

Jerzy POŚPIECH

## **Stanisław Wasylewski – „opolanin z wyboru” o Fryderyku Chopinie. Cz. V\***

Część V uwzględnia ostatnią pozycję książkową Stanisława Wasylewskiego (1885–1953) pt. *Wspomnienia i szkice znad Warty* (oprac. W. Nawrocki, Poznań 1973. Tytuł oryg.: *Wielkopolska w okresie międzywojennym*, powst. 1951–1952, rkp. Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław), w której znajdujemy uwagi o Fryderyku Chopinie (1810–1849).

Część V zawiera również materiały o naszym genialnym kompozytorze romantycznym z licznych felietonów znakomitego pisarza, który ostatnie lata życia spędził w Opolu.

*Antoni i Julia Woykowscy, rewolucjoniści romantyczni*  
[*Wspomnienia i szkice znad Warty*, Poznań 1973]

„[...] Antoni Woykowski<sup>1</sup>, młodzieniec dość już znany, choćby z tego powodu, że piórem gracko władał, a w roku 1836 zasłynął, jako że pierwszy z krytyków krajowych poznał się na geniuszu Chopina, nazywając go «Kopernikiem i Mickiewiczem fortepianu»<sup>2</sup> [...]”. Wszelako mieszczenie poznańscy boleli nierównie więcej nad duchowym kalectwem Antosia, który naczał się i nasłuchał „zgunnych pryncypiów romantyzmu”!<sup>3</sup> Krótko mówiąc, Chopin i Słowacki przewrócili w głowie synowi zacnej rodziny mieszczańskiej [...], gdy Woykowscy znaleźli się pod kłatwą, i że w tym ogniu spłonęły także autografy Chopina, Moniuszki i Słowackiego [...] Antoni ma kilka koników, których na zmianę do-

---

\* Zob. „Kwartalnik Opolski” 2010, nr 1, 2/3; 2011, nr 1, 2/3.

siada. Gromi rodaków, że nie starają się zgłębić sztuki gry na fortepianie, że nie dorosli do pojęcia geniuszu Chopina, że nie znają pieśni ludu polskiego i że nie chcą dać się namówić do czytania utworów Juliusza Słowackiego. [...]. Było to grube [album Julii Woykowskiej] zawierające listy, poezje, rysunki i autografy ludzi, z którymi oboje nawiązali kiedykolwiek znajomość. Było się do czego uśmiechać: autografy mazurków Chopina, improwizacje Liszta, listy Słowackiego, Goszczyńskiego, Norwida i trzydziestu innych osobistości wybitnych<sup>4</sup>. Kolekcję tę, w swoim rodzaju jedyną, spotkała najpewniej zagłada, jedynie list autora *Kordiana*, zaczynający się od słów: „Szanowny Mości Woykowski...” zapowiadający w roku 1839 przygotowane do wysyłki nowe utwory, uszedł cało<sup>5</sup> (s. 40–41, 43, 50).

### Przypisy

<sup>1</sup> Antoni Felicjan Woykowski (1815–1850) – wydawca, księgarz, redaktor gazet i czasopism literackich; utalentowany pianista amator, popularyzator muzyki Fryderyka Chopina i Stanisława Moniuszki. Obszerniejsze informacje o nim w kolejnych przypisach. Zob. też: J. Pośpiech, *Stanisław Wasylewski – „opolanin z wyboru” o Fryderyku Chopinie. Cz. IV*, „Kwartalnik Opolski” 2011, nr 2/3, przyp. 27, 28.

<sup>2</sup> Mowa o artykule A. Woykowskiego pt. *Chopin*, opublikowanym w leszczyńskim „Przyjacielu Ludu” z 9 stycznia 1836 r., nr 28, s. 223–224. To pierwszy tekst propagujący muzykę Chopina w Polsce i ukazujący jej przełomowe znaczenie nie tylko w historii naszej muzyki.

<sup>3</sup> S. Wasylewski czyni tu aluzję do radykalnych poglądów Woykowskiego. W *Wielkopolskim słowniku biograficznym* (Poznań 1981, s. 844) czytamy na ten temat: „Antyklerykalizm Woykowskiego, zawarte w niejasnych okolicznościach małżeństwo z Julią Molińską oraz poparcie w latach 1844–1846 dla apostaty ks. J. Czerskiego były powodem gwałtownych ataków kleru na działalność Woykowskiego i uniemożliwiły mu zdobycie szerszej popularności w Poznańskim”.

Leon Wagner (1824–1873) – prawnik, historyk i poznański działacz społeczny, we wspomnieniu, napisanym kilka miesięcy po śmierci Woykowskiego, bardzo pochlebnie wypowiadał się o zmarłym, niesprawiedliwie prześladowanym przez „kręgi konserwatywne”: „Jeżeli człowiek z sercem gorącym, ukochawszy myśl pocziwą, odważnie w życie ją wprowadza i wszędzie i zawsze świadectwo o niej daje, na ten czas świat stary, z łoża zgniłych przesądów poruszony, miota nań obelgi, zadaje złą wiarę i szaleństwo; rzuca nań kamień potępienia. Za każdym krokiem, za każdym słowem z głębi szczerej duszy wyszechnionym, nowe czeka go męczeństwo. Bezduśni obrzucają go kałem podejrzania; stali i wąтли na duchu nazwą go porywczym, niewczesnym.

Jedni i drudzy przestraszeni rażącą samodzielnością odstąpią od niego, jakby od zarażonego powietrzem. Zaprawdę wielkiej duszy, wielkiego potrzeba serca człowiekowi, co ukochał myśl pocziwą, ażeby nie zwątpił, nie upadł w błoto, w jakim bezmyślnie nurzają się tłumy. Goryczą otoczone jego życie. Przeświadczenie o świętości myśli i prawości zamiarów to jedyna na ziemi dlań osłoda”. *Wspomnienie po Antonim Woykowskim*, „Dziennik Polski” 1850, z 3 V, nr 102, s. 391.

Wasylewski wysoko oceniał publiczną działalność J. i A. Woykowskich. Przypominał też wypowiedź P. Chmielowskiego o zapomnianym dziś poznaniaku: „Pojęcia jego były ciągle w stanie fermentacji, ale w przeciągu krótkiego życia nie wyklarowały się nigdy. Znakomity fortepianista, czciciel Szopena, propagator jego utworów, sam nie bez talentu kompozytor mazurków, wchłaniał w siebie wszystko, co było porywającym, co dźwięczało nowością i nadzwyczajnością”. S. Wasylewski, *Antoni i Julia Woykowscy*, „Kronika miasta Poznania” 1932, R. 10, nr 1, s. 100.

<sup>4</sup> Wiadomość o „grubym albumie” Julii z Molińskich Woykowskiej (1816–1851), literatki i publicystki, żony Antoniego, Wasylewski przejął ze wspomnień J.N. Gniewosza z Oleksowa. Znajdujemy tam następującą informację: „Pomnę, że krótko przed śmiercią Antoniego Woykowskiego oglądałem grubą tekę, do której chronologicznie wszywała Julia Woykowska listy wszystkich poetów, literatów, artystów, ludzi wiedzy, Polaków, z którymi kiedykolwiek ona lub mąż jej korespondowali. W czyje ręce ta teka Woykowskiej po ich śmierci przeszła, jest mi niewiadomym [...]. Otóż odnalezienie tej teki i wydawnictwo tejsze stworzyłoby jedną z najciekawszych książek pamiętnikowych, jakie literatura polska posiada, nader mało brakowałoby autentyków, żyjących poetów, literatów, artystów od r. 1837 aż do 1854”. Ibidem, s. 117.

<sup>5</sup> Oprócz wzmiankowanego listu Juliusza Słowackiego z 21 listopada 1839 r. zachował się ponadto fragment jego listu, pisanego do Woykowskiego w 1838/1939 r. Poeta entuzjastycznie ocenia przysłany egzemplarz „Tygodnika Literackiego”, którego założycielem i współredaktorem był Woykowski. Słowacki pisze tam: „Gdym odebrał to pismo, gdym je na stoliku obaczył, zda wało mi się, żem się o pół drogi do mojej ojczyzny przybliżył. Kiedy albowiem jedno jakie dzieło z kraju przychodzące – zdaje się być ziomka przybyciem, to pismo czasowe, pełne różnych imion i talentów, podobne jest do gwaru jakiego polskiego miasta, coby się skutkiem czarów nagle przybliżyło”. J. Słowacki, *Dzieła*, t. 12: *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1949, s. 123.

## O Fryderyku Chopinie w artykułach Stanisława Wasylewskiego

### *O miłości romantycznej* (cz. 1.)<sup>1</sup>

Chopin wydaje się najbardziej smutnym z miłośników [kochanków romantycznych] „Ach jakże on rozkosznie kaszle!” – wzdycha któraś z wariatek francuskich, odwiedzwszy go na parę dni przed śmiercią („Tygodnik Ilustrowany” 1921, z 29 I, nr 5, s. 67–68).

### *O miłości romantycznej* (cz. 2)

Muzyka nowa porywa dusze nawet więcej od poezji nowiej<sup>2</sup>. To są pedagodzy romantyków, którzy podsycają uczuciowość Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Bo arcy mistrz Chopin dopiero w przyszłym pokoleniu zacznie brać masę („Tygodnik Ilustrowany” 1921, z 19 II, nr 8, s. 118–119).

### *O rzeczach niepotrzebnych*

Historia Warszawy to kanwa, na której można pysznie wyhaftować profile najciekawszych, związanych z nią indywidualności: Tu genialny minister skarbu, oto młodziutki, chłopięcy Chopin, którego wożą czasem do Belwederu, aby grał łagodnie szalejącego Wielkiego Księcia Konstantego<sup>3</sup>, bo jedna muzyka czasem go zdołała poskromić. Podobną rolę spełnia Chopin „*mutatis mutandis*”<sup>4</sup> i dzisiaj. Umie bowiem sięgnąć tam, gdzie nie dotrze żadna inna sztuka. Dociera do serc pozamykanych, nieczułych i nieco głuchych na wszelkie drgnienia szlachetnej sztuki. Kiedy powojenna istotka zacznie ćwiczyć na fortepianie

„czemu sercu smutno”, to może się w niej przecież coś obudzi. On jeden potrafi jeszcze rywalizować z kinem. Jest pogromcą dzikości uczuć. W ponurych czasach analfabetyzmu znaczenie wychowawcze muzyki Chopina jest większe niż kiedykolwiek.

O znaczeniu muzyki Chopinowskiej w ogóle pisze w prześlicznej broszurze najświetniejszy muzyk współczesności Karol Szymanowski (*Fryderyk Chopin*, Warszawska Biblioteka Polska 1925)<sup>5</sup>. To druga z nowości księgarskich tego tygodnia, którą porozcinawszy przeczytałem. Przeczytałem szybko, bo jest krótka i świetnie pisana. Z temperamentem i zapałem artysty, bez obowiązkowej, muzykologicznej oschłości. Twórca *Hagity*<sup>6</sup> pisze żywo, ale ostro i gorzko czasem. Chopin nie jest jeszcze w całości rozumiany jako wielki polski artysta, stoi odosobniony, a twórczość muzyczna, polska, zacząwszy się na niedościgłych szczytach jego geniuszu zesłała potem krok za krokiem w szare smutne niziny.

Jest Chopin, zdaniem Szymanowskiego, „jednym z najwyższych symbolów zeuropeizowanej Polski, nie tracącej nic ze swych rasowych odrębności, a stającej na najwyższym poziomie kultury europejskiej”<sup>7</sup>. Ten piękny i promienny pogląd na znaczenie Chopina jest niestety dotąd tylko naszą własnością. Na świecie nie mają ludzie wcale głębokiego pojęcia o polskości muzyki Chopina. Ani w Madrycie, ani w San Francisco, ani w Algierze, ani w Władywostoku, ani nawet w Paryżu. Kiedy przed kilku laty poruszano sprawę sprowadzenia do kraju zwłok Słowackiego, Francuzi dali niedwuznacznie do zrozumienia, że Słowackiego owszem mogą Polsce zwrócić, ale o Chopina to lepiej nie wszczynać dyskusji<sup>8</sup>. Chopin jest istotnie symbolem. I ten stosunek świata do jego polskości jest także symboliczny („Słowo Polskie” [Lwów] 1925, z 19 X, nr 286, s. 4–5).

### *Tam na błoni błyszczą kwiecie*<sup>9</sup>

Na tych samych warunkach, co pieśń, może się ona [melodia] ubiegać o szeroką popularność. Bardzo rzadko Chopina, częściej, z reguły Moniuszko, najczęściej aryjka z opery lub wkładka z operetki („Tęcza” 1928, nr 45).

### *Ile zarabiali pisarze polscy?*

Honoraria Chopina budziły zazdrość wśród poetów. „W przeszły poniedziałek – pisze [Stefan] Witwicki w maju roku 1841 – Chopin dawał koncert, który mu się jak najszcześliwiej powiódł. Byliśmy z Adamem. Publiczność przyjęła Szopenka, jak nie można lepiej, zostawiając mu podobno sześć tysięcy franków. Deklamuje swoje wiersze przez trzy kwadransy i niech ci za to złożą 6000 franków”<sup>10</sup>. („Kurier Literacko-Naukowy”, dodatek do nr 350 „IKC” 1930, z 25 XII, nr 53, s. 5–6).

### ***Gdy ludzie zaczęli wiązać krawaty...***

Młody Koźmian [Andrzej Edward] pisał w 1829 roku z Paryża do matki swej – „najwyższy wyraz elegancji nazywa się *la cravate*”.

### ***Chopin był pierwszy***

Innego zdania był w tej sprawie Fryderyk Chopin. On już od lat czterech chodził po Warszawie w takim modnym przyborku i chwalił się w liście do przyjaciela Białobłockiego: „Mam nową chustkę na szyję, czyli inszym terminem, bo być może tego nie zrozumiał – krawatę”<sup>11</sup>.

Przyjaciel „Frycka” musiał istotnie wypatrzeć wielkie oczy na to dziwo, o którym jeszcze nie słyszano na warszawskim bruku, a genialny mistrz, słynący zawsze z ogromnej dbałości o wygląd zewnętrzny, stał się tym samym w Polsce pierwszym właścicielem modnego krawata. Zapewne więcej od tej błyskotki ciekawiły Chopina wynalazki i ulepszenia w dziedzinie fortepianu<sup>12</sup>. Los zdarzył bowiem, że młodość największego geniusza muzyki naszej zbiegła się z zasadniczym udoskonaleniem budowy tego instrumentu. Odeszły w przeszłość brząkające pudła, owe „pantalony”, „instrumenty” i wszelkie rodzaje szpinałów, które dźwiękiem swym przypominały głos cymbałek umieszczonych w metalowym kotle. Klawikord potraçał niezdarnie struny za pomocą pyszczków z pióra czy skóry, nowoczesne „fortepiano”, z którego już wkrótce miały rozbrzmieć mazurki i polonezy Chopina, stało się instrumentem o szerokiej i bogatej możliwości cieniowania tonów. Wynalazek młotków uderzających w struny uczyniono już w wieku XVIII, ale teraz dopiero został udoskonalony i umożliwił budowę fortepianu w formie zasadniczej, jaka do dziś pozostała. Spod tych strun uderzanych młotkami, popłynęły wkrótce w świat tony nowego tańca, przyjętego zrazu też jako dziwo niesamowite i niepotrzebne. W przeciwieństwie do dawnych tańców „gonionych” i „chodzonych” był on płasem wirowym.

### ***„Nieprzyzwoite walce”***

Rewolucją prawie w dziedzinie tańców było wprowadzenie walca<sup>13</sup>. A raczej uszlachcenie, gdyż epoka romantyczna uczyniła z tym tańcem podobnie jak z pieśnią ludową i wprowadziła go z karczmy do salonu („Kurier Ponański” 1931, z 6 IX, nr 407, s. 6).

### **Przypisy**

<sup>1</sup> Pod takim tytułem S. Wasylewski wydał we Lwowie w 1921 r. niezwykle potem popularną książkę.

<sup>2</sup> Zob. J. Pośpiech, *Stanisław Wasylewski – „opolanin z wyboru” o Fryderyku Chopinie. Cz. II*, „Kwartalnik Opolski” 2010, nr 2/3, przyp. 2.

<sup>3</sup> Zob. J. Pośpiech, *Stanisław Wasylewski – „opolanin z wyboru” o Fryderyku Chopinie. Cz. I*, „Kwartalnik Opolski” 2010, nr 1, przyp. 7, pochodzący ze szkolnej czytanki Wasylewskiego pt. *Szopenek* (1928).

<sup>4</sup> *Mutatis mutandis* (łac.) – zmieniając to, co powinno być zmienione; dokonawszy niezbędnych zmian (których wymaga istota sprawy); uwzględniając istniejące różnice.

<sup>5</sup> Tekst ten ukończył K. Szymanowski w lutym 1923 r. w Zakopanem; opublikował go „Skamader” w numerach 28, 29–30 z 1923 r. „Biblioteka Polska” wydała go w osobnej broszurce w 1925 r. Zob. K. Szymanowski, *O Chopinie*, przygot. do druku i wstęp. zaop. S. Golachowski, Kraków 1949, s. 15–36.

<sup>6</sup> *Hagita*, jednoaktowa opera Karola Szymanowskiego, op. 25, wg dramatu Feliksa Dörmanna; powstała w latach 1912–1913; prapremiera: Warszawa, 13 V 1922 r. Opera wyrosła z ducha niemieckiego ekspresjonizmu. Temat (nieco drastyczny) został zaczerpnięty z biblijnej Księgi Królów. Dzieło Szymanowskiego jest zapomniane.

<sup>7</sup> Zob. *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie. Antologia*, red., wstęp M. Tomaszewski, Kraków 1964, s. 143.

A. Tucholski w rozprawie *Chopin w kręgu idei narodowej* stwierdził: „Chopin był pierwszym twórcą, który na trwale wprowadził muzykę polską do Europy. Jak pierwszy zauważył K. Szymanowski, XIX-wieczna polska kultura muzyczna, ograniczona zaściankowym nacjonalizmem, nie była w stanie owego dziedzictwa zasymilować [...]. Istoty narodowych aspektów muzyki Chopina upatrywał Szymanowski w nieobecności u innych polskich kompozytorów umiejętności dotarcia do najgłębszych pokładów «odrębności rasowej» narodu, a więc do ponadhistorycznych, obecnych od początków jego istnienia cech kulturowych. Dlatego też jedynie Chopin reprezentował polską muzykę narodową, która, niestety, pojawiła się i znikła wraz z nim [...]. Innymi słowy, w całej historii muzyki jedynie Chopin był w stanie w sposób artystycznie doskonały – stał ponadczasowy – wyrazić muzyką ponadhistoryczną ideę polskości [...]. Szymanowski traktował dziedzictwo Chopina jako swoisty drogowskaz. Chopin miał stanowić wzorzec doskonałej równowagi pomiędzy tym, co narodowe, a europejskie [...]. Życie i twórczość Chopina – wg Szymanowskiego – miały być dla młodej generacji przykładem, jak godzić patriotyzm z poczuciem przynależności do wspólnoty narodów Europy [...]. Niski poziom życia muzycznego w warunkach rozbiorowych utrudniał dostęp do wykonań muzyki Chopina, której zasięg ograniczony był w zasadzie do elity ówczesnego społeczeństwa”. Cyt. za: *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wrocław 2009, s. 52–65.

<sup>8</sup> Zob. B. Wójcik-Keuprulian, *W sprawie przewiezienia do kraju prochów Fryderyka Chopina*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1933, nr 70, s. 2. Polemika: W. Hausman, A. Chybiński, B. Wójcik-Keuprulian, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1933, nr 71, s. 3; nr 72, s. 3; nr 73, s. 4.

<sup>9</sup> Tak brzmi incipit wiersza *Ułan na widecie* Franciszka Kowalskiego (1799–1862):

Tam na błoniu błyszczą kwiecie  
Stoi ułan na widecie,  
A dziewczyna jak malina  
Niesie koszyk róż.

<sup>10</sup> Wasylewski pisze tu o honorariach różnych pisarzy, nie tylko polskich. Wysokie honoraria otrzymywali np. W. Scott, W. Hugo czy A. Dumas ojciec, który „brał więcej od jednego wiersza niż wszyscy polscy literaci razem wzięci w epoce romantyzmu. Bo cóż u nas było? Mickiewicz musiał zastawiać kopertę od zegarka, za Słowackiego matka płaciła rachunki w drukarni paryskiej, a Krasiński wynagradzał ludzi za to, żeby przypadkiem nie zdradzali tajemnicy jego autorstwa. A Norwid umarł w przytułku. Nie umieli upomnieć się o swe prawa. Zwyczajni romantycy!” Ale niektórzy z nich byli również zaradni. Na przykład Słowacki „dał dowód doskonałej

orientacji i trzeźwego zapatrywania [...] A Mickiewicz umiał korzystać z koniunktury, pilnie krzątał się około powodzenia każdego ze swych utworów”. Dopiero od drugiej połowy XIX w. nasi pisarze w kraju zarabiali nieco więcej.

Cytowanego przez Wasylewskiego listu S. Witwickiego nie ma w dwutomowej edycji *Korespondencji Fryderyka Chopina* (zebr. i oprac. B.E. Sydow, Warszawa 1955). W liście do przyjaciela Dominika Dziewanowskiego (Paryż, połowa stycznia 1833 r.) Chopin pisze: „Pięć lekcji mam dzisiaj dać; myślisz, że majątek zrobię; kabriolet więcej kosztuje i białe rękawiczki, bez których nie miałbyś dobrego tonu [...], nic sobie z pieniędzy nie robię, tylko z przyjaźni [...]”. *Korespondencji Fryderyka Chopina...*, t. 1, nr 110, s. 222.

O sytuacji finansowej kompozytora liczne wzmianki znajdują się w publikacjach o nim. Wypowiadał się kilkakrotnie na ten temat T. Szulc w swojej monografii *Chopin w Paryżu. Życie i epoka*, przeł. J. Kumaniecka, Warszawa 1999: „W sprawach finansowych był [Chopin] niezwykle praktyczny, a potrzebował dużo pieniędzy, gdyż żył na wysokiej stopie i wkrótce po przybyciu do Paryża nawet wynajął konia, powóz, woźnicę i zatrudnił lokaja. Cieszący się coraz większym powodzeniem niezrównany nauczyciel muzyki, Chopin brał za lekcje coraz większe sumy. W miarę jak rosła jego sława, otrzymywał coraz wyższe honoraria za utwory publikowane w Paryżu, Londynie, Wiedniu, Lipsku i Warszawie. Potrafił jednak wydać co do grosza wszystko, co zarobił (ignorując napomnienia ojca, który w listach z Warszawy prosił, żeby odłożył coś na «czarną godzinę»), i do końca życia miał kłopoty finansowe”. Ibidem, s. 58. I dalej: „W momencie przyjazdu do Paryża Fryderyk miał jeszcze pewne fundusze z pieniędzy, które ojciec przysłał mu do Wiednia i Monachium. Część pochodziła ze sprzedaży, na jego życzenie, pierścienia z brylantem, ofiarowanego mu w Warszawie przez nieżyjącego już cara Aleksandra; zostawił ten pierścień u rodziców. Pod koniec 1832 roku Chopin zarabiał jednak lekcjami wystarczająco dużo, by móc podolać swym raczej wysokim wydatkom. Brał dwadzieścia franków za godzinę, a dawał pięć godzinnych lekcji dziennie, choć czasem, jeżeli uczeń go zainteresował, godzina znacznie się przedłużała. W ciągu tygodnia był w stanie zarobić nawet pięćset franków (lekarz brał w tym czasie w Paryżu dziesięć franków za wizytę domową, a robotnik zarabiał od dziesięciu do piętnastu franków tygodniowo). Wkrótce zaczął też pobierać niemałe sumy od wydawców w Paryżu i w całej Europie. Chcąc jednak zapewnić sobie takie dochody, musiał bardzo ciężko pracować, dając lekcje i komponując. Mimo ojcowskich napomnień Fryderyk był rozrzutnikiem; kupował luksusowe meble do swych mieszkań, wydawał pieniądze na wystawne kolacje (do jego ulubionych lokali należała słynna restauracja Au Rocher de Canal na rue de Montorgueil, specjalizująca się w daniach rybnych, oraz Tortoni Café, gdzie pijał poobiednią kawę) i zamawiał najbardziej eleganckie stroje, jakie można było mieć za pieniądze. Za jedno ubranie płacił ok. 150 franków. Kupował prezenty dla przyjaciół i pożyczał pieniądze biednym Polakom”. Ibidem, s. 93–94. „Chopin miał ok. 150 uczniów w Paryżu, od początku do śmierci”. Ibidem, s. 229. Dwudziestu z nich nazwać można było potem „zawodowymi” pianistami.

Zagłębmy z kolei do monografii A. Czartkowskiego i Z. Jeżewskiej pt. *Fryderyk Chopin* (Warszawa 1981), którzy tak się wypowiadają na powyższy temat: „[...] Jednakże fundusze – i te otrzymane z Warszawy [od ojca], i te z koncertu [pierwszy koncert w Paryżu miał miejsce dopiero 26 lutego 1832 r.] szybko się wyczerpywały. Wielka zaś konkurencja i wrodzona niechęć Chopina do reklamy, utrudniały możliwość zdobycia lekcji, które mogłyby stanowić źródło utrzymania. Wahał się więc Chopin, co robić dalej, jechać do Londynu, do Ameryki czy wracać do Polski [...], przypadek sprawił, że wprowadzony przez Walentego Radziwiła do salonu Rothschildów, swą grą tak zachwycił zebranych, że od razu zaczęto mu proponować w pierwszych domach stolicy – arystokratycznych, plutokratycznych i wysokiej dyplomacji tu rezydującej – bardzo dobrze płatne lekcje”. Ibidem, s. 200.

O innym epizodzie życia kompozytora informuje T.A. Zieliński: „Przez hrabinę Delfinę Potocką, z którą łączyły go coraz bardziej przyjacielskie i zażyłe stosunki, przez życzliwego księcia

Adama Czartoryskiego, a także przez Liszta miał Chopin okazje zawrzeć znajomości w kołach paryskiej arystokracji, gdzie chętnie mu powierzano pieczę nad edukacją pianistyczną dam”. T.A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1998, s. 288.

Pod koniec życia warunki materialne poważnie chorego Chopina znacznie się pogorszyły. Zarobki przywiezione z Anglii zmalały, nie miał on sił dawać lekcji. Podczas szalejącej cholery w Paryżu przyjaciele zamierzali wywieźć kompozytora poza miasto, a ponieważ zabrakło pieniędzy, musieli wyprzedać trochę jego rzeczy.

Bylibyśmy nieuczciwi wobec Chopina, gdybyśmy zapomnieli choćby napomknąć o jego wielokrotnie udzielanej pomocy pieniężnej zwłaszcza polskim emigrantom w Paryżu. On sam nigdzie o tym nie mówił ani nie pisał. A przecież organizował również charytatywne „wenty”.

<sup>11</sup> Cytat pochodzi z listu Chopina do przyjaciela Jana Białobłockiego (1805–1828) z 27 lipca 1825 r. *Korespondencja Fryderyka Chopina...*, t. 1, nr 16, s. 49. Zob. też: J. Pośpiech, *Stanisław Wasylewski – „opolanin z wyboru” o Fryderyku Chopinie. Cz. IV*, „Kwartalnik Opolski” 2011, nr 2/3, przyp. 24. Uwagi o kompozytorze i ówczesnej modzie zob. ibidem, przyp. 25.

<sup>12</sup> O „wynałkach i ulepszeniach w dziedzinie fortepianu” w czasach Chopina zob. J. Pośpiech, *Stanisław Wasylewski... Cz. IV*, przyp. 54.

<sup>13</sup> Zob. ibidem, przyp. 53.

## ***Antoni i Julia***

### ***Tragiczna para działaczy wielkopolskich***

[Antoni i Julia Woykowscy]

Jako dwudziestoletni chłopak ogłasza w „Przyjacielu Ludu” dziewiczy, zdaje się, artykuł o Chopinie<sup>1</sup>. Rzecz zupełnie niepospolita i do dziś w historii kultu Chopina wymieniana jako pierwsze trafne ujęcie, zadziwiająco na rok 1835 trafne, geniuszu Chopina. „Brakuje nam słów – pisał smarkaty entuzjasta – do wyrażania doskonałości i piękności tych dzieł. Śmiało możemy twierdzić, że żaden naród tak wielkim, prawdziwie narodowym kompozytorem poszczycić się nie może. W Chopina dziełach każda nuta jest narodowa, każda nuta piękna, prawdziwie piękna, boska, każda myśl szczytna, niebiańska!” Miał na myśli Wojkowski „tylko pierwszych dziewięć dzieł naszego ziomka”, pisał w chwili, kiedy Chopin szedł dopiero na zdobycie Europy i zaczął torować sobie drogę. Jeszcze więcej imponować może zestawienie muzyki szopenowskiej z twórczością literacką. Jest Chopin, zdaniem poznańskiego krytyka, twórcą szkoły romantycznej w muzyce, ba więcej jeszcze: Chopin jest „Szekspirem, Byronem, Mickiewiczem fortepianu” („Kurier Poznański” 1931, z 8 XI, nr 515, s. 8).

## **Przypisy**

<sup>1</sup> We wcześniejszych naszych przypisach już kilkakrotnie objaśnialiśmy niektóre fakty dotyczące biografii A.F. Woykowskiego (1815–1850). S. Wasylewski zafascynowany jego osobowością i „radykalną” działalnością publiczną, prowadzoną wspólnie z żoną Julią z Molińskich (1816–1851), w cytowanym felietonie uwagę czytelników „Kuriera Poznańskiego” skupił na artykule Woykowskiego o Fryderyku Chopinie, opublikowanym w leszczyńskim „Przyjacielu Ludu”



w 1836 r. Ten pionierski tekst nie był później ani razu w całości przypominany polskim odbiorcom. W niektórych monografiach cytowane są jedynie jego fragmenty. Ze względu na wagę historyczną i celność uwag młodego Woykowskiego, melomana i pianisty amatora, wielbiciela muzyki Chopina, w tym miejscu zamieszczamy prawie pełny tekst „dziewiczego” – jak go nazywa Wasylewski – artykułu zatytułowanego *Chopin*.

## **F[elicjan] A[ntoni] W[oykowski]** ***Chopin***

Polska wydała w ostatnich czasach światu muzykalnemu gieniusz, który równo sobie nie zna i długo pewnie mieć nie będzie. Jest to Chopin. Tak przez swą grę, w której cudów prawie dokazuje, jak przez swe prawdziwie oryginalne, piękne i trudne kompozycje, zasłużył sobie na przydomek *niezrównanego mistrza*; przyjemną może będzie czytelnikom „Przyjaciela Ludu” krótka wiadomość o tym twórcy szkoły romantycznej w muzyce, owym Szekspirze, Byronie, Mickiewiczu fortepianistów.

Fryderyk Chopin urodził się w roku 1810 w Warszawie. Ojciec jego Mikołaj Chopin, nauczyciel przy Uniwersytecie Warszawskim, uważając w synie już w najpierwszej młodości nadzwyczajny talent do muzyki, starał się o jego rozwinięcie i kształcenie. Młody Chopin przewyższał oczekiwania ojca. Oddany do Warszawskiego konserwatorium muzyki, uczynił pod dyrektorem Elsnerem<sup>1</sup> i pod nauczycielem przy tejże szkole Wirflem<sup>2</sup> takie postępy, iż już w 8-ym roku najtrudniejsze kompozycje wówczas pierwszych mistrzów, jak np. Humm-la<sup>3</sup>, Kalkbrennera<sup>4</sup>, Moszelesa<sup>5</sup>, Filda<sup>6</sup> itd. od razu i to prawdziwie po mistrzowsku wykonywał. Nic więc dziwnego, iż Chopin w 11-tym roku wyrównał wymienionym fortepianistom, a w 16. tak w grze, jak w kompozycji, już ich przewyższył. Mianowicie podziwiano w jego grze mechaniczną biegłość i szybkość, nadzwyczajną delikatność w uderzeniu, najczulsze cieniowanie, w noszeniu, w wzrastaniu i w niknieniu tonów, czystość i łatwość z jaką pokonywał największe trudności znajdujące się tylko w jego dziełach, w których powodowany duchem czasu, zaniechał przestarzałego sposobu kompozycji, a obrał nowy, piękny i oryginalny. Nie zważając na śmieszne pedantyczne reguły tłumiące długo jak w poezji, tak i w muzyce wyższe wzniesienie się ducha, pozwala ognistej swej fantazji bujać dowolnie w krainie tonów: przez co, i przez właściwy sobie sposób pisania i wyrażania nie tylko uczuć, ale i ideów, stał się twórcą szkoły tak nazwanej *romantycznej* czyli *fantazyjnej*.

Już na początku tego wieku Beethoven, owa piękna gwiazda na widnokręgu muzycznym, wstępując w ślady Hajdena<sup>7</sup>, dał pierwszy, mianowicie w symfoniach z D-dur, C-moll, A-dur i F-dur<sup>8</sup>, hasło do bezregulowej jeniałości. Nawet w kompozycjach na fortepian, choć mało był obeznany z tym instrumentem, przebiegał się jego wielki gieniusz, i pokazywał drogę, która jedynie mogła

do prawdziwej piękności i doskonałości doprowadzić (np. w Sonacie z Cis-moll, dzieło 27. N. 2 i w Sonacie z D-moll, dzieło 32). Spodziewać się należało, że to, co Beethoven zaczął, inni kompozytorowi dokonać nie omieszkają. Lecz nie tak się stało. Prawie wszyscy uczniowie Beethovena albo przestali na tym, co on myślał i utworzył, albo poszli dawną drogą Mozarta<sup>9</sup>, Clementego<sup>10</sup>, albo też tworzyli oddzielne szkoły, pragnąc *tylko wszystkim* się podobać i mile ucho łechtać.

Stąd poszło, iż sztuka grania i komponowania na fortepian coraz niżej upadać zaczęła, i że mimo milionów kompozytorów na ten instrument od Beethovena aż do Chopina ledwie dwóch się znajdzie zasługujących na uwagę. Kompozycje Kalkbrennera, Hummla, Cramera<sup>11</sup> i tylu innych, zasadzając się na małej tylko mechanicznej doskonałości gry, nie mają nic w sobie co by duszę naszą zajmowało. Nie ma w nich ani ognia, ani uczucia, ani śpiewności, ani fantazji: Ries<sup>12</sup>, choć z wielu względów wyższy od wymienionych, nie może się jednak z Beethovenem równać [przypis: Proszę uważać, iż mówię tu tylko o kompozycjach Beethovena na fortepian, jako kompozytor symfoniów i opery *Fidelio*<sup>13</sup>, tak wysoko stoi Beethoven, iż nikt go pewnie nie przewyższy]. Moszeles i Mendelssohn-Bartholdy<sup>14</sup> długo muszą się namyślać, nim co takiego, jako Beethoven napisał, wymyślą [przypis: Moszeles i Mendelssohn-Bartholdy w najnowszych kompozycjach już bardzo zbliżają się do szkoły romantycznej]. Cóż nam powiedzieć o tak ulubionym przed kilku laty Herzu<sup>15</sup>, Hintenie, Czernim?<sup>16</sup> Oni to ubiegając się jedynie za pochwałą tłumu i hołdując powszechnemu zepsuciu, gust dobry w muzyce bardziej jeszcze skazili.

W takim stanie rzeczy czas był największy, aby jaki wielki gieniusz zupełnej zagładzie dobrego znaku zapobiegł: Chopin to skutecznił, nie dbając on o poklaski gminu, przekładając nad *pochwałą tysięcy* mało muzykalnych, zdanie *jednego, ale prawdziwego znawcy muzyki*, ufny na koniec w swej sile, postępował odważnie obroną przez siebie drogą i doszedł najwyższego stopnia doskonałości. Dla niego muzyka jest ową czarodziejską sztuką, dającą człowiekowi przeczuwać jego wyższe pochodzenie, przenosząc go oraz z tego smutnego ziemi padołu w górne, szczęśliwsze krainy.

Sława europejska Chopena zaczyna się od jego podróży muzykalnej, którą w roku 1829 przedsięwziął. Szczególniej w Wiedniu<sup>17</sup> został z największym zapalem przyjęty. Wszędzie gdzie się dał słyszeć, pisma publiczne napełniane były pochwałami jego cudnej gry i niezrównanych kompozycji. Niemniej podziwiano wolne fantazje, w których mogąc jeszcze bardziej niż w kompozycjach puszczać wodze wzniosłej, bujnej i twórczej wyobraźni, cudów prawie dokazywał.

Wówczas bladeść jego twarzy niknęła, a ciemne oczy pały ogniem nadludzkim, twarz zasmucona okrywała się febrycznym prawie rumieńcem. Dopiero

kiedy ostatnie pełne akordy, miękkie i płaczące, jak zwykle zakończenia wszystkich jego kompozycji i wolnych fantazji, rozległy się po sali, a rześiste oklaski uniesionych słuchaczy słyszeć się dały, dopiero wtenczas lekki uśmiech krasił jego piękną twarz, przybierającą swą naturalną bladość, która go osobliwie w oczach dam jeszcze bardziej zajmującym czynić musiała. W tym roku (1829) był i w Poznaniu, lecz naturalnie nie dał koncertu; dowiedział się bowiem, iż publiczność poznańska wcale nie jest muzykalną. Niestety! Kiedyż nią będzie? Dziewiętnasty wiek czas by też raz przecie zamięłować nauki i sztuki piękne.

Zwiedziwszy jeszcze kilka miast swej ojczyzny, wrócił Chopin do Warszawy, lecz na krótki tylko czas, albowiem już w roku 1830 wyjechał do Anglii, Niemiec i Francji. („Przyjaciół Ludu” 1836, z 9 I, nr 28, s. 223–224).

Sława Chopena jako kompozytora zaczyna się w Niemczech, Anglii i Francji od wyjścia dzieła *La ci darem la mano*, *Varié* par Fr[édéric] Chopin. Œuvre 2<sup>18</sup>.

To dzieło zrobiło nadzwyczajne furore w Europie. Najwięksi nawet przyjaciele szkoły dawniejszej przyznali mu wyższość nad wszystkimi innymi. Pisma muzyczne były napełnione recenzjami, pomiędzy nimi „Rapsodie” przez *Wicka*<sup>19</sup> i fantastyczne doniesienie przez Schumanna, utalentowanego fortepianistę i bardzo dobrego kompozytora w Lipsku, zdają mi się najlepsze. Pierwsze umieszczone są w dzienniku „Der Komet” rok 1832 s. 54 i w „Revue musicale”, drugie w „Allgem[eine] Musikalische Zeitung” Nr 3. Daję tu wyjątek z artykułu Schumanna, może on w części przynajmniej dać poznać czytelnikom zapał, z jakim początkowo to dzieło naszego ziomka przyjęto, zarazem posłużyć do lepszego zrozumienia samej kompozycji.

Dzieło drugie: „Euzebiusz wszedł po cichu do pokoju. Znasz ów ironiczny uśmiech na jego bladej twarzy, obudzający ciekawość. Siedziałem właśnie z Florestanem przy fortepianie, jest to, jak wiesz, jeden z owych rzadkich geniuszów, które całą przyszłość przeczuwają i w okamgnieniu wszystko obejmują. Euzebiusz przeciwnie równie fantastyczny jak poważny, słodycz z jednego kwiatu po drugim wysysa, trudniej, lecz lepiej pojmuje, rzadziej, ale dłużej i oszczędniej jej używa; jego gra jest też rozsądniejszą, delikatniejszą i mechaniczniej doskonalszą. Wyrzekłszy te słowa – «panowie! Oddajcie cześć i pokłon gieniuszowi» – rozłożył Euzebiusz nuty. Tytułu nie dozwolił nam jednak zobaczyć [...]. No! Teraz graj, rzekł śmiejąc się Florestan do Euzebusza. Euzebiusz usiadł do skrzydła i grał jak natchniony. Zdawało się, iż tysiące postaci najrozmaitszego życia przeprowadzał przed naszymi oczami i że duch niewidomy palce nad ich mechanizmem wynosił. Oklask Florestana malował się tylko w słodkim uśmiechu i słowach: «Podobne wariacje mógłby być tylko Beethoven napisać, gdyby był wielkim wirtuozem na fortepianie». Wziąwszy tytuł kompozycji i przeczytawszy *La ci darem la mano varié pour le Pianoforte par Frédéric Chopin*. Œuvre 2. – gdyśmy zdziwieni zawołali – «dzieło drugie?»

i nasze twarze z wielkiego zachwycenia ogniem pały, a z pochwał i wykrzyków mało co więcej słyszeć było, jak tylko: «To przecie raz coś rozumnego! Chopin! Chopin! – nie słyszałem dotychczas tego nazwiska – któż on? Na każdy przypadek gieniusz, wielki geniusz»” – naówczas powstała scena, którą daremnie bym się silił opisać<sup>20</sup> („Przyjaciel Ludu” 1836, z 16 I, nr 29, s. 230–231).

Większe jeszcze pochwały jak Schumann oddaje tej kompozycji *Wick* w wyżej już wzmiankowanej recenzji, do której czytelnika odsełamy.

Można sobie łatwo wystawić, z jakim oczekiwaniem cały świat wyglądał innych kompozycji Chopena. W roku 1833 wyszły następujące:

1. *Polonez na fortepian i wiolonczelę*, dzieło 3<sup>21</sup>.
2. *Mazurki*, oddział 1-szy i 2-gi. Dzieło 6 i 7 (później wyszedł oddział 3, dzieło 17)<sup>22</sup>.
3. *Trio*. Dzieło 8<sup>23</sup>.
4. *Notturna*. Dzieło 9 (później drugi oddział. Dzieło 15)<sup>24</sup>.

Kompozycje te, szczególnie *Trio* i *Mazurki* przewyższyły oczekiwania wszystkich. *Mazurki* tylko w Niemczech północnych, gdzie wcale nie zostały zrozumiane, nie podobały się. W Niemczech południowych, w Francji i Anglii, gdzie je odgadnięto, były prawie ubóstwiane. Fetis w „Revue musicale”<sup>25</sup>, Fink w „Allgemeine Musikalische Zeitung”, Schumann w „Neues Zeitschrift für Musik”, i redakcja „Gazette musicale” nie mogą się dosyć nachwalić oryginalności i piękności tych mazurków. Jedyne tylko Rellstab, redaktor „Gazety muzycznej” berlińskiej pod tytułem „Iris im Gebiete der Tonkunst” nie mając najmniejszego wyobrażenia o pieśniach i tańcach ludu naszego, najmniejszej znajomości ducha muzyki polskiej, odważył się nie tylko ganić, ale prosto naśmiewać się z tych mazurków<sup>26</sup>. Powstaje on osobliwie na smętność! Lecz właśnie, ten smutek, ten płacz, jak we wszystkich kompozycjach Chopena, tak szczególnie w tych mazurkach rozlany, nie tylko czarujących dodaje im wdzięków, ale nadto jak najdokładniej je charakteryzuje. Nie jest tu miejsce rozbierać je w szczególności, w każdym jest tyle piękności, tyle poezji, tyle wdzięku, iż o nich arkusze pisać by można.

Po mazurkach wydał *Trio na fortepian, na skrzypce i wiolonczelę*, ofiarowane Xięciu Antoniemu Radziwiłłowi. Pełno w nim jest nowych figur, wielkich i pięknych myśli, jakaś wszystko porywająca siła, połączona z smutkiem, nawet często z męską rozpaczą; przy częstej zmianie i grupowaniu pojedynczych części, przy dziwnych rytmicznych i harmonijnych zawikłaniach, znajduje się jakiś śpiewny, charakterystyczny dźwięk, porządek i dziwna symetria. Słowem to dzieło godne Chopena, równie jak *Notturna*, które wkrótce po *Trio* wyszły.

Dotąd, jak wiadomo, uważano *Filda*<sup>27</sup> za najpierwszego kompozytora notturn. Chopin i w tym rodzaju kompozycji chciał być pierwszym, i, oczywiście, przewyższył Filda. Jakże suche, oschłe i nudne są notturna tego kompozytora

w porównaniu z cudnymi Chopena tworam, które mianowicie śpiewnością, nowymi szczytnymi myślami, bogactwem harmonii i tą zajmującą, jemu tylko właściwą smętnością tak bardzo od wszystkich innych się różnią. Są to prawdziwe marzenia czystej, czulej duszy, miotanej uczuciami w cichej nocy. Nieczule serce ich nie zrozumie.

Każdy, kto tylko te pierwsze dziewięć dzieł naszego ziomka pozna, musi przyznać, iż już przez nie przewyższył wszystkich fortepianistów i nieśmiertelną sławę sobie zjednał, cóż dopiero, kiedy uwagę zwrócimy na jego późniejsze kompozycje, na jego *ćwiczenia*<sup>28</sup>, na jego boski *Koncert*<sup>29</sup>, na jego cudną *Fantazję na śpiewy polskie*<sup>30</sup>, na jego równie trudnego jak pięknego *Krakowianka*<sup>31</sup>, i na smętne *Scherzo*?<sup>32</sup>

Brakuje nam słów do wyrażenia doskonałości i piękności tych dzieł. Śmiało możemy stwierdzić, iż żaden naród tak *wielkim, prawdziwie narodowym* kompozytorem poszczycić się nie może. W Chopena dziełach każda nuta jest narodową, każda nuta piękną, prawdziwie piękną, boską, każda myśl szczytną, niebiańską!

W *ćwiczeniach* (Etudes Œuvre 10. Liv. 1 et 11)<sup>33</sup> P[an] Chopin jest przez dedykacją (*Lisztowi* po nim najlepszemu fortepianiście w Europie) dał poznać, dla jakich to fortepianistów te *ćwiczenia* są przeznaczone. Dobrze ich nikt pewnie oprócz samego kompozytora i Liszta nie jest w stanie wykonać; mierni fortepianiści (tj. tacy, którzy najtrudniejsze dzieła dawniejszych kompozytorów, jak np. Kalkbrennera<sup>34</sup>, Riesa<sup>35</sup>, Humla<sup>36</sup>, Herza<sup>37</sup> itd. od razu i to pod każdym względem wykonać są w stanie) ledwie będą mogli po kilkumiesięcznym pilnym *ćwiczeniu* jedno albo dwa z tych *Etudes* jako tako odegrać; o wykonaniu trudniejszych, jak np. 2-giej, 4-tej, 11-tej, ani myśli. „Gdybyśmy – mówi Fink<sup>38</sup> w «Allge[meine] Musikal[ische] Zeitung» Nrn. 6 z roku 1834 – to dzieło pierwszy raz do ręki wzięli, zdawało się nam, żeśmy jakiegoś ciemnego miejsca dostrzegli. Panował tam jakiś dziwny ruch, ruch jakby duchów w wirze raz na dół, drugi raz do góry przesuwających się, ujrzeliśmy się naraz w krainie duchów. Powoli jednak zaczęliśmy przezierać coraz wyraźniej, a obrazy nocy i zmierzchu ukazywały nam się o tyle, o ile to z ich naturą się zgadzało. Śmiałe jak bohaterów cienie, zaczepiające i pieszczone jak sny z otchłani Acherontu, dziwne, olbrzymie, jak wężonośne giganty, rzadko tylko księżycem omglone, mieszały się z fantastycznymi grupami, w locie duchów, bez ładu i spoczynku – a mimo tego była w tym wszystkim *jedność*. Romantyczne więc *ćwiczenia*, nowe i doskonałe. Łatwo pojmujemy, jak to prawdziwie jedyne w swym rodzaju, cudowne zjawisko fortepianistów elektrycznie uderzy, i że za najwznioślejsze i najdoskońalsze od nich uważane być musi”.

Tak pisał Fink, przyjaciel dawnej szkoły, który pewnie ze smakiem na zwycięstwo nowej szkoły patrzy, który nawet czasem jeszcze chwali kompozycje Humla, Kalkbrennera i wielu innych.

Ćwiczenia te są kluczem do następujących kompozycji Chopena: do *Koncertu*, dzieło 11-te (z orkiestrą), *Fantazji na śpiewy polskie*, dzieło 13 (z orkiestrą), *Krakowiaka* (z orkiestrą), dzieło 14, *Rondo* z Es. Dzieło 16.<sup>39</sup>, *Scherzo*. Dzieło 20.

Najwięksi krytycy już powiedzieli wszystko to, co tylko na pochwałę tych dzieł powiedzieć można było. Śmiesznym musiałyby się zdawać, gdybym się tu na nowe zdobywał uwielbienie: dosyć rzec, iż trudno znaleźć co *doskonalszego* i *piękniejszego*. Zwykle bawi P[an] Chopin w Paryżu, gdzie często nadzwyczajnie licznie odwiedzane koncerty daje i gdzie jego lekcje Francuzi złotem ważą (podobno 2 luidory za godzinę) [objaśn.: Podług ostatnich wiadomości wyjechał P[an] Chopin w listopadzie z Paryża]. Skutek najpomyślniejszy uwieńczył jego usiłowania. Wszyscy prawie wielcy kompozytorowi postępują za jego przykładem i tą drogą, którą on poszedł. Wymienię tylko sławnego Liszta w Paryżu, Hillera<sup>40</sup>, Bertiniego<sup>41</sup>, Schumanna, równie piękną jak utalentowaną Klarę Wick<sup>42</sup>, Pixisa<sup>43</sup> i Chaulieu, który od 110-go dzieła do romantycznej szkoły przeszedł.

O Herzu, Hintenie, Czernim i tysiącach innych, dawniej ulubionych mistrzów nic już prawie nie słyhać. I któżby też mógł raz skosztowawszy niebiańskich tonów, tęsknić do ziemskich! Dawniejszych kompozytorów porównać można do gwiazd – w nocy świecili; czyliż gwiazdy świecić mogą, gdy słońce zabłyśnie?

Nie wiem, czy gdzie mniej są kompozycje P[ana] Chopena znane, jak w naszym Księstwie, już to z tej przyczyny, iż mało mamy znawców muzyki i dobrych fortepianistów; już też dlatego po części, iż nas o nowych postępach muzyki rzadko wiadomości dochodzą, ponieważ np. w całym Poznaniu (wiem dokładnie) trzy tylko osoby trzymają żurnale muzyczne, w innych zaś pismach polskich artykuły muzyczne się nie znajdują. Stąd pochodzi, iż tak często jeszcze słyszymy kompozycje Humla, Herza, Czernego i tylu innych; nowszych nikt nie gra, bo o nich nikt prawie jeszcze nie wie. To mnie szczególnie spowodowało do umieszczenia tych kilku słów o kompozycjach Chopena.

Spodziewam się, iż każdy muzyczny czytelnik nie omieszka bliżej obeznac się z dziełami tego *prawdziwie narodowego* naszego kompozytora [objaśn.: Dotąd wydane dzieła Chopina są następujące:

1. *Rondo* (w Warszawie u Brzeziny; drugie wydanie w Lipsku u Hofmeistera)
2. Dzieło 2. *La ci darem la mano. Varié* (w Wiedniu u Haslingera)
3. Dzieło 4. *Sonata* i dzieło 5-te *Fantazja* (wyjdą w tym roku u Haslingera)<sup>44</sup>
4. Dzieło 6. *Mazurki*
5. Dzieło 7. *Mazurki*

6. Dzieło 8. *Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę*
7. Dzieło 9. *Notturna*
8. Dzieło 10. *Etudes*
9. Dzieło 11. *Koncert* (z orkiestrą) u Kistnera w Lipsku
10. Dzieło 13. *Fantazja na śpiewy polskie z orkiestrą*
11. Dzieło 14. *Krakowiak*. Wielkie koncertowe *Rondo* z orkiestrą u Kistnera
12. Dzieło 15. *Notturna* u Breitkopfa
13. Dzieło 16. *Rondo* (w Es-dur) u Breitkopfa
14. Dzieło 17. *Mazurki* u Breitkopfa
15. Dzieło 18. *Walec*<sup>45</sup>
16. Dzieło 19. *Bolero*<sup>46</sup> 17. Dzieło 20. *Scherzo*.

W tym roku wyjdą w Lipsku (w Paryżu i w Londynie już wyszły):

1. Drugi wielki *Koncert z f-moll moll orkiestrą*. Dzieło 21<sup>47</sup>
2. *Ballady* (bez tekstu)<sup>48</sup>
3. Fantastyczne *Mazurki*. Dzieło 24<sup>49</sup>]

Pan Chopin zaś, jeśli ta karta dostanie się do rąk jego, niech wybaczy, że tak słabe pióro odważyło się o nim pisać; niech przyjmie te kilka słów jedynie jako wyraz uwielbienia, szacunku i wdzięczności za tyle, tyle szczęśliwych i pięknych godzin, które jak milionom, tak i mnie przez swe cudne kompozycje sprawił<sup>50</sup>.

F[elicjan] A[ntoni] W[o]ykowski]

(Chopin, „Przyjaciel Ludu” [Leszno] 1836, z 9 I, t. 2, nr 28, s. 223–224; nr 29 z 16 I, s. 230–231).

### Przypisy

<sup>1</sup> Józef Elsner (1769–1854) – polski kompozytor i pedagog, nauczyciel m.in. Fryderyka Chopina.

<sup>2</sup> Václav Würfel (Wilhelm Wenzel; 1790–1832) – czeski pianista i kompozytor; od 1819 r. w Warszawie był korespondentem „Allgemeine Musikalische Zeitung”, potem kierował Towarzystwem Przyjaciół Muzyki Kościelnej i Narodowej; w Wiedniu był dyrygentem. Tam też pomógł w 1829 r. zorganizować Chopinowi koncert publiczny. Wcześniej, jako profesor klasy fortepianu w konserwatorium w Warszawie, interesował się postępami pianistycznymi uzdolnionego Chopina i udzielał mu wskazówek; nauczył go też grać na organach.

<sup>3</sup> Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) – austriacki kompozytor i pianista pochodzenia węgierskiego. W 1828 r. koncertował w Warszawie, wzbudzając podziw m.in. Chopina; główny przedstawiciel stylu *brillant* [rozbudowane partie popisowe], który wywarł wpływ na wczesne dzieła Chopina.

<sup>4</sup> Friedrich W.M. Kalkbrenner (1785–1849) – niemiecki pianista i kompozytor, autor szkoły na fortepian.

<sup>5</sup> Ignac Moscheles (1794–1870) – niemiecko-czeski pianista, dyrygent, pedagog i kompozytor. Pisał wirtuozowskie utwory fortepianowe w stylu *brillant*.

<sup>6</sup> John Field (1782–1837) – irlandzki pianista i kompozytor, pedagog, twórca nokturnu fortepianowego, udoskonalonego potem przez Chopina.

<sup>7</sup> Joseph Haydn (1732–1809) – austriacki kompozytor, jeden z najwybitniejszych klasyków wiedeńskich.

<sup>8</sup> Woykowski wymienia cztery symfonie Beethovena (1770–1827), najwybitniejszego klasyka wiedeńskiego, kompozytora z przełomu dwóch epok: klasycyzmu i romantyzmu. Są to symfonie: *II D-dur op. 36* (1802), *V C-moll op. 67* (1808), *VII A-dur op. 92* (1821) i *VIII F-dur op. 93* (1812).

Wzmiankowane sonaty, to: słynna *Sonata cis-moll „quasi una fantasia” op. 27, nr 2* (1801), tzw. księżycowa, oraz *Sonata d-moll op. 31* (1802).

<sup>9</sup> Wolfgang Amadeusz Mozart (1756–1791) – genialny austriacki kompozytor, jeden z klasyków wiedeńskich.

<sup>10</sup> Muzio Clementi (1752–1832) – włoski kompozytor i pianista.

<sup>11</sup> Johann B. Cramer (1771–1858) – niemiecki pianista i wydawca muzyczny.

<sup>12</sup> Ferdinand Ries (1784–1838) – niemiecki pianista i kompozytor.

<sup>13</sup> *Fidelio*, opera Beethovena; prapremiera: Wiedeń 1805.

<sup>14</sup> Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) – niemiecki kompozytor. Wysoko cenił utwory Chopina i żywił dla niego wiele podziwu, jednak w liście do Moschelesa w 1835 r. wyraził się m.in. o mazurkach Fryderyka, że są tak „zmarnowane, że prawie nie do zniesienia”. Mendelssohn i Chopin należeli do grona młodych muzyków, którzy dość często spotykali się w Paryżu na wspólnych obiadach. Chopin poznał go jeszcze w Berlinie w 1828 r., ale przyglądał mu się z daleka, nie śmiejąc podejść do sławnego już kompozytora.

<sup>15</sup> Henri Herz (1803–1888) – niemiecki pianista i kompozytor, jeden z najwybitniejszych wirtuozów XIX w.

<sup>16</sup> Carl Czerny (1791–1857) – austriacki pianista i pedagog, uczeń Beethovena. Chopin spotykał się z nim w Wiedniu, gdzie grywał z nim na cztery ręce. Stamtąd pisał do Tytusa Woyciechowskiego 12 września 1829 r.: „Z Czernym poznałem się za panie brat, na dwa fortepiana często z nim u niego grywałem. Dobry człowiek, ale nic więcej”. *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i oprac. B.E. Sydów, t. 1, Warszawa 1955, nr 48, s. 105.

<sup>17</sup> Chopin wyjechał do Wiednia wkrótce po ukończeniu Szkoły Głównej Muzyki (z oceną końcową Elsnera: „szczególna zdolność, geniusz muzyczny”) i dotarł tam 31 lipca 1829 r. Szybko poznał tamtejszych wybitnych muzyków. Przewodnikiem był V. Würfel, który namówił Fryderyka do dania koncertu. Stało się to 11 sierpnia. Chopin grał *Wariacje z „Don Juana”* oraz improwizował. „Skorom się na scenie pokazał – komentował swój występ – dostałem brawo, po odegraniu każdej wariacji takie były oklaski że nie słyszał orkiestry. Po skończeniu tyle klaskano, iż musiałem drugi raz wyjść i uklonąć się [...]. Pierwsze więc moje wystąpienie, o ile było niespodziewane, o tyle szczęśliwe [...]. Dziś mędrzy jestem i doświadczeńszy o jakie cztery lata”. *Ibidem*, s. 104–105.

19 sierpnia Chopin dał drugi (darmowy) koncert. Program objął ponownie *Wariacje na temat Mozarta op. 2* oraz „wolne improwizacje”. Następnego dnia szczęśliwy Chopin pisał do rodziny: „Jeżeli pierwszą razą zostałem dobrze przyjęty, to wczoraj jeszcze lepiej. Trzy razy brawo się wznawiało, publiczność liczniej się zgromadziła [...] Wiem, że podobałem się damom i artystom”. *Ibidem*, nr 44, s. 95.

Ukazało się szereg pochwalnych recenzji muzycznych w znanych periodykach. Obydwa występy były „faktycznym debiutem Chopina jako pianisty i kompozytora w jednej osobie, i to od razu na tak wysokim szczeblu muzycznego świata”. T.A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1998, s. 111.

Zacytuję jeszcze jedną relację Chopina do rodziny: „[...] nie wygwizdali mię! [...]. Bądźcie spokojni o moją osobę i o moją sławę [...]. Przyjaciele moi i koledzy rozstawili się po kątach dla



sluchania rozmaitych zdań i krytyk. Celiński może powiedzieć, jak mało nagan słyszano: tylko Hube największą słyszał. Jakaś dama powiedziała: «Schade um den Jungen, dass er so wenig Tournüre hat» [«Szkoda, że ten młodzieniec jest tak niepokazny»]. Chopin skomentował to następującą uwagą: „Jeżeli taką tylko dano mi nagane, a przysięgają się, że same jedynie pochwały słyszeli i że nigdy brawa nie zaczynali, więc się nie mam czego turbować!”. Cyt. za: *ibidem*, s. 111.

Zob. też: A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 1981, rozdz. *Echa koncertów wiedeńskich Chopina*, s. 104–107.

<sup>18</sup> *La ci darem la mano, varié pour le Pianoforte par Frédéric Chopin. Œuvre 2. (Wariacje B-dur na temat arii „La ci darem la mano” z opery „Don Juan” Mozarta na fortepian i orkiestrę op. 2, powst. 1827–1828, dedyk. T. Woyciechowskiemu; wyd. Wiedeń 1830, T. Haslinger)*. Chopin wybrał tu za temat wariacji znany, pogodny duet z I aktu arcydzieła W.A. Mozarta *Don Juan* i opatrzył go liczbą opusową 2. Wykonał go sam w Wiedniu, ale ani za wykonanie, ani za wydanie drukiem nie otrzymał żadnego honorarium („jeszcze nieznany autor”). Gdy rówieśnik Chopina Robert Schumann (1810–1856) zapoznał się z nową kompozycją naszego ziomka jesienią 1831 r. – 7 grudnia opublikował o niej w lipskiej „Allgemeine Musikalische Zeitung” (nr 49) entuzjastyczny artykuł pt. *Ein Opus II* (tłum. pol.: R. Schumann, *O Fryderyku Chopinie*, Katowice 1963, s. 17–19). Nie była to recenzja, lecz literackie opowiadanie z fikcyjnymi postaciami Florestanem i Euzebiuszem. Zacytował je w swoim artykule A. Woykowski. Zob. też A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *op. cit.*, s. 167–172: *Opus 2*.

Z chóru pozytywnych opinii o *Wariacjach* wyłamał się tylko berliński krytyk muzyczny i literat Ludwig Rellstab (1799–1860). W periodyku przez siebie redagowanym: „Iris im Gebiete der Tonkunst” – pisał m.in.: „Pan Chopin jest podobno Polakiem, przynajmniej tak można się domyślić, skoro utwór swój dedykował Polakowi, jeśli by nie chcieć sądzić o tym także z wandalizmu, jaki popełnił Mozartowskiej melodii, a będącym oznaką, że utwór wyrósł z surowego pnia ludów słowiańskich”. Rellstabowi nie podobały się nowość środków i figur stylistycznych, a przede wszystkim to, że „kompozytor niemal zalewa temat biegnikami i wiesz go dusząc łańcuchem tryli”. Cyt. za: T.A. Zieliński, *op. cit.*, s. 300.

Pewny siebie Rellstab napastliwie atakował również późniejsze utwory Chopina, którego nowatorskiej muzyki nie rozumiał. Prawdopodobnie dorósł do niej dopiero w 1839 r. Odtąd o dziełach sławnego już polskiego kompozytora zaczął pisać bardzo przyjaźnie i pochlebnie.

<sup>19</sup> Friedrich Wieck (1785–1873) – niemiecki pianista i pedagog, ojciec Klary Schumann. Pełen zachwytu dla wyżej wspomnianych *Wariacji* Chopina napisał o nich sporych rozmiarów artykuł. Posłał go pod koniec 1831 r. kompozytorowi oraz F.J. Fétisowi (redaktorowi i wydawcy czasopisma „La Revue Musicale”) z prośbą o opublikowanie. Gdy to się nie udało, zresztą za sprawą samego Chopina przerażonego wywodami recenzenta, ogłosił go w następnym roku w niemieckim periodyku „Caecilia” (Mainz 1832, nr 55). Wieck, podobnie jak Schumann, skojarzył *Wariacje* z historią sceniczną Don Juana i kompozycję zinterpretował jako muzykę programową. Chopin stanowczo odrzucił takie rozumienie jego muzyki.

<sup>20</sup> Tekst opowiadania Schumanna znajdziemy w monografii A. Czartkowskiego i Z. Jeżewskiej, *op. cit.*, s. 167–172 (pt. *Opus 2*).

<sup>21</sup> *Polonez C-dur na fortepian i wiolonczelę op. 3*, powst. 1829, wyd. Wiedeń 1831. Utwór skomponowany dla księcia A. Radziwiłła, kompozytora, wiolonczelisty i mecenas sztuki. Jego najbardziej znanym dziełem jest muzyka do tragedii *Faust* J.W. Goethego.

<sup>22</sup> Pięć mazurków: 1) fis-moll, 2) Cis-moll, 3) E-dur, 4) Es-moll, 5) C-dur op. 6; powst. 1830–1831, wyd. Lipsk 1832 i nast.; cztery mazurki: 1) B-dur, 2) a-moll, 3) f-moll, 4) As-dur op. 7. Później: cztery mazurki: 1) B-dur, 2) e-moll, 3) As-dur, 4) a-moll; op. 17; powst. 1830–1833, wyd. Paryż 1834 i nast.

<sup>23</sup> *Trio g-moll na fortepian, skrzypce i wiolonczelę op. 8*, powst. 1829, dedyk. księciu A. Radziwiłłowi, wyd. Lipsk 1832 i nast. Utwór zaliczany do arcydzieł romantycznej kameralistyki. Zob. T.A. Zieliński, op. cit., s. 94–100.

<sup>24</sup> Trzy nokturny: 1) b-moll, 2) Es-dur, 3) H-dur, op. 9; powst. 1830–1831, wyd. Lipsk 1832 i nast. Nr 2 dedyk. M. Wodzińskiej. Później drugi oddział: trzy nokturny: 1) F-dur, 2) Fis-dur, 3) g-moll op. 15; powst. 1830–1833, dedyk. F. Hillerowi.

<sup>25</sup> Zob. fragmenty recenzji F.J. Fétisa (opublikowanej w „Revue Musicale” 3 marca 1832 r.) w monografii T.A. Zielińskiego, op. cit., s. 273.

<sup>26</sup> O *Mazurkach op. 7* Rellstab pisał z „złością”: „W tańcach tych syci on [Chopin] swe namiętne pragnienie, by pisać w sposób wymyślny i nienaturalny – ponad miarę, aż do obrzydliwości. W wyszukiwaniu rozdzierających uszy dysonansów, wymuszonych przejść, rażących modulacji, okropnie powykręcanych melodii i rytmów, jest on wprost niestrudzony, chciałoby się rzecz niewyczerpany. Wszystko, na co tylko wpaść można, zostaje wykorzystane, by zyskać efekt dziwacznej oryginalności, zwłaszcza możliwie niezwykle tonacje, nienaturalne układy akordów, przekorne ustawienia palców [...]. Gdyby pan Chopin przedłożył tę kompozycję jakiemuś mistrzowi, to ten najpewniej podarłby ją i rzucił mu pod jego nogi, co my tu też symbolicznie uczynić chcemy”. Cyt. za: ibidem, s. 300–301. Ot, cała nędza kiepskiego tradycjonalisty!

<sup>27</sup> John Field (1782–1837) – irlandzki pianista, kompozytor i pedagog. Jest twórcą fortepianowego nokturnu (wł. *notturno*, franc. *nocturne* – ‘nocny’).

<sup>28</sup> Mowa tu o etiudach (franc. *l'étude* – ‘ćwiczenie, studium’), utworach, których celem jest opanowywanie i doskonalenie gry na instrumencie. Etiudę koncertową, zawierającą również cele artystyczne, zapoczątkował Chopin.

<sup>29</sup> Chopin skomponował dwa koncerty: 1) *Koncert e-moll na fortepian i orkiestrę op. 11*, powst. 1830; oraz wcześniejszy 2) *Koncert f-moll na fortepian i orkiestrę op. 21*, powst. 1829–1830.

<sup>30</sup> *Fantazja A-dur na tematy polskie na fortepian i orkiestrę op. 13*, powst. 1828/1829, wyd. Paryż 1834 i nast. Chopin wykorzystał w niej trzy melodie: 1) anonimową pieśń *Już miesiąc zeszedł* do tekstu XVIII-wiecznej sielanki poetyckiej Franciszka Karpińskiego *Laura i Filon*, 2) krakowiaka Karola Kurpińskiego i 3) melodię ludową *Jedzie Jasio od Torunia*.

<sup>31</sup> *Rondo à la Krakowiak F-dur na fortepian i orkiestrę op. 14*, powst. 1828, wyd. Lipsk 1834 i nast., dedyk. księżnej Annie Czartoryskiej z Sapiechów. Zob. T.A. Zieliński, op. cit., s. 88–92.

<sup>32</sup> *Scherzo h-moll op. 20*. Pierwsza wersja powst. w 1831 r., ostateczna w 1834/1835, wyd. Paryż 1835 i nast. Dzieło to charakteryzuje już dojrzały styl Chopina, inny od konwencji *brillante*. Panuje tu w pełni nowoczesna estetyka romantyczna. Kompozytor wykorzystał polską koledę *Lulajże, Jezuniu, lulajże, lulaj*. Pomysł *Scherza* narodził się w czasie pierwszych świąt Bożego Narodzenia w grudniu 1830 r. w Wiedniu, świąt spędzonych samotnie poza domem rodzinnym.

<sup>33</sup> Dwanaście etiud: 1) C-dur, 2) a-moll, 3) E-dur, 4) cis-moll, 5) Ges-dur, 6) es-moll, 7) C-dur, 8) F-dur, 9) f-moll, 10) As-dur, 11) Es-dur, 12) c-moll („rewolucyjna”) op. 10. Oprócz nr 3 i 4 pozostałe zadedyk. Lisztowi, powst. 1829–1831, wyd. Paryż 1833 i nast. Cykl ten to „najważniejsze i najambitniejsze dotąd dzieło Chopina”, rozpoczęty jeszcze w Warszawie, skomponowany przede wszystkim w Wiedniu, Monachium i Stuttgarcie i wykończony w Paryżu.

Zieliński konstatuje: „*Etiudy* Chopina przynoszą zupełną rewolucję w tym gatunku [...]. Każdy z tych dwunastu utworów pomyślany jest jako ćwiczenie pewnego ruchu ręki w ramach określonej figury oraz pokaz sprawności technicznej pianisty w ściśle wybranym zakresie [...]. *Etiudy* stały się nie tylko uporządkowanym pokazem nowego stylu pianistycznego i właściwych mu formuł, ale także tego stylu artystyczną nobilitacją, i to w najgłębszym sensie [...], wartość *Etiud* tkwi przede wszystkim w sferze wyrazu, osiągającego głębię i wyrafinowanie właściwe «najszlachetniejszym» gatunkom muzycznym”. T.A. Zieliński, op. cit., s. 237, 239. Trzecią *Etiudę E-dur*

muzykolog nazywa „jedną z najpiękniejszych melodii Chopinowskich”, „czułą i rozmarzoną, a przy tym nabrzmiałą pewnym żalem i tęsknotą”. Ibidem, s. 242.

Przydana w późniejszych latach nazwa „rewolucyjna” *Etiudzie c-moll (nr 12)* „wiąże wstrząsającą, dramatyczno-heroiczną ekspresję tego dzieła z wypadkami powstania listopadowego w Polsce. Skojarzenie takie, mimo swej pozamuzycznej dowolności, narzuca się w tym wypadku rzeczywiście z nieodpartą siłą”. Obserwujemy tu „zespół uczuć bliskich tego, co określilibyśmy jako patos walki, heroiczna brawura, burza i gniew, ale równocześnie ostry dramatyzm, męka i ból”. Ibidem, s. 252.

<sup>34</sup> Friedrich W.M. Kalkbrenner (1785–1849) – o tym niemieckim pianście, kompozytorze i pedagogu wspomnieliśmy już wcześniej. Chopin zamierzał początkowo pobierać lekcje u sławnego wtedy wirtuoza i nauczyciela fortepianu, „króla fortepianu”. Jego gra oczarowała Fryderyka. „Gdy usłyszał grę paryskiego mistrza – pisze Zieliński – wpadł w uwielbienie, wyzwalające zarazem samokrytycyzm. Dał temu wyraz w liście do [N.A.] Kumelskiego: «On jeden, któremu ja rzemyczka u trzewiczka rozwiązać nie godzin. Takie Herze itd. – to ci powiadam – że tylko fanfarony, a lepiej nigdy grać nie będą», a miesiąc później w liście do T. Woyciechowskiego: «Nie uwierzysz, ile byłem ciekaw Herza, Liszta, Hillera itd., wszystko to są zera przeciw Kalkbrennerowi. Przyznam ci się, że jak Herz grałem, ale chciałem grać jak Kalkbrenner [...], jest to obrzym depczący Herzów, Czernych itd., a tym samym i mnie». Ibidem, s. 261.

Kalkbrenner uchodził za człowieka „wyniosłego, pysznego i nielubianego”. Gra Chopina (wykonał u niego *Koncert e-moll*) zrobiła duże wrażenie na sławnym pianście, który oświadczył wtedy, że gotów udzielać mu przez trzy lata bezpłatnych lekcji. Elsner dopatrzył się w tej niby bezinteresownej propozycji chyba trafnie „lęku przed konkurencją” ze strony muzyka z Polski. „Tym więcej mnie to cieszy – pisał dawny nauczyciel do swego ucznia – że ci przyrzekł odkryć tajemnice swej sztuki. To mnie jednak zadziwia, że do tego oznacza czas trzyletni”. *Korespondencja Fryderyka Chopina...*, t. 1, nr 86, s. 19, list z 27 listopada 1831 r. Do nauki u Kalkbrennera na szczęście nie doszło, ale obydwaj pianiści się zaprzyjaźnili.

<sup>35</sup> Ferdinand Ries (1784–1838) – niemiecki pianista i kompozytor, tworzył muzykę w stylu *brillant*. Na jednym z koncertów w Warszawie (1823) Chopin z sukcesem wykonał jego koncert fortepianowy, później, już w Paryżu, bliżej poznał inne dzieła tego kompozytora (m.in. operę *La Fiancée*).

<sup>36</sup> Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) – austriacki kompozytor i pianista pochodzenia węgierskiego. W 1828 r. grał w Warszawie, wzbudzając podziw Chopina. Zalicza się go do głównych przedstawicieli stylu *brillant*. Muzyka Hummla wywarła wpływ na wczesne kompozycje Chopina.

<sup>37</sup> Henri Herz (1803–1888) – niemiecki pianista i kompozytor, osiadły w Paryżu, zaliczany do wybitnych wirtuozów XIX w. Był też właścicielem wytwórni fortepianów.

<sup>38</sup> Gottfried Wilhelm Fink (1783–1846) – kompozytor, muzykolog, profesor uniwersytetu w Lipsku, redaktor „Allgemeine Musikalische Zeitung” (na jej łamach w numerze 6 z 13 VIII 1834 r. pisał o *Nokturnach op. 15* Chopina, że są „prawdziwymi marzeniami wahającej się duszy w noc spokoju”). Fink wydał też zbiór pt. *Musikalischer Hausschatz der Deutschen*.

<sup>39</sup> *Rondo Es-dur op. 16*, powst. 1832–1834, wyd. Paryż 1834. O innych wymienionych w tym miejscu dziełach Chopina pisaliśmy już wcześniej.

<sup>40</sup> Ferdinand Hiller (1801–1839) – pianista i kompozytor niemiecki. Chopin przyjaźnił się z nim w Paryżu.

<sup>41</sup> Henri Jérôme Bertini (1798–1876) – francuski pianista i kompozytor. W 1821 r. osiedlił się w Paryżu i podjął działalność koncertową i pedagogiczną. Należał do ważnych osobistości ówczesnego życia muzycznego w stolicy Francji. Jego utwory charakteryzuje duża inwencja melodyczna i bogactwo problemów technicznych.

<sup>42</sup> Klara Schumann z domu Wieck (1819–1896) – niemiecka pianistka i kompozytorka, córka wybitnego pedagoga Wiecka, żona Schumanna. Należała do najwybitniejszych pianistek XIX w. Najważniejsze dzieło to: *Koncert fortepianowy a-moll* (1836).

<sup>43</sup> Johann Peter Pixis (1788–1874) – niemiecki pianista i kompozytor. W latach 1823–1840 mieszkał w Paryżu, przyjaźnił się z Chopinem i Lisztem. Chopin poznał go jeszcze w Stuttgarcie. Pixis rekomendował (z powodzeniem) u wydawcy Schlesingera jego kompozycję na temat melodii z opery Meyerbeera *Robert le Diable*; Chopin odwdzieczył się dedykacją swej *Fantazji polskiej op. 14*.

<sup>44</sup> *Sonata c-moll op. 4*, powst. 1827–1828, dedyk. J. Elsnerowi, wyd. Paryż 1851. *Rondo à la Mazur F-dur op. 5*, powst. 1826, wyd. Warszawa 1828 u A. Brzeziny.

<sup>45</sup> *Walc es-dur op. 18 (Grand Valse brillante)*, powst. 1833, wyd. Paryż 1834 i nast. Według Zielińskiego: „Salonowe przeznaczenie, ale z zachowaniem wysokiego lotu inwencji i artystycznej klasy ma [...] *Walc Es-dur op. 18 (Grande Valse brillante)*. Jest to pierwszy walc Chopina o tak jędrnym tanecznym pulsie i prostej fakturze – niczym Weberowskie *Zaproszenie do tańca* [...]. Rysunek motywów, lekkość, wdzięk i elegancja kolejnych zdań, utrzymane są wyraźnie w duchu i guście francuskim – po raz pierwszy u Chopina w takim stopniu. Ale mimo salonowego i tanecznego charakteru tematów, pozostają one szlachetnej próby i zdradzają piętno osobowości Chopina”. T.A. Zieliński, op. cit., s. 295.

<sup>46</sup> *Bolero a-moll op. 19*, powst. 1833, wyd. Paryż 1835 i nast.

U Zielińskiego czytamy: „Z ówczesnymi ambicjami twórczymi Chopina i jego nowym romantyzmem nie ma [...] nic wspólnego *Bolero op. 19*, odpowiadające potrzebom repertuaru salonowego w stylu *brillant* i z pewnością przez kompozytora w salonach grywane”. Ibidem, s. 294.

O innych „opusach”, wymienionych w wykazie Woykowskiego, już pisaliśmy.

<sup>47</sup> *Koncert f-moll na fortepian i orkiestrę op. 21*, powst. 1829/1830, wyd. franc. i niem. Paryż, Lipsk, Londyn 1836, dedyk. hr. Delfinie Potockiej.

Pierwsze wykonanie *Koncertu* odbyło się 7 lutego 1830 r. w małym, lecz dobranym gronie elity muzycznej Warszawy. Utwór wywołał ogromny podziw. Publiczne wykonanie nastąpiło 17 marca tego roku w Teatrze Narodowym na placu Krasiańskich. Dyrygował sam K. Kurpiński. Prasa nie szczędziła pochwał zarówno młodemu kompozytorowi, jak i dziełu. Zob. ibidem, s. 128–145.

Nowa kompozycja nawiązywała wprawdzie do formy i konwencji koncertu w stylu *brillant* (na pierwszym planie partia solisty, orkiestra akompaniuje), lecz model ten nappełnił Chopin „nową treścią”. O najpiękniejszej części drugiej, *Larghetto*, muzykolog pisze: „II część, *Larghetto*, jest wyraźnie najważniejszą w kompozytorskim zamierzeniu częścią *Koncertu*, a w każdym razie częścią o najsilniejszym natężeniu uczuciowym i najbardziej oryginalnych rysach. Chopin [...] skojarzył ją jednoznacznie ze swym miłosnym afektem do wybranego «ideału», czyli Konstancji Gładkowskiej [...] Trudno byłoby znaleźć w dotychczasowej literaturze muzycznej przykład równie sugestywnego, namiętłego i wzruszającego wyznania miłości, zawartego w dźwiękach”. Ibidem, s. 131.

<sup>48</sup> W 1836 r. ukazały się tylko dwie pierwsze ballady Chopina:

– *Ballada g-moll op. 23*, powst. 1831 (I wersja), 1835/1836 (ostateczna), wyd. Paryż 1836,

– *Ballada F-dur op. 38*, powst. 1836 (I wersja), ostat. w 1839; wyd. Paryż, Lipsk, Londyn 1840.

Dwie pozostałe to:

– *Ballada As-dur op. 47*, powst. 1841, wyd. Paryż 1841,

– *Ballada f-moll op. 52*, powst. 1842, wyd. Paryż 1843.

Nazwa pochodzi z języka włoskiego – *ballare* ‘tańczyć’. Pierwotnie była to pieśń taneczna. „Twórcą artystycznie rozwiniętej ballady fortepianowej był F. Chopin. Ballada instrumentalna nie ma stałej budowy. Chopin w swoich balladach wykorzystywał elementy formy sonatowej, wariacyjnej lub opierał formę na szeregowaniu kontrastujących części”. *Encyklopedia muzyki*, Warsza-

wa 1995, s. 75. „Ballady Chopina stworzyły nowy gatunek muzyki fortepianowej, typowo romantycznej”. *Encyklopedia muzyczna PWN*, t. 2: *Cd*, red. E. Dziębowska, Warszawa 1984, s. 148. Manifestowały nową postawę estetyczną, nastawioną na „wewnętrzne wzbogacenie emocjonalnych treści muzyki w sposób bliski romantycznej poezji, ale bez literackiego programu”, *Ballada g-moll op. 23* była pierwszą w muzyce kompozycją instrumentalną o takim tytule, pozbawioną nie tylko tekstu, ale i jakiegokolwiek słownej konkretyzacji treści, a jednak doskonale zgodną z tytułem. T.A. Zieliński, op. cit., s. 318.

<sup>49</sup> Opus 24 składa się z czterech mazurków: 1) g-moll, 2) C-dur, 3) As-dur, 4) b-moll. Powst. 1833/1836 (lub 1834–1835), wyd. Lipsk 1836. Mazurki nr 3 i 4 należą do „najcenniejszych klejnotów wśród Chopinowskich mazurków”. Ibidem, s. 324.

<sup>50</sup> W *Korespondencji Fryderyka Chopina...* nigdzie nie znajdziemy wzmianki o artykule Woykowskiego. Szkoda, gdyby bowiem kompozytor go znał, z pewnością sprawiłby mu dużą radość. Artykuł Woykowskiego wywołał polemikę. Będzie o niej mowa w następnym odcinku.

STANISŁAW WASYLEWSKI – “A RESIDENT OF OPOLE BY CHOICE”  
ON FREDERIC CHOPIN

S u m m a r y

The author of this paper presents Stanisław Wasylewski’s critical commentaries on source materials concerning Frederic Chopin, which can be found in Wasylewski’s books, such as *Wspomnienia i szkice znad Warty* (1973). In spite of several flaws, Wasylewski’s studies provide a relevant source of information about the famous composer.

