a. Mickiewicz.

Upptakten till denna nya version av hans ungdomsliv blev resan till Mallorca. Den motiverades med att Maurice Sand behövde lindring för sina reumatiska plågor och

Chopin för sin kroniska luftrörskatarr. Det var dessutom också en resa till Cythere för det älskande paret.

Chopin åtminstone omgav resan med den största hemlighetsfullhet. Grzymala, Matuszynski och Fontana visste om den; eljest ingen, inte ens föräldrarna. Chopin förstod ju vilken godbit den skulle bli för salongsskvallret, som redan förut sysslat så mycket med George Sand. De bägge älskande sökte sig alltså på skilda vägar till Perpignan i november. Sällskapet, som utom huvudpersonerna omfattade George Sands bägge barn, begav sig vidare till Port-Vendres; därifrån gick resan sjöledes först till Barcelona, därefter till Palma på Mallorca.

Något hotell fanns inte i Palma, men man hittade snart en någorlunda beboelig villa utanför staden. De första veckorna voro fyllda av nyhetens behag. Sommarvädret försvann emellertid, och regntiden kom. Chopin fick svåra hostanfall. Värden sade upp sällskapet under förevändning, att han smittade ned villan. Man fann slutligen en ny bostad i ett obebott kartusiankloster i Valldemosa, men innan man lämnade villan måste denna repareras samt möbler och sängkläder brännas.

Viselsen i kartusianklostret, som varade från mitten av december 1838 till mitten av februari 1839, var i stort sett en enda plåga för Chopin. Vad hjälpte en storslagen natur, när regnet strömmade ned, maten var usel, och befolkningen var ogin? Det dröjde till råga på allt länge, innan Chopin fick pianot, som han beställt från Paris. Han var illa sjuk och blev bara sämre. Arbetet blev hans tillflykt, men han utarbetade sina kompositioner, främst preludierna, under svår nervös upprivenhet. Denna stegrades till överspändhet, när de andra voro borta och han lämnad ensam i klostret, som då föreföll honom fullt av skräck. George Sand fann honom flera gånger, när hon kom tillbaka, sittande vid pianot blek, med ögonen uppspärrade och håret på ända. Han behövde åtskilliga ögonblick, innan han kände igen henne och hennes barn.

George Sand har inte rykte om sig att vara något första rangens sanningsvittne, men följande skildring är liksom hennes tankar om Chopins ingivelse och dess förhållande till den yttre verkligheten så belysande, att den väl försvarar sin plats: "Det finns ett [preludium], vilket en afton med hemskt regn inspirerade honom till, och vilket ingjuter en fruktansvärd nedslagenhet i ens själ". George Sand har vidare berättat, hur hon och hennes son varit i Palma under det svåra ovädret och fått sina kläder alldeles förstörda. De skyndade sig åter "med tanke på vår sjuklings oro. Den var i själva verket stor, men den hade liksom stelnat i en sorts lugn misströstan, och han spelade sitt underbara preludium under det han grät. Då han såg oss komma, reste han sig och utstötte ett högt skri, sedan sade han med förvirrad min och främmande tonfall: 'Ah, jag visste väl, att ni var döda!' När han kommit till sans igen och såg det tillstånd, vari vi befunno oss, blev han sjuk vid tanken på vad vi gått igenom; men han erkände, att medan han väntade på oss, hade han sett allt i en dröm, och utan att skilja på drömmen och verkligheten hade han lugnat sig och liksom somnat, medan han spelade piano, övertygad om att han var död. Han såg sig själv drunknad i en sjö; tunga och isiga vattendroppar föllo i takt på hans bröst, men då jag gjorde honom uppmärksam på de regndroppar, vilka faktiskt taktmässigt föllo på taket, förnekade han, att han hört dem. Sådant, för vilket jag använt uttrycket imiterande musik ("harmonie imitative"), retade honom. Han protesterade av alla krafter och med rätta mot barnsligheten i sådana imitationer. Hans snille var fyllt av naturens hemlighetsfulla klanger, och han återgav dem med sin mu-

sikaliska inbillnings upphöjda motsvarigheter och inte genom en slavisk upprepning av yttre ljud. Hans komposition denna afton är väl full av regndropparna, vilka med ett klingande ljud föllo på klostrets tegelpannor, men de blevo i hans inbillning och i hans musik till tårar, vilka föllo från himlen på hans hjärta" (Histoire de ma vie).

Vilket preludium, som här avses, är osäkert; man har oftast utpekat det i Dess dur och även gissat på det i h moll.

Äntligen grydde hemresans dag. Tillsammans med ett hundra vilt grymtande grisar inskeppade sig familjen Sand och Chopin i Palma, och efter en vecka i Barcelona fortsatte de resan till Marseille, där Chopin äntligen kom under ordentlig läkarevård. Det var i elvte timmen, men han tillfrisknade enligt egen uppgift fullständigt. I slutet av maj avreste sällskapet till Nohant, sedan man gjort en kort utflykt till Genua.

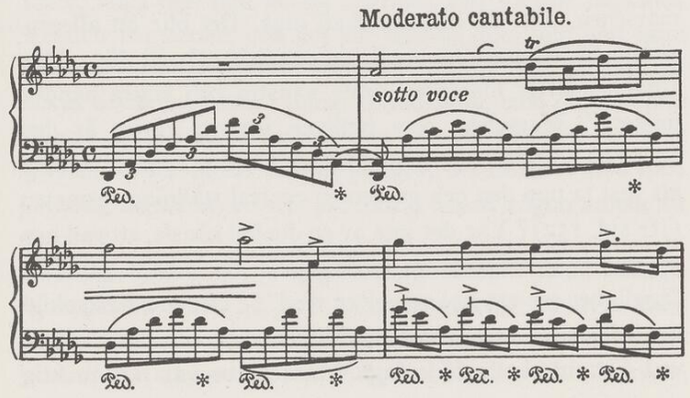
Nohant, dit George Sand och Chopin kommo i början av juni 1839, var en idyll i hjärtat av Berry, den trakt av Frankrike, där gamla sedvänjor längst dröjt sig kvar. Nejden var full av väldiga valnötsträd och genomskuren av skuggiga vägar. Slottet var enkelt, men miljön var precis som skapad för att ge på en gång avkoppling och arbetsro, och det var just vad Chopin behövde.

En trivsam bekvämlighet och en noggrann levnadsordning präglade livet på slottet. Var och en skötte sitt. Efter middagen mellan klockan 5 och 6 på eftermiddagen kommo grannarna för att småprata, och när de gått, brukade Chopin spela för George Sand. Ett eko från en sådan skymningsstund har hon givit i en beundransvärt inträngande skildring: "Chopins snille är det djupaste, det mest oro- och ömhetsfyllda, som existerat. Han låter ett enda instrument tala oändlighetens språk. Han kan på tio notlinjer, vilka ett barn kan dra upp, sammanfatta hela

dikter av omätlig lyftning, hela dramer av ojämförlig energi. Han behöver aldrig stor yttre apparat... Han behöver varken saxofoner eller ofikleider [ett slags horn med klaffar] för att fylla själen med fasor, ej heller kyrkorgel eller människoröst för att fylla den med tro och hänförelse. Det behövs stora framsteg i fråga om smak och konstuppfattning, för att hans verk skola bli populära... Hans musik är fylld av nyanser och oförutsedda ting. Någon gång, men sällan, är den bisarr, hemlighetsfull, konstlad. Ehuru han avskyr oklarhet, föres han, utan att han själv vet det, av stormande känslor mot trakter, där endast han är hemmastadd".

Det finns två kompositioner från denna tid, vilka kunna bidra till förståelse av hans situation, nämligen Fantasi-Impromptu i ciss moll och sonaten i b moll.

Fantasi-Impromptut åsyftade Chopin sannolikt, när han skrev till Fontana (10 okt. 1839): "... impromptut, som kanske är svagt; jag vet det ännu inte själv, eftersom det är för färskt". Han anmärkte vidare, att det inte skadat, om det mindre gått i vissa salongskomponisters stil. Det spelas mycket men skattas i allmänhet lågt:





Chopin, som beräknat att få "åtminstone 800 francs" för stycket, publicerade det dock aldrig själv. Varför? Måhända var det därför, att den våg av tjusig sinnlighet, som här väller upp och sjunker tillbaka, trots allt inte var något sant uttryck för hans känslor. Det var något, som han förstod, att han borde känna, men som han visste, att han inte kände. Den naiva sinnesberusningen var hycklad — det var som att ställa ut en check utan täckning.

Sonaten omnämnde Chopin i ett annat brev till Fontana (aug. 1839): "Jag skriver här en sonat b moll, vari marschen, som du känner, skall ingå. Det blir ett allegro, sedan ett scherzo ess moll, en marsch och en föga lång final... Efter marschen prata vänstra och högra handen unisont". Marschen, som tydligen skrivits förut, är den berömda sorgmarschen. Hur kunde Chopin komma på idén att just ta upp den och ge den en central ställning i sonaten (jfr sid. 152)? Var det inte av en dunkel känsla, att vad han nu upplevde av förment kärlekslycka dock bara var "fåfänglighet och ett jagande efter vind"? "Det som är krokigt kan icke bliva rakt", har Predikaren sagt, och det var just vad Chopin skulle få erfara. Hans natur var inte mäktig

någon gemenskap utanför hemmet i detta ords vidaste bemärkelse, d. v. s. familjen och folket; hans livsform skulle sprängas under trycket av samlivet med George Sand, som de gamla skinnläglarna i den bibliska liknelsen skulle fördärvas av det nya vinet. Sorgmarschens karaktär av kärna i sonaten och finalens ödsliga perspektiv:



äro kanske de musikaliska, obarmhärtigt avslöjande symbolerna för den själsliga förtvining, vari förhållandet till George Sand skulle mynna ut? Chopin hade instinktivt värjt sig för henne i början, och hon hade skyllt detta på idéer, vilka hon inte kunde begripa; han spelade måhända sonaten för henne, och det var kanske den, som hon fann "bisarr, hemlighetsfull, konstlad". Hon uppfattade väl också ofruktbarheten i deras förhållande, men det var inte livssak för henne på samma sätt som för Chopin. Det blev en erotisk besvikelse och att så blev, det tillskrev hon med kvinnlig intuition, att Chopin aldrig älskat någon annan än sin mor.

George Sand var orolig för att Chopin hade tråkigt. Han påstod själv, att han inte passade för lantlivet, men det kanske inte berodde på att han tyckte illa om landet utan därpå att hans uppfattning trubbats av. Hur konven-

tionellt han beskrev Mallorca i ett brev till Fontana (nov. 1838): "Jag är i Palma bland palmer, cedrar, kaktéer, oliver, apelsiner, citroner, aloer, fikon, granatäppelträd o. s. v., som annars blott Jardin des Plantes [ett drivhus i Paris] kan uppvisa tack vare sina ugnar. Himlen är som turkos, havet som lapis lazuli, bergen som smaragder, luften som i himlen". Det är en faddhet i liknelserna, som om Chopin vuxit upp i en storstad och inte varit utanför dess knutar, som om han sett naturen endast i ett drivhus. Jämför därmed några bilder, vilka han eljest använt i sina brev och vilka troligen inspirerats av barndomsintryck från de polska godsen: "Jag låter höra av mig, sedan jag länge tegat still, som en rördrom, vilken dyker upp med huvudet ur vattnet, när ingen ber den om det ... jag är som svampen, som liknar champinjonen och som förgiftar en, när man plockar och äter den i tro, att det är någon annan ... två hjärtan, vilka vänta på dig som gladan på regn ... hon är oss emellan sagt en outhärdlig sugga, som på något besynnerligt sätt trängt in på mitt område och bökar och söker tryffel under rosorna". Det är allt bra mycket friskare, ehuru det inte är korrekt i detalj: Chopin har sålunda antagligen menat lom, när han skrivit rördrom. Man kan kanske inte säga, att han blivit helt avtrubbad inför naturintrycken, men han tycks inte ha känt behov av att förnya sig, att gå utöver barndomsintrycken.

Hösten kom, och såväl George Sand som Chopin måste tillbaka till Paris. Vännerna sattes i arbete för att ordna allt. Fontana särskilt överhopades med uppdrag, från de största till de minsta. Han hade dittills skött Chopins affärer och kopierat hans kompositioner, nu skulle han hyra våning, och köpa kläder, ja Chopin drog sig inte för att skicka honom till en affär med galanterivaror för att fråga efter — en liten apparat, som man använde för att peta

sig i huvudet. "Du har säkert någon gång sett en sådan: en liten, vanligen krumböjd hand, vit, med svart handtag", skrev Chopin till vännen.

Fontana hyrde våning åt både George Sand och Chopin. De bodde först på var sitt håll, men snart flyttade Chopin in hos George Sand i Rue Pigalle 16, och sedan delade de bostad i tre år, 1839—42. Här möttes deras umgängeskrets, Chopins vänner: Grzymala, Fontana, Mickiewicz och andra polska skalder samt Franchomme, och George Sands vänner: Delacroix, Heine och Pauline Viardot-Garcia.

Det var främst i denna eller någon annan mindre krets, som Chopin numera lät höra sig. Berlioz har i en minnesruna över Chopin skildrat stämningen: "Blott i en liten krets av åhörare och när han var säker på, att man önskade höra honom, kände han sig föranlåten att spela. Vilka känslor han då väckte! I vilka glödande, melankoliska drömmar han då utgöt sin själ! Vanligen var han mest otvungen framemot midnatt ... när man var led på prosan: då hörsammade han den stumma bönen i något skönt, eldigt ögonpar, då blev han till diktare och besjöng den ossianska kärleken hos sin drömvärlds hjältar, deras ridderliga glädje och deras sorg över fäderneslandet, detta Polen långt borta ..."

Chopin brukade ibland avsluta sådana stunder med ett otäckt visslande glissando över hela klaviaturen, som om han känt, att han under spelet öppnat dörren på glänt till sin själ och nu med ens slog igen den. Hans improvisationer i synnerhet voro mycket melankoliska, men kände han då, att han riktigt fängslat åhörarna med sitt pianospel, var han inte ovillig att som påbröd ge dem även av sin skådespelartalang.

"Plötsligt", berättar George Sand, "smög han sig till en spegel, ordnade sitt hår och sin kravatt och visade sig rätt som det var förvandlad till en flegmatisk engelsman, en oförskämd gammal herre, en löjlig, sentimental engelska ... Dessa typer voro alltid sorgsna, så komiska de än ofta tycktes, men träffsäkert uppfattade och fint genomförda, så att man inte tröttnade att beundra dem. Allt vad han förstod att skapa av upphöjt, förtrollande, bisarrt gjorde honom till själen i ett utvalt sällskap, och man formligen slogs om hans närvaro". (Histoire de ma vie).

DE SISTA ÅREN

Chopin drabbades under 1840-talets förra hälvt av ett par svåra slag. Hans ungdomsvän Matuszynski dog i tuberkulos 1842, och hans fader avled 1844. Särskilt faderns bortgång verkade förkrossande, och han blev liggande svårt sjuk i två veckor. Han kunde inte ens skriva hem, utan det fick George Sand göra. Hon förstod, att han behövde ny kontakt med sin familj för att riktigt hämta sig och inbjöd därför systern Louise och hennes make att gästa Nohant, dit hon tagit Chopin med sig. De kommo på en månads besök, och George Sand kunde sedan skriva till Louise, att brodern aldrig haft en bättre läkare än hon. "Tack vare sin syster", skrev George Sand vid denna tid i brev till en väninna, "har Chopin nu repat sig från sina fördomar. Det är en anmärkningsvärd omvändelse, om vilken han själv är omedveten".

"Fördomar" — det var George Sands benämning på de mardrömmar, som ridit Chopin under hans sjukdom. Hon har berättat, hur hon tvangs att tillbringa många nätter i rummet bredvid hans, färdig att resa sig hundra gånger från sitt arbete för att jaga bort spökena från hans sömn och vaka. Föreställningen om hans egen död åtföljdes av alla den slaviska diktningens vidskepliga inbillningar. Polack som han var, levde han under sägnernas mara, skriver hon i Histoire de ma vie. Vålnaderna kallade på honom, slingrade sig kring honom, och i stället för att i trons ljus se sin far och sin vän småle mot sig, stötte han tillbaka

deras skrumpna anleten från sitt och slog omkring sig, när han famnades av deras iskalla händer.

En viss överlägsen välvilja i George Sands ovan citerade brev vittnar om, att det kanske inte var så helt med kärleken. Nej, när George Sand och Chopin 1842 flyttade till skilda våningar, dock inte längre från varandra än att de dagligen träffades, var det nog ett tecken på svalnande känslor. Man kan väl inte påstå, att de någonsin helt slutade att uppskatta varandra, men väl att de inte kunde dra jämnt i längden.

Detta sammanhängde väl inte minst med Chopins fortskridande sjuklighet. Åtminstone vintertid i Paris levde han ett ständigt inneliv med drivhusvärme i rummen och tre omgångar underkläder av flanell, men trots detta huttrade han jämt. Han blev gul och blek. Småningom blev han så svag, att han måste bäras uppför trappor.

Läkarvetenskapen anser sig numera kunna fastslå, att Chopin sedan tjugufemårsåldern lidit av lungtuberkulos. Tillståndet förbättrades och förvärrades periodiskt; ibland åtnjöt han skenbar hälsa, ibland fick han våldsam blodspottning. 1847 inträdde en allvarlig försämring, och vid sin död 1849 företedde Chopin även symptom på struptuberkulos och hjärtsvaghet.

Chopin blev samtidigt alltmer kinkig och oberäknelig till lynnet. Han hade redan förut varit pedantisk och misstänksam, och numera brusade han upp för minsta småsak. "Jag har inte haft någon ro och kommer inte att få någon med honom", skrev George Sand redan 1841. "Man kan ju inte veta, vad det blir med en så tröstlös läggning. I förrgår sade han inte ett ord till någon enda människa ... Jag vill inte, att han skall tro sig vara herre. Han skulle bli så mycket mer misstänksam för framtiden, och i det han

segrade skulle han bli förtvivlad, ty han vet varken vad han vill eller inte vill".

George Sand hade redan i början av bekantskapen med Chopin besvurit Grzymala att gräva i vännens själ, för att hon skulle få veta, vad som försiggick där. Hon själv nådde inte botten trots nära tio års förtroligt samliv, d. v. s. konstnären har hon nog kunnat pejla djupare än de flesta men inte människan. Chopin förskansade sig mot hennes försök i trumpenhet eller gäckeri eller — värst av allt — vann avvärjningssegrar genom att anlita ett farligt vapen, sarkasmen.

Det är sannolikt, att Chopin stått modell för prins Karol i George Sands roman Lucrezia Floriani. Hon förnekade det visserligen själv, men samtiden var övertygad därom. Hur som helst, det heter om denne, att "ingen kunde någonsin ana, vad som försiggick hos honom. Ju mer upprörd han var, dess mer kall visade han sig. Det var då som han var i sanning odräglig ... Han gjorde sig kvick, falskeligen och strålande kvick för att tortera den, som han älskade. Han var spefull, cirklad, tillgjord, kinkig på allt. Han tycktes bita helt sakta för att roa sig, men såret, som han åstadkom, trängde ända in i inälvorna". George Sand fördrog inom parentes sagt inte ett nålstygn men väl en örfil. Hur var det inte, när hon första gången träffade sin advokat och älskare, Michel de Bourges? Denne var republikan och hon var fursteättling — om än via två konkubinat, ett ordinärt äktenskap och en mesallians.

— När jag kommer till makten, skall ni bli en av de första, som jag låter giljotinera, förklarade Michel de Bourges.

George Sand fängslades genast. Det var en man för henne! Han var från, men hon var grov.

Man får emellertid i detta sammanhang komma ihåg, att när George Sand beklagade sig över Chopins "fördomar", "svartsjuka", "odräglighet" o. d., så misskände hon honom delvis. Hon förstod utmärkt väl hans oegennytta, pålitlighet, avsky för smaklös fåfänga och fräck reklamhunger men däremot inte alls hans ceremoniösa korrekthet i etikettsfrågor och hans obrottsliga lojalitet i hjärteangelägenheter, allraminst hans ömtåliga inbundenhet.

Hon hade heller inte sinne för att Chopin så att säga ville göra ett otadligt konstverk av tillvaron. Det är en dröm, som man brukar omhulda under pubertetsåldern, och Chopin bevarade livet ut gossens inställning till idealitet, rätlinighet och lojalitet. Han kunde också göra det med vänner som Fontana, Grzymala och andra, vilka motsvarade hans krav.

Detta om Chopin; nu till George Sand.

George Sand hade en konstitution, som nästan ingenting bet på. Hon kunde skriva i sin dagbok 1847: "Nu har jag alltså nått 45 år. Min järnhälsa har skakats av smärtsamma opassligheter, men dessa ha aldrig berett mig mer än några timmars livsleda, och den har varit försvunnen dagen efter. Min själ mår bra för närvarande och min kropp också".

Denna robusta kvinna behövde sparring-partners att tas med. Det var emellertid inte lätt att finna någon, som kunde och ville gå i närkamp med henne. Mérimée hade måhända de största förutsättningarna av alla hennes älskare. Han var enligt hennes egna ord en lugn och stark man, som ingenting förstod av hennes natur och som skrattade åt hennes bekymmer. "Om Prosper Mérimée förstått mig, skulle han kanske ha älskat mig, och om han älskat mig, skulle han ha kuvat mig, och om jag kunnat underkasta mig en man, skulle jag ha blivit räddad...", förklarade

hon själv. Ja, ifall inte alla dessa "om" varit, hade George Sand kanske inte fått så svaga män som Musset och Chopin till främsta medspelare i sin erotiska tragedi. Ingen av dem var överlägsen nog för denna kvinna, som hade till hobby att "motionera sina känslor". Det var inte bara i kärleken som hon gjorde det. Allt ville hon pröva, famna livet i dess mångfaldiga uppenbarelseformer, och så blev hon bohème i sin livsföring.

George Sand var inte bara bohèmisk, hon var lösaktig, skulle någon kanske vara frestad att säga. Nej, knappast, därtill var hon för moderlig. En verkligt lösaktig kvinna skulle ha övergivit Chopin, när hon vunnit honom, men det gjorde inte George Sand. Hon vakade åratal över honom, såg till, att han inte glömde bort måltiderna och tvingade i honom en kopp choklad eller buljong på förmiddagarna, när han annars gick helt upp i lektionerna. Om hon själv var frånvarande, vidtalade hon en gemensam väninna till henne och Chopin att ta hand om honom. "Här är min lille Chopin, jag anförtror honom åt dig, tag vård om honom", heter det i hennes brev, "... berätta inte för honom, att jag så här låter se till honom". Det var kanske inte minst ett övermått av moderlig omsorg, som gjorde samvaron svår.

Det faller av sig självt, att ju mer samlivet miste nyhetens behag och renodlades till moderlighet hos henne och ömhetsbehov hos honom, dess starkare växte spänningen dem emellan. När ingenting fanns, som kunde utlösa den, och de ömsesidiga fordringarna och besvikelserna bara växte, återstod blott utvägen att vända sig åt annat håll, där man kunde vänta mer förståelse.

Chopin hade ju sina vänner i polska kolonin men fann också en olycksbroder i Delacroix. De voro bägge sjukliga, sensibla naturer, fantasins martyrer, och företrädde

samma livsstil, vilken förenade en ängslig månhet om korrekthet och elegans med en förtärande konstnärlig ambition. De hade många skilda meningar men också en stor gemensam favorit: Mozart.

Alltmer vände också Chopin sina tankar mot hemmet och släkten. Sommaren 1846 skrev han från Nohant till sin syster och svåger, att han stod med ena benet hos dem och med det andra hos sin värdinna. Förresten, fortsatte han, var han inte hos sig själv i detta nu utan som vanligt i främmande rymder. "Det är utan tvivel fantasins rymder, men jag rodnar inte över det".

George Sand fyllde sitt hus med revolutionärer som Pierre Leroux och hans gelikar. Hon tilltalades av omedelbarheten hos dessa enkla män, uppskattade deras svärmiska världsförbättrarnit och deras trohjärtade uppträdande. Vad gjorde det sedan, om de voro litet osnygga, ja t. o. m. om de passade på att slå en vigg av värdinnan?

Hjältinnan i George Sands roman Lucrezia Floriani "hade omhuldat och upprättat, räddat eller sökt rädda de män, vilka hon hållit kära. Tyglande deras laster med ömhet, botande deras fel med hängivenhet hade hon varit nära att göra gudar av dessa enkla dödliga. Men hon hade offrat sig alltför fullständigt för att lyckas . . ." Det verkar som en starkt förskönad bild av George Sand själv. Man förstår, att hon med en sådan inställning i längden bättre skulle trivas med utopiska revolutionärer än med en skeptisk konstnär.

Det förefaller sålunda, som om brytningen mellan George Sand och Chopin varit länge förberedd, när den kom 1846. Det var George Sands barn, Maurice och Solange, vilka definitivt skilde dem åt, och därtill bidrog även en ung flicka, Augustine Brault. George Sand var kusin till dennas mor, som bodde i grannskapet av Nohant,

och hon hade blivit så fängslad av flickan, att hon tog henne till sig. Det blev inledningen till ett sannskyldigt inbördeskrig i familjen Sand. Maurice hatade Chopin, och Solange hatade Augustine, den förre för att Chopin var rival till honom om moderns kärlek, den senare för att Augustine kändes som en plebejisk inkräkterska. Familjen var ju dock adel! Maurice hade till på köpet börjat slå för Augustine, och då var Solange genast färdig att engagera Chopin på sin sida. Han tog också hennes parti.

Rykten om ett förhållande mellan Augustine och Maurice kommo i svang. Chopin uppger i ett brev till sina anhöriga (18 aug. 1848), att det fanns fog för dessa rykten. Augustines fader, en konstnär, hade just vid den tidpunkten utgivit och på gatorna utbjudit en biografi över George Sand, vari han anklagade henne för att hon skulle ha demoraliserat hans enda dotter, gjort henne till Maurices älskarinna och utan föräldrarnas tillstånd gift bort henne med första bästa karl, fast hon lovat att gifta henne med Maurice. Han hade för att styrka sina anklagelser citerat George Sands egna brev . . .

"En nedrighet från faderns sida och likväl sanningen", skrev Chopin. "Detta är alltså den goda gärning, som hon [George Sand] ville göra, och som jag från första dagen, då flickan kom i huset, inte ville tillåta på detta sätt. Hon skulle ha låtit henne stanna hos sina föräldrar och inte låtit sonen förvrida huvudet på henne — han gifter sig blott med pengar, och detta bara om man tigger, ty han kommer att få nog av pengar. Han ville prompt ha den vackra kusinen [Chopin menar väl sysslingen] hemma och genomdrev, att modern likställde henne med Solange. Hon kläddes precis som denna men vårdades bättre, eftersom Maurice ville ha det så. Så ofta hennes far ville ha hem henne, tillät man det inte, eftersom Maurice ville ha det så.

Modern såg saken klart men hölls för galen; till sist märkte också fadern, hur det var fatt. Fru Sand gjorde då flickan till ett 'offer' och föregav, att flickans föräldrar förföljde henne. Solange såg allt detta och tog anstöt".

Detta var alltså Chopins version av händelserna denna sista sommar, som han skulle tillbringa på Nohant.

Chopin hade, måhända för att dra intresset från tvistigheterna, hittat på, att man skulle spela pantomimer, charader o. d., till vilka han improviserade musik. Familjen fortsatte att roa sig härmed även sedan han i november flyttat in till Paris. Under vintern hann Solange ingå och bryta en förlovning samt vara till påseende på ett par håll, fast det inte blev något av.

Familjen Sand drog till Paris i februari 1847. Våren kom, och i april mötte Solange sitt öde i en ung skulptör, Jean Baptiste Clésinger. George Sand fann honom olämplig som måg och sände sin dotter tillbaka till Nohant, men Clésinger for efter dit, friade och fick ja.

"Inte ett ord om detta till Chopin", skrev George Sand, vilken rest efter till Nohant, i ett brev till sin son; "det angår honom inte, och när tärningen är kastad, kommer om och men bara att göra skada". Chopin hade redan föregående sommar blivit skjuten åt sidan; nu var han alltså helt överflödig. Han fortsatte i alla fall att skriva vänliga brev till George Sand och väntade en inbjudan till Nohant även sommaren 1847, men det kom ingen.

George Sand var sjuk av oro, som hon skrev till en väninna. Hon kunde inte lämna sin familj i ett sådant ögonblick, när hon inte ens hade Maurice till hands — han var bortrest — för att rädda skenet och bevara dottern för varje gemen misstanke. Hon vågade inte skriva till Chopin, då hon fruktade, att han skulle bli upprörd och att Solanges bröllop skulle misshaga honom mycket. Varje gång hon

talat med honom därom, hade han missbelåtet skakat på huvudet. Hon kunde emellertid inte göra någon hemlighet av saken och inte handla annorlunda än hon gjort.

Grzymala blev den, som fick motta George Sands förtroende, när det gällde både början och slutet på hennes förhållande till Chopin. Denne hade varit allvarligt sjuk, och George Sand gladde sig i ett brev till greven över att han blivit räddad till livet, så länge nu det kunde vara . . . Hon skulle snart komma till Paris med anledning av sin dotters bröllop, och om Chopin då kunde transporteras, ämnade hon ta honom med sig till Nohant.

"Jag tror", fortsatte George Sand, "att Chopin på sitt håll också har måst lida av att inte veta något, inte känna till och inte kunna råda i saken. Hans råd är emellertid omöjligt att ta under övervägande, när det gäller livets verkligheter. Han har aldrig sett fakta som de äro, och inte heller har han förstått den mänskliga naturen i något avseende; hans själ är alltigenom poesi och musik, och han kan inte lida det, som är annorlunda än han. Hans inflytande på min familjs angelägenheter skulle förresten för mig betyda förlusten av all värdighet och all kärlek i förhållandet mellan mig och mina barn".

"Tala med honom", hette det vidare, "och låt honom så där i allmänhet förstå, att han skall låta bli att sysselsätta sig med dem. Om jag säger honom, att Clésinger (som han inte tycker om) förtjänar vår tillgivenhet, kommer han bara att hata honom mera och ådra sig Solanges hat. Allt detta är svårt och ömtåligt, och jag vet intet sätt att lugna och återställa en sjuk själ, som blir uppbragt över ens ansträngningar att bota den. Det lidande, som kroppsligen och andligen tär denna stackars varelse, tar livet av mig sedan länge, och jag ser honom gå bort utan att någonsin ha kunnat göra honom gott, eftersom det är hans oroliga,

svartsjuka och misstänksamma känsla för mig, som är huvudorsaken till hans bedrövelse. Sedan sju år lever jag som en jungfru med honom och med andra. Jag har åldrats i förtid och till på köpet utan ansträngningar och uppoffringar, så trött var jag på lidelsen, så utan illusioner och botemedel. Om någon kvinna på jorden borde inge honom det mest absoluta förtroende, så var det jag, och han förstod det aldrig; och jag vet, att en hel del folk anklagar mig, somliga för att jag utmattat honom genom våldsamheten i mina känslor, andra för att jag gjort honom förtvivlad genom mina snedsprång. Jag tror du vet, hur det förhåller sig. Han beklagar sig för mig, att jag tagit livet av honom genom försakelse, under det jag är säker på att döda honom, om jag skulle handla annorlunda".

"Jag har blivit martyr", fortsatte George Sand, "men himlen är obeveklig mot mig, som om jag hade stora brott att sona, ty mitt under dessa ansträngningar och uppoffringar dör den, vilken jag älskar med en absolut kysk och moderlig kärlek, som ett offer för den vanvettiga kärlek han hyser för mig... Vad lyckan angår, så tror jag inte på den i denna värld, och den himmelska lagen är så sträng i detta avseende, att tanken att inte lida av utvärtes ting nästan är en gudlös revolt. Den enda styrka, hos vilken vi kunna taga vår tillflykt, är viljan att fylla vår plikt".

Detta var George Sands syn på sitt liv med Chopin.

I maj 1847 firades bröllopet mellan Solange och Clésinger. Chopin uteblev, då han inte tillfrisknat efter ett anfall av astma. Han hade ju förresten inte så mycket till övers för Clésinger och snart mindre än någonsin, sedan han fått höra vad George Sands vänner hade att säga om denne. De visste förtälja, att han var skuldsatt och brutal, drack och slog sin hustru; till råga på allt hade han

nyligen ställt ut en oanständig skulptur. Hur skulle det gå? Nå, Chopin tröstade sig med att allt, vad George Sand tog sig för, brukade sluta väl.

Det gick dock inte väl den här gången. Tre veckor efter Solanges bröllop förlovade sig Augustine Brault, men efter fjorton dagar bröts förlovningen. Fästmannen hade av den hämndgiriga Solange underrättats om vad som skulle ha försiggått mellan Maurice och Augustine. Strax därefter anlände herrskapet Clésinger till Nohant efter sin bröllopsresa och stannade där ett par veckor.

Nu bröt inbördeskriget ut på allvar. "Man har hållit på att ta livet av varann här", skrev George Sand själv till en väninna. "Min måg lyfte en hammare mot Maurice och skulle ha dödat honom, om jag inte kastat mig emellan dem, i det jag slog min måg i ansiktet och fick ett knytnävsslag i bröstet av honom. Om inte kyrkoherden, som var där, samt några vänner och en tjänare huggit tag i Maurice, skulle han, som var beväpnad med en pistol, skjutit ned honom [Clésinger] på fläcken. Solange blåste på elden med vild kallsinnighet, hon, som förorsakat dessa raseriutbrott genom dumt prat, lögner och sin ofattbara nedrighet, utan att det från Maurice's sida förekommit en skymt av retsamhet, ett spår av orätt".

Sängtäcken och ljusstakar togo Clésinger och hans maka med sig, men obetalda räkningar lämnade de kvar, när George Sand körde ut dem från Nohant. En del av dessa händelser fick Chopin veta av George Sand enligt vad hon själv uppgivit. Hon hade emellertid varit rädd, att han skulle komma mitt i något uppträde och dö av smärta och vrede.

Chopin, vilken enligt George Sands ord "aldrig förstått den mänskliga naturen i något avseende", hade visat sig mycket klarsynt, när det gällde Clésinger. Det var väl i

och för sig tillräckligt, för att George Sand nu skulle vända sitt hat mot honom. En yttre anledning fick hon genom att Chopin, så gott han kunde, stod Solange bi i några angelägenheter.

Den 20 juli 1847 fick Chopin ett brev från George Sand, vari hon direkt bröt med honom. Brevet är inte bevarat, men man vet något om det genom en dagboksanteckning av Delacroix: "Han [Chopin] talade med mig om brevet, som han fått, och han läste sedan upp det nästan i sin helhet. Det måste medges, att det är gräsligt. Grymma lidelser och en länge uppdämd otålighet kommo i dagen; och med en kontrast, som skulle vara lustig, om inte saken vore så dyster, tar författarinnan då och då kvinnans plats och utbreder sig i tirader, som tyckas vara lånade från en roman eller en filosofisk predikan". Det generade inte alls George Sand att några dagar senare i ett brev till en väninna ängsligt fråga, varför hon inte fått höra något från Chopin.

Denne teg. Det låg inte för honom att komma med några utgjutelser. Om han yttrade sig om saken, var det som svar på direkta frågor och gick i helt saklig anda: "Solanges giftermål är en stor olycka för henne, hennes familj och hennes vänner. Dottern och modern blevo lurade, och misstaget upptäcktes alltför sent. Då detta misstag emellertid gjordes av dem båda, varför bara anklaga en enda? Dottern har velat, fordrat ett illa valt äktenskap; men har inte modern, i det hon gick med på det, del i felet? Borde inte hon med sitt goda omdöme och sin stora erfarenhet ha upplyst en ung flicka, som drevs mer av trots än av kärlek? Om hon bedragit sig, bör hon inte vara obeveklig, när det gäller ett fel, som hon också begått. För min del beklagar jag dem bägge ur djupet av mitt hjärta och söker trösta

den enda av dem, som det är mig givet att träffa", skall han ha sagt till en bekant.

George Sands hållning mot Chopin klarlade denne i ett brev till sina anhöriga juldagen 1847: "För att ursäkta sig söker hon fel hos dem, vilka vilja henne väl, tro på henne och aldrig burit sig grovt åt mot henne. Hon kan inte lida dem i sin närhet, därför att de äro en spegel av hennes samvete. Det är därför hon inte skrivit ett enda ord till mig; det är därför hon inte kommer till Paris denna vinter; det är också därför hon inte sagt ett enda ord till sin dotter".

"Jag ångrar inte", fortsatte han, "att jag hjälpt henne att bära de åtta vanskligaste åren av hennes liv, de, under vilka hennes dotter växte upp, de, under vilka hon uppfostrade sin son; jag ångrar inte allt vad jag lidit, men jag beklagar, att hennes dotter, denna så fullkomligt vårdade planta, som skyddats mot så många stormar, brutits i sin moders händer genom en oklokhet och ett lättsinne, som man kunnat förlåta en kvinna på tjugo men inte en kvinna på fyrtio".

Chopin kunde bara hoppas, att George Sand, när tiden fått verka, skulle ha honom i gott minne, och för egen del förklarade han, att tiden är en stor läkare. Han visste väl dock bäst själv, att den inte skulle medföra någon lindring för honom. Sin sista komposition hade han redan skrivit och sitt liv hade han levat; blott själva slutet återstod.

Läget var mycket vanskligt nu, sedan Chopin inte längre hade George Sand att lita till. Han var illa sjuk. Undervisningen gav fortfarande något, kompositionerna numera intet, ty de hade betalts en gång för alla. Hans vänner övertalade honom att ge en konsert, vilket han inte gjort på de sex sista åren. Det blev en subskriberad afton den 16 februari 1848 inför 300 åhörare, gräddan av den pari-

siska musikpubliken. Biljetterna kostade 20 francs. Kungahuset hade tagit 40 stycken men använde inte en enda, eftersom det rådde hovsorg. Programmet upptog ett antal pianostycken samt Scherzo, Adagio och Final ur hans sista, av honom själv publicerade verk, g moll-sonaten för violoncell och piano, en pianotrio av Mozart och några sångnummer.

Chopin var fruktansvärt blek, men han förvånade genom sin raka hållning. Forteställena orkade han inte ge deras fulla glans, utan han excellerade i stället i de mest subtila pianonyanser. Han hade sånär svimmat efter konserten.

Det var tal om en andra konsert den 10 mars. 600 personer hade tecknat sig på förhand för att komma över biljetter, men så utbröt februarirevolutionen den 23 februari och därmed måste alla sådana planer skrinläggas. Vad skulle Chopin nu leva av? Det var ju revolution i nästan hela Europa utom England. Varför inte ge sig dit, där han var välbekant och uppskattad, så mycket mer som hans elev, den unga, rika skotskan Jane Wilhelmina Stirling och hennes syster, mrs Katharine Erskine, lovat ordna allt på förhand åt honom?

Chopin anlände till London mot slutet av april 1848 och stannade där till början av augusti. Han uppträde inte offentligt i den engelska huvudstaden, om man undantar två matinéer i förnäma hem, varjämte han mot honorar, c:a 350 kr pr afton, spelade i några aristokratiska salonger. Han fick ett anbud från Londons filharmoniska orkester att framträda som solist men avslog. Han hade hört orkestern, vilken han jämförde med "rostbiff eller sköldpaddssoppa, stark, kraftig men också bara det". Det förekom därtill bara en repetition, vilken till råga på allt var offentlig. Sådant passade inte Chopin.

London hade blivit en tillflyktsort för en mängd musiker, vilka genom revolutionen mist sina utkomstmöjligheter på andra håll. Musiklivet var också livligt med operaföreställningar på både Her Majesty's Theatre och Covent Garden Theatre samt många konserter. Den förnämsta musikupplevelsen för Chopin blev Jenny Lind. Strax efter ankomsten till London hade han fått se henne i Bellinis opera Sömngångerskan. "Det var mycket skönt. Jag har lärt känna henne personligen", skrev han till en elev, och senare berättade han i brev till Grzymala (11 maj 1848), att hon mycket hövligt ordnat den bästa möjliga parkettplatsen åt honom. "Hon är en riktig svenska, inte ett vanligt ljus utan ett norrsken. Hon gör ett starkt intryck i Sömngångerskan. Hon sjunger rent och ovanligt säkert, och hennes piano är så jämnt och glatt som ett hårstrå".

Ett brev till de anhöriga (19 aug. 1848) ger också vid handen, att Chopin och Jenny Lind ensamma blivit bjudna till en engelsk parlamentsledamot, vars maka särskilt tagit sig an den svenska sångerskan. "Vi sutto vid pianot utan avbrott mellan kl. 9 och 1 på natten . . . Fröken Lind var på min konsert ! ! ! ! vilket kanske gjorde stort intryck på de fåkunniga, ty hon kan inte visa sig någonstans, utan att alla ögonblickligen höja lornjetten mot henne; hon skulle ha sjungit för mig, om det inte förhåller sig så, att hon aldrig sjunger någonstans, inte ens i societeten, utan blott på operan . . . men jag drömde inte ens om att be henne sjunga, fastän hon är en snäll flicka, och vi trivas utmärkt tillsamman. Det är i alla fall något helt annat med henne än med de andra. Man skulle kunna tala om ett särskilt skandinaviskt luftstreck — hon är en helt annan natur än Pauline Viardot. Hon är inte vacker men älskvärd, när hon är hemma och för sig själv; på scenen behagar hon mig inte alltid, men i Sömngångerskan är hon fulländat skön

från mitten av andra akten i alla, absolut alla avseenden, både som skådespelerska och sångerska. Jag har inte sett Malibran, men jag tvivlar, att hon skulle göra den rollen känsligare. I andra roller är hon mindre god, men svenska sånger tycker jag hon sjunger hänförande, alldeles som fru Pauline sjunger spanska". Chopin gjorde i samband med Jenny Lind den intressanta anmärkningen, att svenskar och slaver stode varandra närmare än italienare och spanjorer.

Ungefär ett år senare gästade Jenny Lind den dödssjuke Chopin i Paris och sjöng för honom och hans gäster.

Chopin fick också se den engelska rojalismen i fullt flor, när drottning Victoria gjorde sin entré vid Jenny Linds första uppträdande på operan. Orkestern spelade God save the Queen, och publiken reste sig från sina platser. "Det är imponerande", kommenterade Chopin, "att se denna hänsyn och sanna vördnad för tron, lag och ordning". Annars gjorde Chopin många spydiga anmärkningar på de aristokratiska kretsar, där han rörde sig. Vilken fjantig rojalism och anstolthet och vilken dålig musiksmak! Varenda en av damerna försäkrade också, att hans eget spel var "likt vatten", och när de själva spelade, tittade de på händerna och slogo fel av hela sin själ. "Original, Gud sig förbarme..."

Han var emellertid tacksam för den stora vänlighet och omtanke, som mötte honom överallt. Ibland blev den likväl nästan tröttande. Man tog sig också an honom inte bara kroppsligen utan även andligen. Mrs Erskine, Jane Stirlings syster, som var varm protestant, stack en bibel i hans händer och talade om, hur mycket bättre den andra världen var än denna... Chopin försökte göra klart för henne, att han nog visste det.

Chopin hade redan ena foten i graven. "Jag förmår inte mer vare sig gräma eller glädja mig — jag har helt uttömt min känsla — jag vegeterar blott och väntar, att det skall gå fortare mot slutet", skrev han i juli 1848 till Grzymala. Stundom kände han sig bättre, men på morgnarna trodde han, att han skulle hosta själen ur sig. "Jag kan knappast mer dra andan", heter det i ett brev till Julian Fontana i augusti samma år, "jag är nära att förgås, och du blir säkerligen allt kalare och kommer att stå vid min gravsten som pilarna därhemma — minns du dem ännu? — vilka visa sina kala huvuden".

"Ännu har jag aldrig förbannat någon", fortsatte han i brevet, "men för närvarande är det så odrägligt för mig, att jag tror det skulle lätta, om jag kunde förbanna själva Lucrezia..." Lucrezia, det var huvudpersonen i George Sands förut nämnda roman, men Chopin syftar väl här på författarinnan själv. Det är enda gången, som man möter en antydan till verkligt hat; eljest sökte Chopin mer förklara än förbanna, när det gällde George Sand, vilken han säkerligen hade i tankarna under sina sista dagar.

Hösten 1848, från början av augusti till slutet av oktober, vistades Chopin i Skottland, och under tiden konserterade han i Manchester, Glasgow och Edinburgh. Eljest var han på olika gods, bl. a. hos en svåger till hans skotska väninnor, lord Torphichen på Calder House inte långt från Edinburgh. "Allt väcker här fantasin", skrev han till sina anhöriga (19 aug. 1848), "parken med sina hundraåriga träd, avgrunderna, de gamla slottsruinerna, de ändlösa korridorerna med otaliga porträtt av förfäder; man talar t. o. m. om en rödluva, som vandrar omkring här vid midnatt. Och även jag vandrar här med mina tvivel".

I mitten på november, då Chopin återvänt till London, uppträdde han för sista gången offentligt vid en stor polsk

bal och konsert, som hölls i Guildhall. Han spelade några få stycken, bl. a. ett par etyder ur op. 25, men hans medverkan kom alldeles i skymundan. Ingen enda tidning har en rad därom i sina referat av tillställningen.

Londondimman var nu för svår för honom, och för övrigt längtade han tillbaka till Frankrike från England, detta land, om vilket han skrivit, att vad som inte var tråkigt där, det var inte engelskt. I slutet av november kom han äntligen i väg till Paris. "Låt köpa en violbukett, så att det doftar i salongen. Jag vill ha litet poesi i mitt hem vid min återkomst, när jag går genom salongen till sovrummet, där jag sannolikt kommer att lägga mig till sängs för lång tid", skrev Chopin till Grzymala innan han lämnade London.

Ett flertal läkare, även homeopater, anlitades nu i Paris, och de voro alla ense om att han behövde ett annat klimat, lugn och vila. "Vila — jag skall få det en dag utan dem", var Chopins reflexion. Han försökte själv en sista utväg, i det han i slutet av juni 1849 skrev till sin syster Louise och bad henne och hennes familj komma till honom. Familjen kom också i början av augusti. Ett av Chopins sista glädjeämnen blev att få anförtro sig åt sin älskade syster.

"Hans svaghet och lidande hade blivit så stora, att han inte längre kunde spela piano eller komponera; det minsta samtal tröttade honom i oroväckande grad", skrev Berlioz i en minnesruna efter Chopins död. "Han försökte i regel göra sig så mycket som möjligt förstådd med tecken. Sådan var den isolering, under vilken han enligt sin egen önskan levde de sista månaderna av sitt liv, en isolering, som missförstods av många människor".

Intill slutet omgavs emellertid Chopin av sina trogna vänner och väninnor, främst av Franchomme, Grzymala, Marcelline Czartoryska, Delphine Potocka, mrs Erskine

och miss Stirling. Den sistnämnda, som förstod hans ekonomiska nödläge och kunde avhjälpa det, sände honom i hemlighet 25,000 francs, av vilka han behöll 15,000. Han kunde alltså dö sorgfritt i detta avseende, ja t. o. m. återuppta sitt luxuösa liv. Ännu samma dag han dog anlände nya möbler till den våning, där han tillbragte de tre sista veckorna av sin levnad.

Chopin, som aldrig varit någon böckernas man, tyckte under sina sista dagar om att man läste högt för honom. Hans älsklingslektyr var Voltaires Dictionnaire philosophique. Hans skepsis hindrade honom inte att respektera och underkasta sig religiösa sedvänjor. Han sade sålunda till sin polske biktfader: "För att inte stöta min mor skulle jag inte vilja dö utan att mottaga sakramenten, men jag förstår dem inte på det sätt, som du önskar. Jag förstår välsignelsen, försåvitt den ligger däri, att ett betungat hjärta avbördar sig i en väns hand, men inte som ett sakrament. Jag är villig att bikta mig för dig, om du önskar det, därför att jag tycker om dig, men inte för att jag anser det nödvändigt". Han gjorde det också, och han var tacksam för avlösningen.

En sista hälsning från musikens värld bragte honom Delphine Potocka, vilken kom på besök den 15 oktober. Chopin, som älskade hennes sång, bad sin väninna sjunga, och hon gjorde det. Alla närvarande voro så gripna, att de efteråt inte kunnat enas om någon bestämd uppgift, vad hon sjöng, innan hon avbröts av Chopins rosslingar. Morgonen därpå tog Chopin avsked av vänner och släktingar och till sist av systern, vilken han bad att bränna alla hans outgivna verk. "Jag är skyldig publiken och mig själv att endast publicera mina bästa alster. Jag har hållit fast vid detta hela mitt liv och önskar göra det nu också". Denna hans önskan blev inte uppfylld.

Döden inträdde på morgonen den 17 oktober 1849. En aldrig förut publicerad skildring av själva dödsstunden finnes i ett brev, som den kände samlaren kapten Rudolf Nydahl förvärvat och älskvärt ställt till förfogande. Det skrevs fem dagar efter dödsfallet av Chopins elev Adolf Gutmann till en dam i Karlsruhe. Gutmann skriver, att han i sin stora sorg dock haft trösten, att Chopin dött i hans armar. "I det sista... ögonblicket, när hans själ redan vände sig mot den Allsmäktiges anlete", och han inte längre förmådde öppna ögonen, frågade Chopin, vem som lyfte hans hand. Han kände igen Gutmanns röst, när denne tilltalade honom, förde dennes hand till sina läppar samt tog avsked med orden "cher ami". Chopins huvud sjönk ner, och han var död. Brevet innehåller även en blomma, som den döende Chopin skulle ha hållit i sina händer.

Dödsrummet fylldes inom kort med blommor, så att Chopin enligt Liszts ord "tycktes sova i en rosengård. Efter döden återfick hans anlete sin ungdomliga skönhet, sitt rena uttryck... Hans ungdomliga älskvärdhet, som länge fördunklats av bittra lidanden, återställdes av döden..." Hans lik öppnades i enlighet med det sista skriftliga meddelande, som han med darrande hand nedskrivit några dagar före sin död, och som röjer hans rädsla för att bli begravd levande. Hans hjärta fördes av systern till Polen, där det först förvarades av familjen och sedan överfördes till Heliga korskyrkan i Warszawa.

Chopin hade önskat, att Mozarts Requiem skulle utföras vid hans begravning. Det tog lång tid att hos ärkebiskopen av Paris utverka tillstånd för de två sångerskor, vilka skola sjunga i detta verk, ty kvinnoröster fingo inte förekomma i kyrkan. Problemet löstes så, att de kvinnliga solisterna fingo sjunga bakom ett draperi. Begravningen kom

därför att äga rum först den 30 oktober i Madeleinekyrkan. Den skedde mitt på dagen. 4,000 personer beräknas ha varit närvarande.

Ingångsmarschen var Chopins egen sorgmarsch. Mozarts Requiem vidtog omedelbart. Det utfördes av konservatoriets orkester under medverkan av bl. a. Pauline Viardot-Garcia och Lablache. Tiden för mässoffret utfylldes av organisten med Chopins e moll- och h moll-preludier, och akten avslutades med en fantasi över temata av Chopin. Inga liktal höllos vid graven på Chopins egen önskan, men silverbägaren med polsk mull, som han mottagit vid sin avresa från fäderneslandet nitton år tidigare, följde honom i griften på kyrkogården Père Lachaise.

Gravmonumentet utfördes av Clésinger.

VERK OCH STIL

— Stilen är människan, förklarade den berömde naturvetenskapsmannen Buffon, och om man får ta stil i den begränsade bemärkelsen av enbart konstnärlig väsensyttring, så finns det åtminstone ett levande bevis på att han talade sant: Chopin.

Chopins liv verkar trots allt ofullkomligt. Han fixerades tidigt, i det han aldrig synes ha kommit loss ur pubertetskrisen, och han falnade hastigt i vanemässighet och självbespegling. Någon verklig kontakt med livskällorna hade han knappast som människa men väl däremot som konstnär. Chopins musik rymmer outtömliga rikedomar, vilka man bäst upptäcker, när man ser den under lupp. Den speglar sin upphovsmans sanna ansikte, och det är inte märkt av sjukligt innesittarliv utan av frisk vitalitet.

Själv har Chopin inte givit många ledtrådar till en stilistisk analys. Positiva uttalanden saknas nästan helt sånär som hans stolta förklaring, att han ville skapa sig en ny värld. Negativa utsagor om andra tillåta dock i ett par fall vissa slutsatser. Det är karakteristiskt, att han då yttrat sig om pianot och Polen, vilka man kort och gott kan beteckna som huvudfaktorer i hans stil. Hur djupt denna beror av själva instrumentet framgår därav, att han skrivit nästan uteslutande för piano och i varje fall ingen enda komposition, där inte pianot är med. Hur nära den hänger samman med polsk folkmusik skall dryftas i detta avsnitt jämte dess avhängighet eller egenart i förhållande till romantisk och klassisk musik.

Chopin behandlas här uteslutande som pianokomponist, då han, som ovan nämnt, utom rena pianoverk blott skrev ett fåtal kompositioner, såsom sjutton rätt vackra sånger, vidare några arbeten för violoncell och piano, nämligen Introduktion och Polonäs, Grand Duo concertante över temata ur Meyerbeers Robert av Normandie i samarbete med Franchomme samt en sonat och slutligen en trio för violin, violoncell och piano. Det är utom sonaten idel ungdomsverk. Nedan nämnda kompositioner — det bör förutskickas — äro sådana, vilka man vanligen finner i olika editioner, varemot ett fåtal smärre stycken utan opustal, vilka publicerats i samtida samlingsverk eller vilka man endast förmodat vara av Chopin, ha förbigåtts.

Huvudparten av Chopins alstring utgöres av danser, nämligen tre écossaiser, femtioen mazurkor, fjorton polonäser och lika många valser. Det bör kanske framhållas, att Chopins danser inte äro avsedda att dansa efter. "Inte för dans" skrev tonsättaren själv (dec. 1830) hem, i samband med att han omtalade några mazurkor. Det hindrade inte, att man i Warszawa dansade till hans musik; åtminstone en mazurka (op. 17, nr 1?) var på modet överallt och hade upprepade gånger samma kväll spelats på en bal. Louise Chopin berättade detta i ett brev till sin bror och tillade: "Vad säger du om att se dig så profanerad, ty denna mazurka är dock noga taget mer för örat än för dans".

Mazurka är ett samlingsnamn för ett antal polska danser i tretakt med rätt olika skaplynne. Huvudformer voro mazur, kujawiak och oberek. Mazur, som dansades av alla folklager i trakten av Warszawa, utmärktes av att accenten låg på andra eller ibland på tredje taktdelen. Kujawiak,

som dansades av allmogen i provinsen Kujavien, gick ofta i moll och hade långsamt tempo. Den följdes ej sällan av den livliga oberek, vilken särskilt karakteriserades av melodins vågrörelse inom omfånget av en oktav.

Mazurkorna äro tämligen jämnt fördelade över Chopins hela skaparperiod och innehålla hans allra märkligaste, främst harmoniska nydaningar i anslutning till den polska folkmusiken — kort sagt, det är dem man bör gå till, om man riktigt vill komma tonsättaren in på livet. Just ur den synpunkten har det sitt stora intresse att ta del av Chopins egen uppfattning om hur det folkmusikaliska materialet skulle behandlas eller rättare sagt inte behandlas: "Det, varmed han dock sätter mig i den största upphetsning, det är med sin samling av meningslösa, omåttligt illa ackompanjerade och utan den ringaste kännedom om harmoni och prosodi sammansatta värdshusvisor med kontradans-kadenser, som han kallar en samling polska sånger", skrev Chopin till Woyciechowski (25 dec. 1831) om en annan polsk musiker. "Du vet, hur jag strävat att fatta vår nationalmusik, föreställ dig, hur angenämt det är för mig, när han ibland här, ibland där får tag i något av mig, något vars skönhet ofta ligger i ackompanjemanget, och spelar det i positivaktig, lantlig värdshusstil".

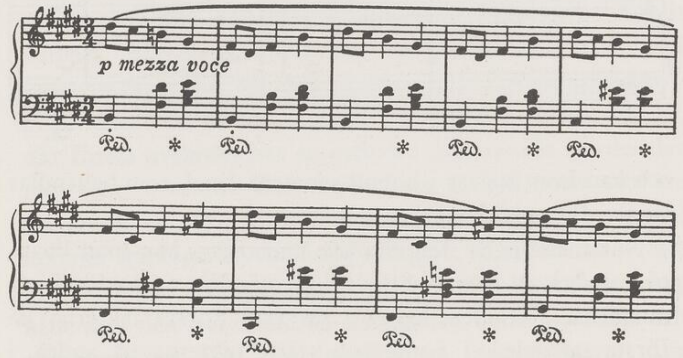
Man urskiljer liksom en dubbel vrede: folkloristens, som bemödat sig om att komma underfund med folkmusikens egenart, och tonsättarens, som vet med sig, att han lyckats nå personligt uttryck på folklig grund.

Den här nedan anförda lilla mazurkan av oberektyp op. 7, nr 5 belyser Chopins direkta anknytning till folkmusiken liksom även en rad väsentliga stildrag i hela hans alstring; den rymmer liksom vattendroppen en hel värld.



Leichtentritt har rätt, när han betecknat den som den "i viss mån primitivaste av alla chopinska mazurkor". De entoniga inledningstakterna frammana bilden av en spelman, som när han spelar upp till dans börjar med en långt utdragen ton och stampar takten med foten för att dra uppmärksamheten till sig och förbereda på vad som komma skall. Själva dansmelodin har en enformigt gnolande karaktär, och den kan utspinnas i all oändlighet. Man kan inte bestämt säga, om den går i C dur eller G dur. Det beror på om man vill avsluta mazurkan i åttonde eller tjugonde takten. Hela dansen är omisskänneligt allmogemässig.

Den melodiska vågrörelse, som enligt Egert i allmänhet brukar utmärka oberektypen, finns även här, ehuru den inte framträder så tydligt som i flera andra mazurkor. Den torde från början inte på något sätt vara känslobetonad eller naturinspirerad, utan musiken åtföljde en rad danssteg fram och åter. Den ursprungliga gestalten har man i takterna 45—52 av mazurkan op. 50, nr 3:



Något förändrad förekommer samma vågrörelse i flera andra danser, så t. ex. bryskt pendlande i mazurkan op. 30, nr 1, takterna 29—31 (ex. a) och mjukt gungande i valsen op. 34, nr 1, takterna 17—20 (ex. b):



Den tänjes ut över hela klaviaturen i Scherzo op. 31, takterna 466—72:



och kan även spåras i b moll-sonatens final, som behandlas längre fram (sid. 154).

När man spelar den citerade mazurkan, kan man knappast undgå att lägga märke till de ständiga accentförskjutningarna. Accenten ligger i de fyra första takterna på första taktdelen, i femte och sjätte takterna på andra, i sjunde takten åter på första men i åttonde takten på tredje taktdelen. Det är ett exempel bland otaliga andra i hela Chopins alstring, hur fritt han handskas med rytmen. Man uttrycker måhända saken bäst, om man säger, att Chopins musik är rytmisk — begreppet rytm då fattat som "en

strömmande och böljande rörelse, oavbrutet sammanhängande och fortsättande" — rytmisk på ett sätt, som mer anknyter till primitiv musik än till europeisk konstmusik. Den citerade författaren, Sven Möller Kristensen, har förträffligt karakteriserat dessas olika rörelseform genom jämförelse med pulsen och klockan. Pulsens slag, symbolen för den primitiva musikens rörelse, äro rytmiska. De uppkomma som en följd av hjärtats fjädrande spänning och äro en aldrig stannande rörelse: hjärtat är i färd att sammandra eller utvidga sig i kontinuerlig rörelse. Klockans tickningar, symbolen för den europeiska konstmusikens rörelse, äro inte rytmiska. De bestå av mekaniska ryck och stötar och dessemellan uppehåll: tandhjulet flyttar sig ett steg åt gången i diskontinuerlig rörelse.

Chopins musik glider, för att ta en bild, fram som en bäck, i vilken det bildas virvlar och bakvatten, där stenar sticka upp från botten eller trädrötter stå i vägen vid bräddarna; den böljande karaktären i hans spel — "likt vatten", sade engelskorna som förut nämnts — stod i full överensstämmelse därmed. Chopin älskar rytmiska komplikationer: ett bekant exempel är Ass dur-valsen, op. 42, där första avsnittet har en melodi i punkterade fjärdedelar mot basens tretakt. Det vimlar även av två noter mot tre (se notex. sid. 87 f.), tre mot fyra eller fem o. s. v., vartill komma ständiga accentförskjutningar. Man har med rätta framhållit, hur Chopins musik i detta fall visar frändskap både med den nederländska tonkonsten under medeltid och renässans och med den amerikanska jazzmusiken i våra dagar. Viktigast är emellertid, att med denna rytmiska frihet ett betydande stycke folklig omedelbarhet räddats in i Chopins alstring.

Det finns emellertid mer att hämta i den lilla mazurkan. En polsk författarinna, som specialiserat sig på studiet

av folkliga stildrag hos Chopin, har fäst uppmärksamheten på hur han i denna och flera andra mazurkor använt den polska folkmusikens entaktiga i stället för konstmusikens traditionellt fyrtaktiga frasbildning. De fyra inledningstakterna i den nämnda mazurkan bestå av en fyra gånger upprepad fras, och själva dansen bildas sedan av fyra satser, bestående av en entaktig fras, som upprepas två gånger och sedan följes av två andra, likaledes entaktiga fraser.

Folkligt ursprung har även ett annat stilelement, på vilket mazurkan op. 56, nr 2, takterna 5—6 erbjuder ett exempel:



Det är en transskription av en låt för säckpipa, vilken var ett vanligt instrument på den polska landsbygden: diskantens melodi avtecknar sig mot de liggande brumstämmorna i basen. Flera exempel på sådana säckpipslåtar finnas hos Chopin (se notex. sid 128). Man kan i samband med liggande stämmor erinra om, att Chopin säkerligen också av folkmusiken fått impulsen till de ostinata, d. v. s. ständigt upprepade, motiv, som man ej sällan påträffar i hans verk. Ett bekant exempel är basens staccatofigur i triodelen av Ass dur-polonäsen, op. 53.

Andra takten av ovanstående hotexempel frapperar genom de nästan omedelbart på varandra följande tonerna fiss och f. De ingå i ett slags skala, som Chopin inte sällan använt i mazurkorna och som har stor eller liten ters samt ren eller överstigande kvart; den ter sig alltså sålunda:

c — d — ess eller e — f eller fiss o. s. v. Det är inte fastslaget, att en dylik skala förekommit i polsk folkmusik, men den har anknytning till folklig musikpraxis: man kommer inför den omväxlande lilla och stora tersen strax att tänka på jazzens förkärlek för en ton, som ligger mitt emellan dem, ävensom för en motsvarande ton mellan lilla och stora septiman (s. k. blue notes). Man möter också jämte stor även liten septima; den senare tyder dock närmast på eolisk kyrkotonart, liksom Chopin eljest använt lydisk med överstigande kvart och frygisk med liten sekund, sistnämnda i mazurkan op. 41, nr 2, takt 7:



Lägg också märke till hur man här hålles i villrådighet om tonarten. Temat vacklar ju mellan a och e moll, innan det mynnar ut i ett frygiskt slut. Denna avtrubbning av tonaliteten, d. v. s. tonföljdens relation till en huvudton och treklangen på denna såsom "harmoniskt centrum", har Chopin försökt flera gånger (se vid. sid. 151), sannolikt lika mycket i medveten anslutning till folkmusiken som av romantisk motvilja mot entydighet.

Musikforskningen har givit vid handen, att primitiva människor inte gärna ta sig språngvis utan hellre stegvis

från ton till ton. Detta sätt att liksom glida från den ena till den andra över alla mellanliggande tonsteg har ju var och en hört i zigenarmusiken och jazzen; den tekniska termen härför är portamento. Vad som varit trevande osäkerhet och folkligt manér har Chopin tagit i det konstnärliga uttryckets tjänst; hans portamento och kromatik baserar sig givetvis på folklig praxis men har också fått ge melodiken dess känsliga kontur, harmoniken dess skiftande dagrar. Exempel därpå finnas många, både i mazurkorna och i andra verk. Inledningstakterna till mazurkan op. 68, nr 4 vittna bäst om hur raffinerat Chopin kunde utnyttja dessa båda närstående stilelement. Särskilt förtjänar uppmärksammas vad som kallats "omvändbar" kromatik, d. v. s. att samma ton efter vartannat uppträder kromatiskt förändrad eller inte, vilket låg nära till hands med tanke på vad som ovan (sid. 126 f.) sagts. Ett exempel erbjuder mazurkan op. 17, nr 3, takt 18:



Ett folkligt, melodisk-harmoniskt stilelement, vilket Chopin odlat som ingen annan av romantikens tonsättare utom Wagner, är sekvensen, d. v. s. upprepning av ett motiv eller en ackordföljd, i det detta eller denna förskjutes i ett annat tonläge uppåt eller nedåt; här har man på nytt samma folkliga glädje åt upprepning, som utmärkte den ovan omtalade konstruktionen med entaktiga fraser. Chopin har dock därvid oftast gått mycket fritt tillväga och undvikit all schematisering; gärna har han gestaltat sekvensen kromatiskt som i mazurkan op. 6, nr 1, takterna 4—8:



Chopins mazurkor ge en ofta nästan hisnande känsla av inbillningens obekymrade flykt och lynnets tvära skiftningar. Den instinktiva tilltagsenhet och slagfärdighet, som han ibland utvecklar, är åtminstone inte akademisk; folklig är den då snarare, ehuru det inte i detalj kan beläggas. Tag t. ex. hans plötsliga kast mellan moll och dur, belyst av mazurkan op. 30, nr 3, sluttakterna:



till på köpet förstärkt genom den tvära övergången från pianissimo till forte; hela den ifrågavarande mazurkan är f. ö. med sin ekoverkningar samt dur- och mollväxlingar lika förtjusande ombytlig som en aprildag. Tag också hans ofta överraskande modulationer, d. v. s. övergång från den ena till den andra tonarten, som följande ur mazurkan op. 7, nr 4, takterna 34—36. Man hajar ännu i dag till inför den, även om de mer än hundra år, som gått sedan detta skrevs, bjudit på mycket mer hårdsmälta saker:



Det hände inte sällan i äldre tiders dansvisor, att visan togs upp av t. ex. kvinnorna och fortsattes av männen, givetvis i olika tonläge. Det är nog häri man har att söka förklaringen till att det i flera av Chopins mazurkor förekommer en upprepning av ett melodiskt avsnitt i ett annat läge (oktav, kvint eller kvart), förskjutet antingen uppåt eller nedåt. Här är ett exempel ur mazurkan op. 30, nr 1, takterna 1—8:



där man mycket väl kan tänka sig melodin först sjungen av kvinnoröster, sedan av mansröster. Intrycket därav förstärkes av den föreskrivna tonstyrkan: först piano, sedan forte.

Det må kanske tillåtas att på tal om mazurkorna med ett litet exempel belysa, hur folkmusiken genomsyrat hela Chopins alstring. "Träta" eller dylikt har både i svensk och polsk folkmun varit namnet på melodiska vändningar av samma art som i följande citat ur mazurkan op. 33, nr 4, takterna 161—163, där melodin rör sig nedåt i ena takten och uppåt i andra takten:



vilket för den folkliga uppfattningen ter sig som tal och svar och gärna humoristiskt tolkas som en äktenskaplig tvist. Det är nu intressant att finna en reminiscens av dessa vändningar i ett av Chopins skönaste preludier, nämligen nr 7, A dur (se notex. sid. 145 f.) takterna 1—4.

Man måste nog vara polack för att riktigt kunna spela och förstå Chopins mazurkor, liksom man nog måste vara svensk för att rätt begripa och uppskatta exempelvis Albert Engströms humor. Nationalismen kan emellertid uppträda i många former, av vilka somliga äro mer, andra mindre tillgängliga för dem, som stå utanför folket i fråga. Den nationella inspirationen förnimmes i de flesta av Chopins verk; den är inte mindre stark i polonäsernas riddarrustning än i mazurkornas hembygdsdräkt.

Det är emellertid dags att gå över till polonäserna. Denna dans har omstritt ursprung. Norlind har hävdat, att den under 1700-talets förra del framgick ur den nationella polska, som uppstått under 1500-talets förra hälvt i Polen; en polsk forskare har funnit, att den till 1700-talets slut var en internationell dans, som furst Michal Kleofas Oginski först av alla skulle ha givit äkta polsk, lyrisk prägel. Denna utvecklades sedan av bl. a. Kurpinski, vilken skulle ha varit Chopins närmaste läromästare. Hur som helst: den chopinska polonäsen är en festlig, tämligen livlig dans i ¾ takt; karakteristisk är den chevalereska rytmen i ackompanjemanget, i det första taktdelen ofta består av en åttondel och två sextondelar, vilket ger en eggande skärpa åt musiken.

Heroid kallas en av Ovidius skapad diktform, ett slags lyriska brev, vari skalden talar i någon forntida hjältes namn. Man har Chopins egna ord på att han ville "åtminstone delvis finna de sånger, vilkas förklungna eko ännu

irra någonstans vid Donaus stränder — dessa sånger, vilka Johans [Sobieskis] härskaror sjungit"; det vill med andra ord säga, att han längtade att återuppväcka den polska storhetstiden. Polonäserna kunde kallas hans heroider. De äro stolta budskap, erinrande om forna bragder och uppfordrande till nya segrar. Den nationella karaktären framträder särskilt i op. 44, där trion utgöres av en mazurka.

Det ojämförliga mästerverket bland polonäserna är op 53, Ass dur. Den börjar med en reminiscens från folkmusiken. Spelmannens långt utdragna eller rytmiskt upprepade inledningston, som ju fanns i den ovan citerade mazurkan op. 7, nr 5, har här utvecklats till en sexton takter lång inledning i dominanttonarten Ess dur med en alltmer stigande spänning, vilken utlöses i det kråmande huvudtemat:



Trion i E dur med en ostinat staccatofigur i basen och ett fanfarartat motiv i diskanten för tanken till klapprande hästhovar och smattrande trumpeter. Chopin lär själv ha klagat över att hans klenhet inte tillät honom att föredra denna polonäs med vederbörlig glans och bredd.

Man har sagt om polonäserna, att de äro korta episka dikter, liksom om valserna, att de äro korta fantasier. Den ovan nämnda polonäsen op. 44 har detta drag av karaktärsstycke, för att uttrycka sig försiktigt, mer än någon annan av de egentliga polonäserna och närmar sig därigenom Polonäs-Fantasin op. 61, där ju tonvikten avgjort ligger mer på fantasi än på polonäs. Innebörden av detta storverk från Chopins sista tid har en fransk uttolkare lyckligt sammanfattat i orden: "Låtom oss gråta men kämpa trots allt."

Valserna äro väl jämte nocturnerna Chopins populäraste verk. Valsen, som är av sydtyskt ursprung, hade kommit på modet omkring 1780 och odlades därefter i både rent dansartad och idealiserad gestalt. Johann Strauss d. ä. och Lanner skötte det förra, Beethoven, Schubert, Weber och Chopin det senare.

Chopin har, som en forskare framhållit, förlagt tyngdpunkten i sina oftast fyrtaktiga fraser till början av första takten och inte som flertalet tonsättare till slutet av fjärde takten, varigenom de chopinska valsernas melodik fått en kvinnligt vek, liksom smeksamt undfallande karaktär. Nåja, en sådan anhopning av energi i frasens början behöver inte nödvändigt tolkas som sentimentalitet. Den finns också i primitiv musik. Valserna äro f. ö. mondäna och briljanta men inte alltigenom salongsmässigt glättade; i op. 34, nr 2, vilken Chopin egendomligt nog kallat "valse brillante", ljuda melankoliska folkvisetonfall:





Man påträffar också, som ovan framhållits, i dessa verk samma melodiska vågrörelse, som var så karakteristisk för mazurkan av oberektyp.

Karaktärsstycket var jämte dansen Chopins favoritform. Pionjärer för detta hade varit två nu förgätna tjeckiska tonsättare, Tomaschek och Worzischek, vilkas Églogues och Rhapsodies blevo förebilder för Schuberts Impromptus och Moments musicaux. Intensiteten i det lyriska uttrycket och intresset för de klangliga verkningarna stegrades under karaktärsstyckets fortsatta utveckling. Schubert gav det av sitt djupa gemyt och kryddade det med ungersk folkton; Field lade däri sin fina sensibilitet och övergöt det med italiensk sötma. Chopin odlade det under en mångfald olika beteckningar och bragte det till — man vågar väl säga — fulländning. Den kaleidoskopiska rikedomen på klangverkningar och livsstämningar är ojämförlig i hela pianolitteraturen, och i samband därmed står säkerligen den omständigheten, att stilen i allmänhet är mer kosmopolitisk i karaktärsstyckena än i danserna. Påverkan från eller anknytningen till andra tonsättare är också mera märkbar.

Chopins karaktärsstycken, till vilka man väl även bör räkna Bolero och Tarantella, kunna uppdelas i större, såsom fyra ballader samt fyra scherzi, och mindre, såsom tjugufem preludier, tjugusju etyder, därav tre skrivna för Moscheles' och Fétis' pianoskola Méthode des Méthodes, vidare nitton nocturner och fyra impromptus jämte smärre

stycken såsom Fantasi över polska temata (för piano och orkester; A dur), Fantasi (f moll), Berceuse, Barcarole och Marche funèbre (c moll).

Karaktärsstyckena ge anledning att dryfta Chopins formgestaltning och bruk av klangen samt ställning inom romantiken liksom danserna hans rytm och harmonik samt förhållande till folkmusiken. Det är härvid främst hans större kompositioner, såsom ballader och scherzi, som komma i fråga. Balladerna särskilt, Chopins egen formella nyskapelse, visa, hur han med romantisk klangberusning förenar klassicistisk formvilja.

Stilkantringen från wienklassicismen till romantiken förbereddes redan hos Beethoven, d. v. s. egentligen blott med hänsyn till sonatformens gestaltning. Wienmästaren hade mottagit denna som en färdig form; genomföringen är det parti, där man mest märker vad som sker hos honom: den förvandlas från en tummelplats för konflikter, vilka härleda sig ur tematikens kontrastladdade natur, till pelargångar för begrundan av något, som väsentligen redan blivit sagt i början av satsen, och genomföringen har därmed mist något av sin betydelse; som helhet hotas den redan nu på ett ödesdigert sätt av detaljernas expansionskraft. Upplösningen främjades sedan därav, att romantiken principiellt satte fantasin i högsätet och menade, att när konstnären bara skapade ur sitt hjärta, så skulle formen ge sig av sig själv.

Beethoven var ju den förste store individualisten i musiken, men även om han formade aldrig så fritt, är han dock inte romantiker. Man kan musikvetenskapligt förklara varför: för honom är klangen ett medel och inte ett mål, som den ofta blev hos romantikerna. Klangen som ett led i ett större skeende, det är beethovenskt; klangen som stämningsskapande faktor i och för sig, det är romantiskt.

Vad nu Chopin beträffar, så har han tillämpat det gamla ordet om att det ena göra och det andra icke låta. Han skulle ha kunnat göra till sina de ord, som näktergalen riktar till den sjuke kejsaren i H. C. Andersens bekanta saga: "Jag kan inte bygga och bo på slottet; men låt mig komma, när jag själv har lust, så skall jag om aftonen sitta på grenen där vid fönstret och sjunga för dig, så att du kan bli både glad och tankfull; jag skall sjunga om de lyckliga och om dem, som lida..." Symboliken är verkligen som beställd, ty Chopin befinner sig just mitt emellan formkonstens slott och fantasins skog.

Innan man går närmare in på formfrågorna, kan det vara skäl att ett ögonblick dröja vid konceptionen, själva uppslaget. George Sand har i en förut citerad passus sagt några tungt vägande ord härom, men man tycks ju aldrig vilja sluta att betrakta Chopin som ett slags musikalisk illustratör. F moll-fantasin t. ex. skall ha ett riktigt program av Chopin själv.

Det är ingen mindre än Liszt, som förmedlat det, och det börjar med att Chopin en afton satt vid pianot i sin bostad. Han var nedstämd efter en dag av förtvivlan och idébrist. Hans nerver voro på helspänn, och han uppfattade ögonblickligen några spöklika knackningar på dörren. "Kom in", ropade han, och in trädde George Sand, Liszt m. fl. och omringade Chopin, som utgöt sina bekymmer för dem. George Sand, med vilken han haft en sammanstötning, föll till Chopins fötter och bad om förlåtelse, varefter sällskapet avlägsnade sig.

De två första takterna av fantasin skulle nu återge knackningarna, de två följande Chopins "kom in", vilket upprepas ett par gånger, till dess gästernas inmarsch begynner o. s. v.

Om man bortser från att gästerna enligt programmet ge sig bort redan före mitten av stycket, och man alltså lämnas i sin okunnighets mörker om fortsättningen, så kan man på sin högsta höjd säga, att hos Chopin ett helt komplex av musikaliska idéer kunde utlösas av en i sig själv alldeles obetydlig händelse. Man skulle dock nästan vara frestad att sätta i fråga, om inte Chopin roat sig att driva med Liszt — så föga tycks programmets lilla vardagsscen ha att göra med fantasins storslagna högtidlighet. Den har verkligen fullt riktigt karakteriserats av en chopinbiograf med ord som "grandios" och "titanisk". Hur som helst — det förefaller ganska säkert, att man kan undvara program. Man gör nog klokast i att ta den chopinska musiken enkelt och hålla sig till dess uppenbara fakta: rytm, melodik och harmonik.

Det är i detta sammanhang anmärkningsvärt, att Chopin aldrig hängivit sig åt Schumanns lekfulla vitsighet, t. ex. motivbildningar efter namn eller bokstäver ur sådana, och inte heller uttryckt sig med Liszts aforistiska knapphet i ett slags korthuggna mellanting mellan motiv och temata. Mazurkorna ge visserligen prov på egendomliga bildningar, men det beror på direkt anslutning till folkmusiken. Temata i ballader och scherzi har Chopin konstruerat enkelt och klart, konventionellt om man så vill; så alldeles särskilt i F dur- och Ass dur-balladerna. Ett undantag är dock huvudtemat i g moll-balladen.

Beethovens konstgrepp att förtäta stämningen och skapa samband genom motivisk enhetlighet har Chopin använt i likhet med många andra romantiker. F moll-fantasins alla idéer hänga samman antingen med de två första takternas diatoniskt fallande tonföljd eller med de två följande takternas rytm. Fröna till g moll-balladens både melodiska och rytmiska gestaltning finnas i inledningen, närmare

bestämt i femte takten (se notex. sid 51). Den drivande kraften i Ass dur-balladen är ett nästan mikroskopiskt motiv i slutet av andra takten.

Sonatformen eller åtminstone en därom påminnande gestaltningsprincip ligger till grund för flertalet av de större karaktärsstyckena, och redan det vittnar ju om upphovsmannens konstruktiva ambition och förmåga i jämförelse med många andra samtida tonsättare. Schumann t. ex. var nog mest sig själv, när han fick arbeta med en mosaik av korta stämningsbilder såsom i Papillons och Carnaval. Chopin är dock visst inte oberörd av den romantiska upplösningen. Sonatformens tyngdpunkt, genomföringen, inskränker sig i f moll-fantasin väsentligen till att temata uppträda i lätt förändring och i nya tonarter, ett intermezzo är i b moll-scherzot insprängt mellan exposition och genomföring o. s. v., men i gengäld är sonatformen i f moll-balladen kombinerad med rondo- och variationsform, såtillvida som huvudtemat ofta återkommer som i rondo men alltid förändrat som i variationer, och på så sätt motverkas upplösningen. En tämligen stor coda finnes i h moll- och b moll-scherzi ävensom i g moll-balladen som ett motstycke till genomföringen, och dessa sammanfattningar efter beethovenskt mönster bidra till intrycket av omsorg.

Detta om formen. Kriteriet på klassicism eller romantik är emellertid, som ovan antytts, schematiskt sett en fråga, om klangen är medel eller mål. Hur förhåller sig då Chopin till klangen?

Den instrumentala klangfärgen som karakteriserande och stämningsskapande medel, t. ex. Webers medelst valthornsklanger framtrollade skogsstämningar, stod ju inte Chopin till buds. Han använde, frånsett några få verk, aldrig orkestern, romantikernas klangliga experimentalfält

framför alla andra, och han hade trots pianots utveckling i jämförelse med dem ett minimum av resurser att röra sig med. Ändå visste han att reda sig, som behandlingen längre fram av hans ornamentik och därmed sammanhängande frågor skall söka visa. Det kan dock sägas redan här, att han formligen frossar i tonen i och för sig och främst genom att ideligen upprepa eller kringkretsa den når utomordentliga verkningar. Det har måhända härvidlag sitt intresse, att Kalkbrenner och andra dåtida virtuoser i sin terminologi, t. ex. det förut omtalade "smeka" (caresser), bevarade erinringen av den primitiva människans klangglädje, som hos Chopin skulle få en så mirakulös uppståndelse.

Chopins ursprungliga, sensuella inställning till den enstaka tonen gav honom ett försprång framför flertalet romantiska tonsättare: man slipper därigenom att akta på vad som kan "menas" med det eller det. Vad han hade att säga, det sade han sålunda främst i själva tonfallen, väsentligen utan anvisningar. Om han använt mer preciserade titlar som t. ex. scherzo, så har han därmed velat mindre karakterisera stämningen än formen med dess anknytning till scherzi i Beethovens symfonier. Till skillnad från exempelvis Schumann, som så gärna poetiserade och hade så många vitsiga anspelningar och förtroliga blinkningar för sig, är Chopin mycket enkel och går rakt på sak.

Han var sådan alltigenom. Böjelsen att se kyligt och sakligt på tingen, ett lynnesdrag, som tidigt framträdde hos honom, blev väl ett hinder i hans liv men en vinning i hans konst. Objektiviteten har gett den både ryggrad och muskulatur. De feberhett pulserande eller pastoralt idylliska stämningsbilderna ha fixerats skarpt och kallt som på en röntgenplåt, och uppbyggnaden med element ur lied-, rondo-, sonat- och variationsformerna har

gestaltats knappt och klart. Det är detta, som gjort, att karaktärsstyckena till skillnad från mycken annan romantisk musik i stort sett bevarat sin fantasifjättrande styrka oförminskad.

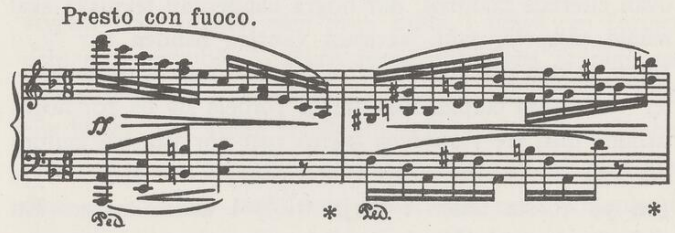
Ballad är en benämning, som Chopin själv infört, och jämte honom ha endast ett par tre andra tonsättare skrivit sådana stycken, nämligen Liszt, Brahms och Grieg. En forskare har framhållit, hur man i balladerna skönjer intryck från de polska diktare, med vilka Chopin umgicks i Warszawa och Paris och genom vilka han klart lärde känna tidens anda och strävan; han har ju också behandlat samma stoff som de: folkligt och nationellt i mazurkorna, nationellt och delvis även folkligt i polonäserna samt episkt i balladerna. Det har bestämt uppgivits, att det finns ett programmatiskt inslag i Chopins ballader, i det de skulle anknyta till dikter av Mickiewicz. Man bör emellertid inte överdriva betydelsen av denna anknytning. Chopin har säkerligen aldrig avsett att illustrera något visst händelseförlopp.

En mycket enkel men samtidigt djärv gestaltning kännetecknar F dur-balladen, enligt förmodan anknytande till en dikt med det under romantiken så populära undinemotivet: den kvinnliga vattenanden, som söker sig make bland människorna för att sedan genom att bli mor få mänsklig själ. En polsk forskare, som känner ifrågavarande dikt, betonar, att F dur-balladen närmast av alla balladerna är knuten till dikten och otvivelaktigt har karaktär av programmusik, men understryker samtidigt, att "uttryckets intensitet förblir detsamma, även om man inte känner programmet". Chopins skapelse är uppbyggd i fem avsnitt enligt schemat A B A B Coda; tredje avsnittet är inte en repris utan en genomföring av första; andra och fjärde äro heller inte alldeles lika utan uppvisa några

variationer. Hur verkningsfull är inte växlingen mellan idylliskt andantino (A-avsnitten)



och dramatiskt presto con fuoco (B-avsnitten)



varefter stämningen ytterligare tillspetsas i codan med dess dynamiska stegring upp till fortissimo. Ett ögonblicks paus efter det höjdpunkten nåtts och så en kort erinran om

andantinot men nu i a moll i stället för F dur samt slutackorden. Balladen börjar och slutar alltså i olika tonarter.

Det finns verkligen någonting i musiken, som motiverar benämningen ballad. Stämningen av lyrisk sägen är antydd på ett mycket subtilt sätt, nämligen det, som framgår av takterna 5—8 i det första av notexemplen, där melodin liksom havets böljegång ständigt kringspolar tonen a^1. Man tycker sig ha hört en dylik effekt förr. Är det inte i folkliga ordstäv, i gammal poesi? Jo, allitterationen i poesin motsvarar tonupprepningen i musiken. Märk väl, att allitteration bara gör sig i muntligt föredrag och inte spelar någon nämnvärd roll vid läsning i bok. Detta smådrag ger ytterligare relief åt berättartonen.

Balladen bygger alltså, som man ser, på kontrasten mellan två stämningar. Andantinots melodik är folkviseartad, harmoniken enkel. $^6/_8$-takten understryker karaktären av stilla ro ... tills oron bryter in med presto con fuoco. Diskant och bas storma mot varandra, törna samman och dra åtskils för att ånyo mötas bröst mot bröst. Rytmernas kamp fullbordar bilden av kaos. Den i stycket genomgående $^6/_8$-takten har blott skenbart någon betydelse i de ovan citerade takterna, där högra handen av tekniska skäl måste hålla $^3/_4$ takt, varemot vänstra handen har $^6/_8$ i första takten och $^4/_8$ — varje taktdel utgöres då av trioler — i andra takten. Accenterna fördela sig då för högra handen med tre i vardera takten mot för vänstra handen två (på första och tredje taktdelarna) i första och fyra (en på första tonen i varje triol) i andra takten. Ett vackert exempel på polyrytmik!

Den moderna reklamens fotomontage är ett lämpligt jämförelseobjekt, om man vill söka klargöra, med vilka medel Chopin här verkar. Fotomontage "är en bild, sam-

mansatt av ett antal olika bilder av skiftande karaktär i syfte att genom sammanställningen ernå en helhetsverkan". Om man t. ex. vill ge en föreställning om teknikens tidevarv, kan man på samma bild kombinera en skyskrapa, en telefonväxel, ett strömlinjeformat lok och ett flygplan.

Chopin använder en liknande metod. Disharmoni kontra harmoni, några suggestiva berättartonfall, om man så vill även en antydan om händelseutveckling och tragisk spänning medelst tredje avsnittets genomföring och codans feberpuls — det är allt Chopin behöver. Han ger så att säga musikaliska fakta och antyder en relation dem emellan. Vad han bjuder är rätt och slätt musik; vill man däri lägga ett balladstoff av Mickiewicz eller någon fantasi ur egen fatabur, så må det vara hänt — huvudsaken är, att Chopin skapat ett genialt suggestivt, allmängiltigt musik-"montage". Inte minst snillrikt är att åhörarens inbillning får impuls och näring men ingen direkt inriktning. Han får något att arbeta med, och sedan får han rå sig själv — Chopin visste, hur man säkrast skulle engagera intresset.

Chopins scherzi ha inte mycket att göra med scherzo i vanlig bemärkelse, ett ur menuetten utvecklat, skämtsamt stycke. Han anknöt, som ovan sagts, i fråga om formen och, som en tysk forskare framhållit, även i fråga om stämningen till Beethoven. En vild demoni sticker fram hos bägge. Det finns också ytliga likheter mellan Chopin och Beethoven, särskilt märkbara i ciss moll-scherzot med dess ¾-takt och med dess jämnt och raskt framilande staccato i huvudtemat, men de äro mindre betydande. Mest beethovenskt i själva greppet så att säga är nog eljest b moll-scherzot, som öppnas med en dramatiskt laddad appell:



varefter följer det härliga, kraftfyllda temat:



"Det är ett benhus" skall Chopin ha sagt om de ovan citerade, inledande triolerna i b moll-scherzot, och han kunde aldrig få dem nog frågande, nog piano, nog betydelsefulla vid spelningen; detta enligt auktoritativ utsago. Man får härigenom en fingervisning på den makabra och trotsiga stämningen i scherzi, kanske med undantag för E dur-scherzot, som mest av alla gör skäl för benämningen. H moll-scherzot torde ha skrivits under det omedelbara intrycket av Warszawas fall; huvudtemat flammar av samma föraktfulla raseri som dagbokens ord: "En hund från Mohilev erövrar den stad, där Europas främsta monarker regerat." Hatexplosionerna och dödsfantasierna i dagboksanteckningarna ge liksom eko i de tre första scherzi, och man kan svårligen instämma i att dessa äro "alltigenom balladartade i ton och uttryck". Man skulle snarare vilja hävda, att scherzi och ballader spegla olika faser av hans reaktion inför fosterlandets tragedi:

de förra den omedelbara smärtan och det oläkta såret, de senare den trots allt obrutna kontakten med landet i sägn och dikt.

Preludier hade före Chopin skrivits av Johann Sebastian Bach, Clementi, Moscheles och Kessler. Själva ordet betyder ju förspel, men redan hos Bach kan man spåra etydkaraktär i vissa stycken. Clementi, Moscheles, Kessler och Chopin hämtade troligen alla impulser från Bach, men de tre förstnämnda togo fasta på etydkaraktären, den sistnämnde däremot på stämningarnas mångfald och intensitet. Chopins samling av preludier ha i detta avseende näppeligen sin like. Mångfalden har dock inte köpts på bekostnad av halten, fulländningen inte med uppoffring av friskheten. Allt röjer fullkomligt mästerskap.

Behövs det något annat bevis för att Chopin inte är enbart "salongskomponist" eller att han inte skrivit bara "för guvernanter" än just preludierna? Tag t. ex. a moll-preludiet, som Chopin skrev i Stuttgart 1831 efter budet om Warszawas fall (se notex. sid. 29 f.). Stycket är så blottat på allt behag, att man velat uppfatta det som ett utslag av Chopins sjuklighet. Gå därifrån till A dur-preludiet:





Allt är här kristallisk klarhet, upphöjd sinnesro. Sannerligen, Chopins preludier ha inte mindre spännvidd än Dantes Divina Commedia!

De tjugufyra preludierna op. 28 äro skrivna i alla dur- och molltonarter och nästan utan undantag framställa de en enda musikalisk idé. Här kan det ju inte bli tal om någon ingående behandling, men ett drag förtjänar dock att noteras. Det är, att flera av dem synas vara experiment med rent elementära företeelser, om man så får uttrycka det.

Musikalisk rörelse dominerar nr 14, ess moll. Detta preludium är ett konstnärligt laboratorieförsök, en förstudie till finalen i b moll-sonaten. Rörelsens fortgång, stigande och fallande, studeras kyligt exakt och helt isolerat. Fakturen är reducerad till absolut minimum: unisonospel i oktaver för bägge händer från första till sista takten.

Nr 6, h moll med sin entoniga diskant och våglikt svallande bas är ett av de preludier, som kunde vara det förut omtalade "regndroppspreludiet". Tolkningen som ren musikalisk imitation har redan George Sand på goda grunder avvisat. En tysk musikskriftställare menar, att här föreligger för första gången i musiken en medveten

gestaltning av monotonin, och han antyder, att detta skulle sammanhänga med upplevelsen av det slaviska slättlandskapet.

Det är möjligt, men varför skulle inte preludiet kunna sammanställas med de dödsfantasier och dvaltillstånd hos Chopin, varom både han själv och George Sand berätta? "Regndroppsepisoden" på Mallorca skildras ju av henne så, att Chopin "liksom somnat, övertygad om att han var död". Han själv jämför sig i dagboksanteckningarna 1831 med ett lik: "det måste alltså känna sig som jag, när jag slutar gråta. Det var, som om mina känslor varit döda ett ögonblick". Tillståndet är väl inte riktigt vad läkarvetenskapen menar med letargi men något ditåt: en dvala, där endast de vegetativa funktionerna äro märkbara. Hur som helst — någon klarhet om bakgrunden står inte att vinna. Behandlingen av stoffet är emellertid frappant enahanda i h moll- och ess moll-preludierna: samma lidelsefria observation. Resultatet är en så att säga grafisk framställning av ett tillstånd.

Etyd är ju ingenting annat än studie. Tekniska studieverk för olika instrument begynte utges redan på 1750-talet; däribland var Philipp Emanuel Bachs Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Pianoetydens egentlige upphovsman är emellertid Clementi, och alla dess senare mästare ha direkt eller indirekt lärt av honom. Chopin har dessutom sannolikt känt till annan samtida etydlitteratur av Cramer, Moscheles, Berger och Kessler. Man har t. o. m. kunnat påvisa smärre beröringspunkter. Likheterna förklaras kanske enklast därav, att samma uppslag så att säga ligga i luften, men om Chopin verkligen lånat något, så har han i varje fall utnyttjat det på ett fullt personligt sätt.

Det förefaller, som om Chopin planerat etyderna i alla tonarter liksom Bach preludierna och fugorna i Das wohltemperierte Klavier men senare uppgivit denna plan. De sex första etyderna i op. 10 äro nämligen hållna i parallelltonarter: C dur — a moll; E dur — ciss moll; Gess dur — ess moll. Det är emellertid av underordnad betydelse vid sidan av allt annat, innefattande både fingerövning och själsbikt, som denna värld för sig innehåller. Etyderna förena Clementis tekniska uppslagsrikedom, Cramers förandligade teknik och Hummels klangliga yppighet, varjämte man åter måste framhålla, hur människan och pianisten röja sig lika starkt.

Man finner där den polske patrioten i ett av hans mest lidelsefyllda ögonblick såsom i op. 10, nr 12, (se notex. sid. 31) och den elegante improvisatören i en lekfull fantasi à la Callot, såsom i op. 10, nr 5, den s. k. svarta tangentetyden:



där finns också den ljust vemodiga meditationen op. 10, nr 3, den skönaste melodi, som Chopin själv ansåg sig någonsin ha skapat:



Nocturne, fritt översatt nattstycke, är en skapelse av Field. Chopin har lärt av Field, därom vittna, som en forskare påvisat, särskilt de milt fördrömda sluttakterna i bägges nocturner ävensom vissa andra likheter dem emellan. Impromptu är egentligen "vad som står till buds", ett ögonblickets infall alltså. Ordet användes första gången 1822 av Worzischek och Marschner oberoende av varandra och 1827 av Tobias Haslinger som namn på Schuberts pianostycken op. 90, vilka denne sänt honom odöpta. Schubert kallade sedan själv sina nya pianostycken op. 142 för impromptus. Det är sannolikt de schubertska verken, vilka tjänat Chopin till förebild. Formen är densamma hos

Schubert och Chopin: en långsam mellansats mellan två livliga yttersatser — alltså rakt motsatt mot nocturnerna. Någon karaktär av infall ha Chopins impromptus ingalunda.

Mycket vore att säga om rikedomen på stämningar och finessen i utformningen av dessa stycken, men det får räcka med några synpunkter på nocturnen op. 37, nr 2:



Häri finner Leichtentritt en italiensk barcarole i typisk $^6/_8$-takt med karakteristisk böljegång i basen och bellinisk sötma i melodiken och Egert en vågrörelse av samma art som i oberek. Är det alldeles uteslutet, att det är både det ena och det andra? Mellansatsens tema är hämtat från en normandisk folkvisa.

En närmare granskning av stycket visar, att det tematiska materialet knappast alls bearbetas eller utvecklas utan att det i stället så att säga belyses genom ständigt växlande tonarter, vilka i yttersatserna äro konstfullt grupperade (stora bokstäver ange dur-, små molltonarter):

G — a — B — Dess — ess — Dess — B — a — G

Blott tjugo av denna G dur-nocturns etthundrafyrtio takter gå i sin helhet i nämnda tonart, alltså blott sjundedelen. Detta visar, hur Chopin strävat att avtrubba förnimmelsen av enhetlig tonalitet (jfr sid. 127). Men har här ett av Chopins mest anmärkningsvärda uppslag, vilket kom att betyda mycket för bl. a. Wagner.

Det vore synd att lämna karaktärsstyckena utan att omnämna Berceusen med dess variationer över ostinat bas. Chopins utpräglade begåvning för variationen liksom hans outtömliga fantasi i figurationen ha knappast firat en större triumf. All enformighet har han undgått, trots att han blott ett ögonblick mot slutet lämnat Dess dur.

De klassiska formerna har Chopin använt i sina båda pianokonserter (e moll och f moll; bägge 1829) jämte det fragment av en tredje pianokonsert, som kallats Allegro de Concert (A dur), tre pianosonater (c moll, b moll och h moll), vidare fem rondon, därav ett med orkester och ett för två pianon samt två variationer, därav en med orkester.

Variationsprincipen använde Chopin ofta, bl. a. i den ovan nämnda Berceusen, men variation och rondo som självständiga former ägnade han sitt intresse endast i ungdomen. Detsamma gäller konsertformen. Man spårar nationella tonfall i Mozartvariationernas avslutande "alla-polacca"-avsnitt liksom i f moll-konsertens final; i sistnämnda fall kan han möjligen ha fått en impuls från Hummel, vilken ibland hämtade tematiskt material ur folkmusiken för finalsatserna i sina konserter. Egert utpekar just Hummels h moll- och Ass dur-konserter som de direkta mönstren. Det virtuost behandlade soloinstrumentet dominerar i Chopins konserter, under det orkestern spelar en obetydlig roll. Främst leva konserterna — jämte sonaterna de enda verk i denna grupp, som ännu

spelas — på ingivelsens hänförande gratie och på ornamentikens utsökta finess.

Ett huvudverk, både i Chopins alstring och i den romantiska pianolitteraturen överhuvud, är b moll-sonaten. Den betraktas fortfarande med en villrådighet, som redan Schumann gav uttryck åt, när han liknade den vid en sfinx med ett hånfullt leende. Man kan granska den från schematiskt dissekerande, strängt logisk synpunkt och därvid sannolikt komma till samma resultat som Edith Meister: "Chopin skiljer sig på intet sätt från sin tids romantiska sonatkomponister; samma oförmåga till tematiskt arbete, samma kamp för formens vidare utveckling, samma lösa anknytning mellan de olika satserna (fast b moll-sonatens final sannolikt programmatiskt anknyter till sorgmarschen: konversation om den döde eller som Niecks säger: blåst över gravar)". Hon vill även göra troligt, att Webers C dur-sonat varit en förebild för Chopin. Man kan som Leichtentritt betrakta den som ett originellt försök att förnya sonaten genom motivisk enhetlighet alltigenom; han anser den f. ö. stå närmast Beethovens sista sonater. Man kan också se den med Egerts ögon. Han hävdar, att man här har att göra med en genomföring inte av ett urmotiv utan av en urrörelse inom ramen för traditionell sonatform.

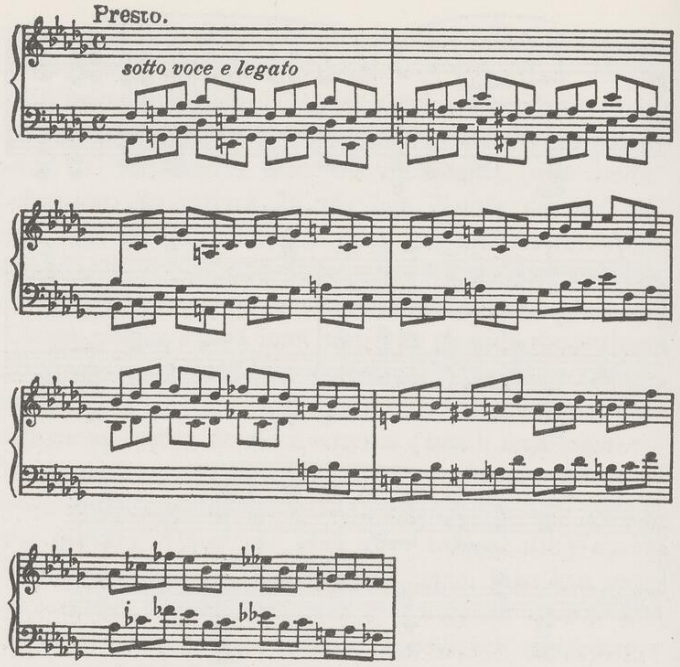
Den före de övriga satserna tillkomna sorgmarschen (jfr sid. 88), sonatens kärna, börjar kargt och sväller därpå ut i en patetisk våg:





denna sonatens urrörelse, förebådad av och förd vidare i böljande tematik, oroligt sökande i första satsen, demoniskt häftig i scherzot, spöklikt kylig i sista satsen.

Schumann har nog uttryckt mångas mening, när han skrev: "Vad vi i sista satsen få under namnet final liknar snarare drift än något slags musik. Och dock må man tillstå, att också i denna melodi- och glädjelösa musik möter oss en egenartad, hemsk ande, som med överlägsen hand håller tillbaka vad som skulle vilja resa sig mot honom, så att vi som fjättrade och utan att knorra lyssna ända till slutet — men också utan att prisa, ty musik är det inte".



Nej, — inte försåvitt man som romantikerna i allmänhet nödvändigt skall poetisera eller psykologisera, anmärker Egert, men väl, ifall man låter satsen vara vad den är: ren rörelse, en "oberek-våg".

Det är möjligt, att Egert är något för djärv i sina slutsatser, men han har åtminstone förtjänsten att inte komma med några poetiska tolkningar, och däri har han en viktig meningsfrände — Chopin själv. Denne tog tydligt avstånd från allt sådant i ett brev till Fontana (10 aug. 1841): "Vad nu Wessel [Chopins engelske förläggare] beträffar...; om han förlorat på mina kompositioner, så beror det säkert på de dumma titlar, som han givit dem trots mitt

förbud...; hade jag lyssnat på rösten i mitt inre, så skulle jag inte ha skickat honom något mera, sen det där med titlarna hände". Man förstår Chopins vrede, när man tar del av de wesselska titlarna: "Suckar", "Seinens brus", "Förtvivlan och tröst" m. m.

Sådant är ju romantik av allra enklaste sort. Chopin är otvivelaktigt romantiker. Han nöjde sig förstås inte med ytlig beskrivning och ytligt känslosvall, och han använde inte heller så iögonenfallande etiketter som många andra dåtida tonsättare. Han gick på djupet — hur än detta påstående kan synas svära mot hans skenbart fjärilslika salongstillvaro.

Nåväl, denne musiker hade en fin instinkt för äkthet. Han skrev med anledning av en nyutgiven polsk folkvisesamling till sina anhöriga (19 april 1847): "Så ofta jag ser liknande saker, tänker jag, att man gjorde bättre i att låta det vara, ty denna möda gör intrång i och försvårar blott arbetet för geniet, som en gång avslöjar sanningen. Till dess få dessa skönheter dras med sina lösnäsor, sitt smink, de uppfiffade benen eller styltorna och bli till åtlöje för dem, som tanklöst betrakta dem". Chopin hade respekt för materialet; han ville återge den polska folktonen precis som den var.

Forskningen har på denna punkt bestyrkt, hur noggrant och ödmjukt Chopin gått till väga. Naturligtvis — eftersom man här har att göra med konst och inte med uppteckningar — äro exempelvis Chopins mazurkor en förening av individuell och folklig stil, men huvudsaken är, att tonsättaren inte våldfört sig på materialet utan som en juvelerare slipat ädelstenarna och givit dem en lämplig infattning. Man har i denna vederhäftighet och blygsamhet ett kriterium på den moraliska kvalitet, som är grundläggande för all stor konst.

Det skulle vara förvånande, om inte Chopin vore lika äkta, när han skildrar sig själv som när han skildrat sitt folk. Ligger det inte nära till hands att förmoda, att han i sina mest förbryllande verk, som t. ex. a moll-preludiet och finalen i b moll-sonaten, velat ge en objektiv bild av hur det var, hur det kändes? Man må lägga märke till, hur asketiska dessa stycken äro: ett absolut minimum av föredragsbeteckningar i preludiet; varken melodi, harmonik, kontrapunkt eller ens rytmiskt intresse i sonatens final. Schumann hade rätt: det är inte musikaliskt — men det är mänskligt. Se människan, "till märgen ömkligt naken", precis som han var!

Sannfärdighet går hand i hand med omedelbarhet.

Det brukar heta, att man har något på hjärtat. Uttrycket kan tas nästan bokstavligen, när det gäller Chopin, ty denne har varit starkt personligt engagerad i nästan alla sina verk; vad han själsligt och kroppsligt kände inför det, som var väsentligt för honom, har han på ett utomordentligt sätt lyckats förmedla genom sin musik. Pygmalion gav sig inte, förrän kvinnobilden, som han snidat i elfenben, fick liv, och det gjorde inte heller Chopin på sitt område.

Den oemotståndligt vädjande, rent fysiskt eggande vitalitet, som utstrålar från Chopins musik, beror inte bara på inspirationens styrka utan även på utarbetningens möda. George Sand har vittnat om hans otroliga ansträngningar för att det färdiga verket skulle komma ingivelsen så nära som det någonsin var möjligt: "Han skapade spontant; det skedde som genom ett under. Han fann inspirationen utan att han sökte eller förutsåg den. Den kom plötsligt till hans piano, fulländad och sublim, eller den sjöng i hans huvud under en promenad, och han fick brått att höra, hur den tog sig ut, när han spelade den; men sedan begynte det mest hjärtslitande arbete, som jag någonsin

varit med om. Det var en följd av ansträngningar, obeslutsamhet och otålighet för att komma på vissa detaljer i det tema, som han lyssnat till; det, som han uppfattat som en helhet, analyserade han för mycket, när han ville skriva ned det, och hans sorg över att inte återfinna det klart, som han uppfattat det, bragte honom i ett slags förtvivlan. Han slöt sig inne på sitt rum hela dagar, grät, gick av och an, bröt sönder sina pennor, spelade och ändrade en takt hundra gånger, skrev ned och suddade ut den lika många gånger och begynte dagen därpå ånyo med noggrann och förtvivlad ihärdighet. Han tillbragte sex veckor med en enda sida för att slutligen skriva ned den sådan han förnummit den i den första inspirationen". (Histoire de ma vie).

Detta ger den djupaste förklaringen till Liszts ord, att polonäsernas "energiska rytmer påverka nerverna och utöva en elektriserande inverkan även på den likgiltigaste". Det är så med nästan allt vad Chopin skrivit. Hans musik inte bara sporrar fantasin och smeker örat, utan den sätter också blodet i rörelse och nerverna i dallring.

Hur detta sker framgår av det sätt, varpå Chopin brukar ornamentiken. Den är det stilelement, som bättre än något annat belyser omedelbarheten och som med sin mångfaldigt skiftande karaktär och djupt ingripande betydelse ger själva kvintessensen av hans konstnärskap.

Två källor har Chopin därvid haft att ösa ur, italiensk operasång och polsk folkmusik.

Påverkan från den italienska sångkonsten spåras väl även hos Hummel och Spohr, men ingen har som Chopin införlivat den med sitt personliga uttryckssätt. En av dess finesser i rytmiskt avseende, som han upptagit, har redan förut berörts, nämligen rubato (se sid. 66), och i fråga om utsmyckningar har han använt hela arsenalen i snillrik

stilisering. Ja, Chopin har gått så långt i bel canto på pianot, att han genom att i nocturnen op. 9, nr 2 dela upp den efter drillen följande tonen (g^2) i två åttondelar och till på köpet förkorta den första åttondelen genom ett staccatotecken direkt antytt en för sångare nödvändig andhämtningspaus.



Det ligger väl nära till hands att uppfatta drillar o. d. ornament som yttringar — somliga ville nog hellre säga utsvävningar — av en under århundraden upparbetad, fenomenal strupfärdighet. Det är de naturligtvis också, men samtidigt är ornamentiken — uttrycket användes här uteslutande om de stereotypa floskler, som vanligen blott antydas genom små noter eller med konventionella tecken (t. ex. ett tr för drill som ovan) — lika gammal som musiken själv. Chopin fick höra lika mycket av den på Nationaloperan i Warszawa som vid dansgillena i byarna.

De ornamentala bildningarna äro nämligen till formler stelnade rester av den primitiva människans musik. Det är för henne en stor sensuell njutning att upprepa en ton, antingen oavbrutet en och samma eller stötvis i växling med närmaste högre eller lägre toner (drill), kringböljad av närmaste högre och lägre toner (dubbelslag) o. s. v. Ornamentiken bevarar även spåren av den primitiva människans mödosamma trevan från ton till ton (portamento; jfr sid. 128) eller hisnande språng (cercar il tuono, egentligen söka tonen, d. v. s. att liksom snyftande i förväg "känna sig för" på en kommande ton) o. s. v.

Ornamentiken har på en högre konstnärlig nivå till uppgift inte bara att smycka — därvid visar Chopin en oöverträfflig uppfinningsrikedom och finess exempelvis i pianokonserterna — utan också att utmärka och framhäva, liksom att avrunda och bekräfta. Prov härpå ger Fantasi-Impromptuts mellansats (se notex. sid. 87 f.). Drillen i första takten av temat är inte ditsatt endast "til Lyst"; den är också en diskret signal, att nu börjar den melodiska linjen sitt mjuka uppsving.

Det är nu intressant att iaktta, hur Chopin inte nöjt sig med ornamentikens traditionella uppgifter. Han har avvunnit dess bildningar nya verkningar, i det han förlänat nytt liv åt de döda prydnadsformlerna. Den, som alltid tyckt sig finna så att säga direkt anföring i Chopins stil, får detta halvt bestyrkt genom hans bruk av vissa ornament. Ett exempel på hur balladtonen suggereras genom vad man kan kalla musikalisk allitteration dryftades på tal om F dur-balladen, och även dubbelslaget samt cercar il tuono i takterna 4—5 av g moll-balladen (se notex. sid. 51) få en på samma sätt att lystra genom sin karaktär av muntlighet. Det är dock härvidlag mest fråga om stämningsskapande detaljer.

Chopin gick emellertid ännu längre och utnyttjade ornamentala bildningar motiviskt. En forskare, som särskilt studerat detta ämne, framhåller t. ex., hur dubbelslaget förekommer som svar på ett fritt motiv, bl. a. i Fantasi-Impromptuts mellansats (notex: s näst sista takt), och hur det ensamt ligger till grund för ett helt tema i valsen op. 34, nr 1 (se notex. b sid. 124). Rubbningen i dubbelslagets symmetri genom att första delen rytmiskt tänjts ut i valstemat ger visserligen detta ett personligt särdrag, men den "primärestetiska" prägeln har det dock väsentligen kvar.

"Det är ju så enkelt, att man skulle ha kunnat hitta på det själv", tänker nog mången, när han lyssnar till det, och man vågar kanske föreställa sig, att Chopin inte hade något emot en sådan tanke. Han var inte rädd för att

vara så enkel, att alla liksom kunde känna sig delaktiga i hans musikaliska skapelser. Detta och många andra exempel på samma sak är Chopins försynta sätt att be en "känna sig som hemma"; så skapade han värme, trivsel och intimitet.

Chopins bruk av ornament som byggnadsmaterial har emellertid inte bara en social utan även en artistisk sida.

Det finns exempel på att han nått ned till och utnyttjat själva den musikaliska urföreteelsen, den primitiva människans frosseri i en enda ton. Ass dur-polonäsens huvudtema (se notex. sid 132) kretsar ursinnigt kring ess², vilket även på en civiliserad människa har något av samma demoniskt hetsande verkan som tonupprepning i olika former enligt etnograferna har hos vissa primitiva folkslag. Chopin har därmed inmutat den estetiska region, där våra formler ännu ha sjudande liv och musiken pressas som magma ur själva urgrunden.

Allt folkligt var föremål för stort intresse under romantiken, men hur ofta stannade inte konstnärerna vid yttre ting? De betraktade folket turistaktigt och sentimentalt, och en trasgrann maskerad är också huvudintrycket av mångas tavlor, dikter och musik. De stodo utanför; de hade varit med om för litet.

Chopin däremot, till hälften polack, till hälften fransman, uppvuxen i Warszawa, en miljö av "asiatisk pompa och grönländsk smuts" (G. de Pourtalès), blev tidigt hemmastadd hos både hög och låg. Han fick sedan fjärran från sitt land besinna, att "evigt ejes kun det tabte", och — vilket är inte minst viktigt — han räddades i behaglig tid undan det hopplösa lidande och elände, som totalt fräter sönder den konstnärliga skaparkraften. Ett rikt stoff av egna verklighetsupplevelser fanns alltså, och det var därtill inbäddat i det poetiska skimmer, som avståndet medför.

Storheten hos Chopin är, att han inte stannade vid maskerad eller museum. Han gick genom folket till människan. Han talar ett språk, som alla kunna tillgodogöra sig, t. o. m. lappar och buschmän. Den elementära musikupplevelsen, som han väckte till nytt liv, den växlingsrika rytmen, som inte låter inpassa sig i noggrann marsch, det stiliserade bel cantot, som vädjar nästan fysiskt till lyssnaren, den smeksamma förtrogenheten med instrumentet, som gör hans stil så oöverträffligt pianistisk — dessa äro huvudingredienserna i hans konstnärliga alkemi, med vars hjälp han kom livet så nära.

På en gång primitiv och raffinerad men i grund och botten enkel och framför allt omedelbar som nästan ingen annan, sådan är Chopin, och det var på så sätt han tog revansch på ödet, som i många avseenden ställt honom utanför livet, sjuk, hämmad och bortkommen.

Det må kanske tillåtas att söka sammanfatta den chopinska stilens egenart i en bild: när andra romantiska tonsättare lade en snäcka till örat för att vid det hemlighetsfulla bruset ur dess innandömen drömma sig bort till fjärran världar, satte Chopin stetoskopet till människornas bröst för att avlyssna hjärtats slag. Han har också blivit vad som blott förunnats några få konstnärer under tidernas lopp: en uppdagare av livsvärden för en hel nation. Hans väsentliga verk ha undan för undan fått högre dignitet. De förnimmas inte bara som musikstycken utan som stycken av det Polen, som är odelbart och ovanskligt, hur än nationens öden eljest skifta. Man kunde bäst förstå det hösten 1939, när Polen dukade under för Tysklands angrepp. I bombregnet över Warszawa satt ännu i de sista timmarna en ensam pianist på radiostationen och spelade Chopin . . .

Förteckning över i denna bok nämnda Chopinverk

Pianoverk

Allegro de Concert, op. 46, A 151
"Avskedsvalsen", se Vals, op. 69, nr 1
Ballad, op. 23 g 137 f, 159
Ballad, op. 38 F 137, 140 f, 159
Ballad, op. 47, Ass 137, 138
Ballad, op. 52, f 138
Barcarole, op. 60, Fiss 135
Berceuse, op. 57, Dess 135, 151
Bolero, op. 19, C 134
Etyd, op. 10, nr 3, E 148 f
Etyd, op. 10, nr 5, Gess 69, 148
Etyd, op. 10, nr 7, C 69
Etyd, op. 10, nr 12, c 30 f, 148
Etyd, op. 25, nr 1, Ass 69
Etyd, op. 25, nr 2, f 69
Etyd, op. 25, nr 6, giss 69
Etyd, op. 25, nr 8, Dess 69
Etyd, op. 25, nr 10, h 69
Etyd, op. 25, nr 12, c 69
Fantasi, op. 49 f 135, 136 f, 138
Fantasi-Impromptu, op. 66, ciss 87 f, 159
Hexameron, variation nr 6, E 62
Marche funèbre, op. 72, nr 2, c 135
Mazurka, op. 6, nr 1, fiss 128 f
Mazurka, op. 7, nr 4, Ass 129 f
Mazurka, op. 7, nr 5, C el. G 121 f, 132
Mazurka, op. 17, nr 1, B 120
Mazurka, op. 17, nr 3, Ass 128
Mazurka, op. 30, nr 1, g 123 f, 130
Mazurka, op. 30, nr 3, Dess 129
Mazurka, op. 33, nr 4, giss 130 f
Mazurka, op. 41, nr 2, e 127
Mazurka, op. 50, nr 3, ciss 123
Mazurka, op. 56, nr 2, C 126
Mazurka, op. 68, nr 4, f 128
Nocturne, op. 9, nr 2, Ess 158
Nocturne, op. 37, nr 2, G 150
Polonäs, Chopins första tryckta verk 10
Polonäs, op. 44, fiss 132, 133
Polonäs, op. 53, Ass 126, 132, 160
Polonäs-Fantasi, op. 61, Ass 133
Preludium, op. 28, nr 2, a 28 f, 145, 156
Preludium, op. 28, nr 4, e 115
Preludium, op. 28, nr 6, h 86, 115, 146 f
Preludium, op. 28, nr 7, A 131, 145 f
Preludium, op. 28, nr 14, ess 146 f
Preludium, op. 28, nr 15, Dess 86
"Revolutionsetyden", se Etyd op. 10, nr 12
Rondo, op. 1, c 14
Rondo à la Mazur, op. 5, F 19

Scherzo, op. 20, h 138, 144
Scherzo, op. 31, b 124, 138, 143 f
Scherzo, op. 39, ciss 143
Scherzo, op. 54, E 144
Sonat, op. 4, c 151
Sonat, op. 35, b 87 f, 151, 152 f, 156
Sonat, op. 58, h 151
Tarantella, op. 43, Ass 134
Vals, op. 34, nr 1, Ass 124 f, 159
Vals, op. 34, nr 2, a 133
Vals, op. 42, Ass 125
Vals, op. 69, nr 1, 55
Vals, op. 70, nr 3, Dess 20
Variationer över "Je vends des Scapulaires" ur Herolds Ludovic, op. 12, B 62

Verk för piano och orkester

Fantasi över polska temata, op. 13, A 22, 135
Konsert, op. 11, e 22, 151 f
Konsert, op. 21, f 20, 39, 54, 151 f
Krakowiak, op. 14, F 21
Variationer över "Du skall ej fruktan bära" ur Mozarts Don Juan, op. 2, B 18, 39, 49, 62, 151

Övriga instrumental- och vokalverk

Grand Duo concertante över temata ur Meyerbeers Robert av Normandie för piano och violoncell, (tills. med A. Franchomme) 120
Introduktion och polonäs för violoncell och piano 120
Pianotrio, op. 8, g 120
Sonat, op. 65, g för violoncell och piano 108
Sånger, op. 74 120

PERSONREGISTER

d'Agoult, Marie 47, 75
Andersen 136
Auber 44
August II, "den starke" 81

Bach, Johann Sebastian 10, 45, 70, 145, 148
Bach, Philip Emanuel 66, 147
Baillot 37, 39
Beethoven 7, 10, 17, 18, 30, 36, 39, 45, 65, 66, 69, 133, 137, 143, 152
Bellini 44, 46, 62, 109
Berger 147
Berlioz 36, 46, 91, 112
Boïeldieu 18
de Bourges 76, 97
Brahms 140
Brandes 13, 21, 36, 50 f, 81 f
Brault, Augustine 100 f
Broadwood 63 f
Brodzinski 12
Buffon 119
Byron 36, 40
Börne 36

Callot 148
Catalani, Angelica 17
Cherubini 37, 45
Chopin, Emilie (syster) 9, 11
Chopin, Isabelle (syster) 9
Chopin, Justina (modern) 8 f, 89
Chopin, Louise (syster) 9, 10, 95, 112, 120
Chopin, Nicolas (fadern) 8, 15, 39 f, 55, 56, 95
Clementi 10, 69, 70, 145, 147, 148
Clésinger 102 f, 115
Cramer 10, 37, 65, 70, 147, 148
Czartoryska, Marcelline 52, 81 112
Czartoryski, familjen 11, 37, 52
Czerny 19, 24, 66

Dankowski 16
Dante 75
David 46
Decamps 36
Delacroix 36, 91, 99, 106
Dreyschock 62
Dudevant, se Sand
Döhler 46, 62

Egert 123, 150, 151, 152, 154
Elsner 15, 16, 22, 23, 35, 37 f, 45
Érard 64
Erskine, Katharine 108, 110

Fétis 39, 134
Field 10, 37, 65, 69, 134, 149
Fontana 12, 46, 52 f, 65, 84, 87, 88, 90, 91, 98, 154
Franchomme 46, 91, 112

Gay, Sophie 40
Gide 28, 82
Gladkowska, Konstanze 16, 20, 22, 26, 28, 54
Goethe 36
Grieg 140
Grzymala 52 f, 76 f, 84, 91, 97, 98, 103, 111, 112

Gutmann 114
Gyrowetz 11, 19

Habeneck 45
Halévy 44
Haslinger 18, 23 f, 149
Haydn 10
Heine 36, 91
Herold 44, 62
Herz 37, 62
Hiller 37, 46, 76
Hipkins 63, 66
Hoffmann 36
Hugo 36
Humboldt 17
Hummel 10, 17, 61, 148, 151, 157
Hummel (konstnär) 24
Hünten 62
Händel 18, 45

Kalkbrenner 37 f, 61, 64 f, 67 f, 139
Kamienski 15
Kessler 17, 145
Konstantin, storfurste 11
Kopernikus 14
Kreutzer 19
Kristensen 125
Kurpinski 16, 131
Königsmarck, Aurora 81

Lablache 44, 115
Lachner 19
Lanner 27, 133
Legouvé 47
Leichtentritt 122, 150, 152
Leroux 100
Lind, Jenny 109 f
Linde 12
Lindpaintner 19
Liszt 37, 41, 47 f, 61, 62, 66, 68, 75, 76, 114, 137, 140, 157
Logier 65
Ludvig Filip, konung 35, 81

Malibran-Garcia, Maria 40, 44, 110
Mallefille 76 f
Mann 26
Marschner 149
Matuszynski 12, 23, 24, 52, 84, 95
Mayseder 19
Meister, Edith 152
Mendelssohn 18, 45
Mérimée 98
Meyerbeer 36, 43, 46 f, 62
Mickiewicz 50, 83, 91, 140, 143
Milwid 16
Moritz av Sachsen 81
Moscheles 46, 61, 62, 67, 70, 134, 145, 147
Mozart 10, 100, 108, 114
Murdoch 49, 68
Musset 80, 83, 99

Napoleon I 7
Neukomm 45, 46
Nidecki 24
Niecks 152
Norlind 131
Nydahl 114

Oginski 16, 131
Ovidius 131

Paër 16, 37
Paganini 17, 37, 68
Paskevitj 27
Pasta, Giuditta 44
Pelletan 76
Pixis 53
Plater, familjen 52
Plater, Louise 52
Pleyel 64
Potocka, Delphine 52, 112, 113
Potocki, familjen 11, 37, 52
de Pourtalès 160

Rachel, Elisa 82
Radziwill, familjen 11, 37, 52
Radziwill, Anton 16
Radziwill, Valentin 40
Ries 17
Rossini 37, 40, 44
Rothschild, familjen 40, 81
Rousseau 75
Rubini 44

Sainte-Beuve 82
Saint-Simon 36
Sand, eg. Dudevant, George 47, 75—107, 111, 136, 147, 156 f
Sand, eg. Dudevant, Maurice (son) 83, 100 f
Sand, eg. Dudevant, Solange (dotter) 83, 100 f
Scharlitt 45
Schneider 45
Schröder-Devrient, Wilhelmina 40
Schubert 133, 134, 149 f
Schumann 48 f, 137, 138, 139, 152, 153
Scott 36
Skarbek, familjen 8, 11
Slowacki 57
Sobieski, Johan, konung 26, 132
Sontag, Henriette 17
Spohr 17, 45, 157
Spontini 18
Stefani 16
Stern, Daniel, se d'Agoult, Marie
Stirling, Jane Wilhelmina 108, 110, 113
Strauss d. ä., Johann 27, 133
Streicher 63

Thalberg 61, 62
Tomaschek 134
Torphichen, lord 111

Wagner 128, 151
Weber 69, 133, 138, 152
Wessel 154
Viardot-Garcia, Pauline 91, 109 f, 115
Victoria, drottning 110
Wieck, Clara 49
Wodzinska, Marie 54 f, 76, 77, 78
Wodzinska, Thérèse 55 f
Wodzinski, familjen 54 f
Voltaire 113
Worzischek 134
Woyciechowski 12, 19, 20, 22, 25, 38 f, 40, 43, 53, 121

Zelter 18
Zywny 10, 12

I. F. C.
NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

INNEHÅLL

En ung mans väg från Polen till Paris 5
"I de förnämsta kretsar..." 33
Pianisten och pedagogen 59
George Sand ställer ultimatum 73
De sista åren 93
Verk och stil 117
Förteckning över i denna bok nämnda Chopinverk 163
Personregister 165

Musikintresset i vårt land har stigit enormt under de senaste åren, förnämst kanske tack vare radions insats på tonkonstens område. Överallt i vårt vidsträckta land kan man numera få höra symfonier, kammarmusik, solosång, opera; upplevelsen är inte längre förbehållen en relativt liten befolkningsgrupp i någon av de största städerna.

Allt detta åhörande av musik har skapat ett behov av litteratur i ämnet, biografisk, historisk eller analytisk. Det är naturligt att den som några gånger lyssnat till symfonier av Beethoven eller kvartetter av Brahms, också gärna vill höra något om mästarna själva eller veta vad styckena anses innehålla. De svenska arbeten, som behandla dessa frågor, äro emellertid ganska få och delvis föråldrade. Tiden har därför synts lämplig för utgivandet av en serie skrifter över mästare inom musikens värld och deras verk.

I denna serie ha nu utkommit böcker om Beethoven, Schubert, Mozart, Wagner, Grieg och Chopin; närmast efter är det meningen att Brahms, Verdi och Tjajkovskij skola behandlas. De volymer som ingå i serien få en planläggning och utformning som hittills icke torde ha förekommit när det gällt liknande arbeten på svenskt språk. Ett brett utrymme har nämligen tillmätts analysen av respektive mästares verk och dessas insättande i stilhistoriskt sammanhang. Framställningen illustreras rikligt med notexempel.

ALBERT BONNIERS FÖRLAG

Pris 5: 50, inb. 7: 50

Det sägs om



MUSIK-världen

Aftonbladet:

»Sverige har fått en musiktidskrift som inger respekt. MUSIKVÄRLDEN är både upplysande och underhållande.»

Arbetet:

»... rekommenderas därför åt var och en som önskar under sakkunnig ledning informeras om de musikkulturella problem, vilka för närvarande är aktuella i vårt land såväl som i utlandet.»

Dagens Nyheter:

»... tidskriften är på rätt väg... den skänker omväxling och balanserar klokt mellan den lärda och en lättare men därför ej lättfärdig stil. I sitt nuvarande skick skänker MUSIKVÄRLDEN behållning åt alla musikintresserade, den är i högsta grad läsvärd.»

»Man vill gärna, när det gäller MUSIKVÄRLDEN, citera en Rolfkuplett: 'Bättre och bättre dag för dag'.»

Sydsvenska Dagbladet:

»... det skiftningsrika innehållet bereder odelad aktning genom både kunnighet, entusiasm, kvick och roande nyhetsförmedling, stridslystnad och käck polemik. Det är en mycket underhållande läsning... Den intresserade, men kanske till en början skygga publiken behöver alltså icke frukta för att genast bli dräpt av den fruktansvärda sakkunskapen. Saklighet finns där också, men den är utan tvivel mera stimulerande än förkrossande.»

★

Alla musikintresserade trivs tillsammans med MUSIKVÄRLDEN, ty allt som har hänt och allt som händer inom musikens värld presenteras och diskuteras i MUSIKVÄRLDENS spalter.

★

MUSIKVÄRLDEN utkommer med 10 välillustrerade 32-sidiga nummer per år.

★

Vi föreslår att Ni begagnar Er av vidstående kort för rekvisition av provexemplar eller för prenumeration. Avgiften är för 1/1 år kr. 9:—, ½ år kr. 4:75. Prenumeration kan börja med vilket nummer som helst under året.

Alt. I. *Härmed beställes provexemplar gratis på* MUSIKVÄRLDEN

Alt. II. *Härmed beställes prenumeration på* MUSIKVÄRLDEN

för helår | halvår från och med ..... *månad.*

Likviden kr. _____ *insändes sedan jag erhållit inbetalningskort från Eder.*

.....
(eget namn och titel)

.....
(bostad)

.....
(postadress)

Detta kort avskiljes och insändes till adressen på kortets baksida.

STRYK ÖVER DET ALTERNATIV SOM EJ GÄLLER!

LÖSEN

Portot betalas
av mottagaren

Prenumerationsavdelningen

Postbox 3263

STOCKHOLM 3

BIBLIOTEKA TIFC
545
NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
B/1

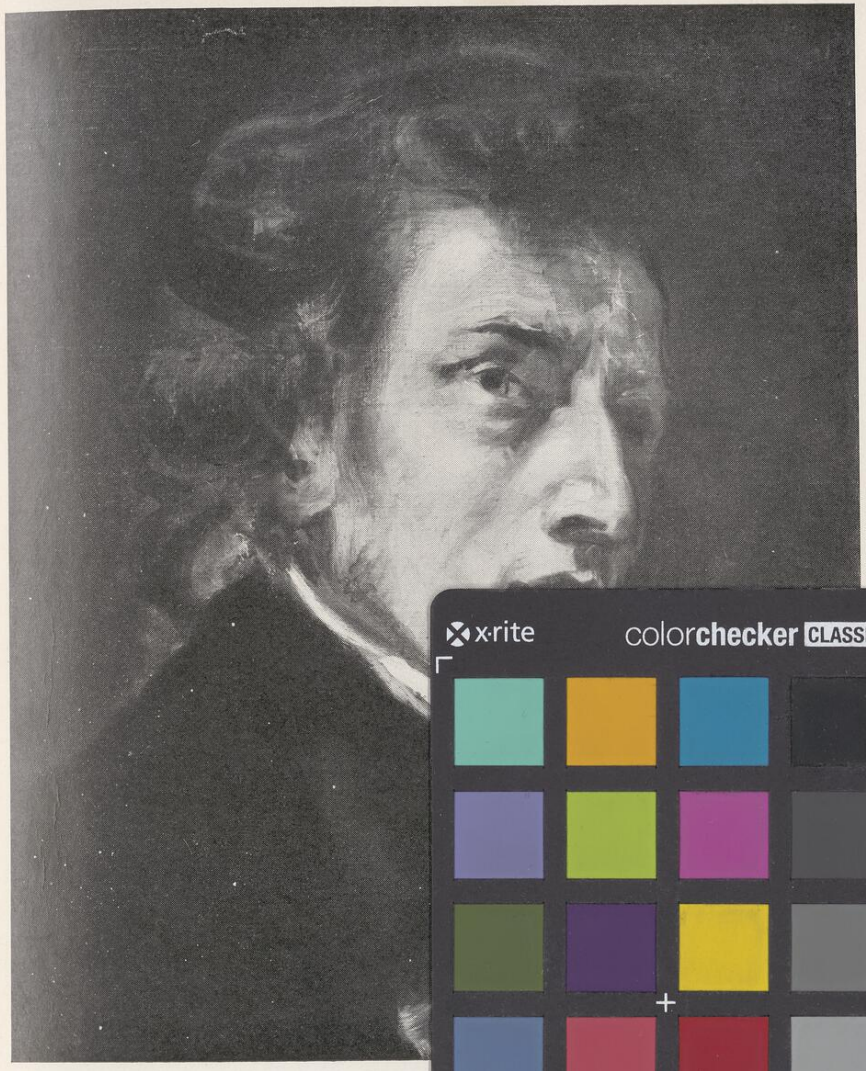
Musikintresset i vårt land har stigit
åren, förnämst kanske tack vare radio
område. Överallt i vårt vidsträckta l
höra symfonier, kammarmusik, solosång, opera; upplevelsen är inte längre förbehållen en relativt liten befolkningsgrupp i någon av de största städerna.

Allt detta åhörande av musik har skapat ett behov av litteratur i ämnet, biografisk, historisk eller analytisk. Det är naturligt att den som några gånger lyssnat till symfonier av Beethoven eller kvartetter av Brahms, också gärna vill höra något om mästarna själva eller veta vad styckena anses innehålla. De svenska arbeten, som behandla dessa frågor, äro emellertid ganska få och delvis föråldrade. Tiden har därför synts lämplig för utgivandet av en serie skrifter över mästare inom musikens värld och deras verk.

I denna serie ha nu utkommit böcker om Beethoven, Schubert, Mozart, Wagner, Grieg och Chopin; närmast efter är det meningen att Brahms, Verdi och Tjajkovskij skola behandlas. De volymer som ingå i serien få en planläggning och utformning som hittills icke torde ha förekommit när det gällt liknande arbeten på svenskt språk. Ett brett utrymme har nämligen tillmätts analysen av respektive mästares verk och dessas insättande i stilhistoriskt sammanhang. Framställningen illustreras rikligt med notexempel.

ALBERT BONNIERS FÖRLAG

Pris 5: 50, inb. 7: 50



C H O

Av GÖSTA ZETTE

BONN