

# Ryszard Przybylski

---

## Epifania Bóstwa Muzyki

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (11), 62-86

---

1991

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ryszard Przybylski

## Epifania Bóstwa Muzyki

Podobnie jak poeta czy malarz, kompozytor objawia się w świecie we własnych dziełach. Jego byt artystyczny nie jest więc uzależniony od jego cielesnej epifanii. Myśl ta wyrażona po polsku jest nieco mglista, ale wyrażona po francusku jest równie prosta, co dokładna. *Son être n'est pas son paraître*. Inaczej jest z aktorem. W sztuce — pisze M. Lemaire — może on zaistnieć dopiero wówczas, kiedy ukaże się we własnej osobie, albowiem sam przetwarza siebie w dzieło, które następnie objawia publiczności. Dla aktora zaistnieć artystycznie znaczy więc tyle, co objawić się. *Son être est dans son paraître*.

Po przyjeździe do Paryża Chopin, który postanowił pokierować własną karierą w sposób przezorny, zdał sobie sprawę, że muzyk taki jak on, a więc jednocześnie i kompozytor, i pianista, jest w jakimś sensie człowiekiem rozdwojonym. Jako kompozytor mógłby pozostać w ukry-

---

Fragment książki *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, która ukaże się może za sto lat. Jest to trzecia część rozdziału pt. *Uporządkowanie życia*. Omawiam w nim trzy formy — ubiór, mieszkanie i występ publiczny — z których pomocą myśl Chopina nadała jego egzystencji pewien stały ład. Usunąłem przypisy, czytelników zainteresowanych szczegółami odsyłam do wydania książkowego. Cytaty na podstawie: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i opr. B. E. Sydow, Warszawa 1955, t. I-II (KS); *Korespondencja Chopina z rodziną*, opr. K. Kobyłańska, Warszawa 1972 (KR); *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi*, opr. K. Kobyłańska, teksty francuskie przeł. J. Hartwig, Warszawa 1981, t. I-II (KGS).

ciu, objawiając się światu tylko we własnych opusach. Natomiast jako pianista musi ukazać się ludziom we własnej osobie. Jak aktor. Pod tym względem muzyk-wirtuoz nie różni się niczym od komedianta, oczywiście od komedianta w dawnym, szlachetnym znaczeniu tego słowa. Ta prawda była bardzo ważna, ponieważ Chopin zrozumiał, że łatwiej mu będzie zdobyć Paryż, kiedy wystąpi najpierw jako mistrz fortepianu, prezentując przy okazji własne kompozycje.

Nie chcąc robić przykrości swemu warszawskiemu nauczycielowi, który widział w nim przede wszystkim twórcę muzyki scenicznej, Chopin spokojnie tłumaczył, że do tak odpowiedzialnej pracy jeszcze nie dojrzał. „List Pański — pisał do Józefa Elsnera 14 grudnia 1831 roku — był mi dowodem nowym tej ojcowskiej troskliwości, tych prawdziwych szczerych życzeń, jakie Pan zachować raczyłeś dla najprzywiązanego z uczniów. Roku 1830, łubom widział, ile mi nie dostaje i jak mi daleko do sprostania któremukolwiek ze wzorów, które miałem w Panu, gdybym chciał się o to pokusić, śmiałem jednakże sobie pomyśleć: zbliżyć się choć trochę do niego i jeżeli nie *Łokietek*, to może jaki *Laskonogi* wyjdzie z mojej mózgowicy.” [KS I 204] Kochał bardzo swego starego nauczyciela, ale przecież nie byłby Chopinem, gdyby mu nie przypiął eleganckiej łatki, wyraźnie już zniecierpliwiony bezustannym wołaniem rodaków o narodową operę. Elsner bowiem, który napisał co najmniej trzy muzyczne dzieła sceniczne o temacie zaczerpniętym z dziejów ojczystych, *Leszka Białego* (1809), *Króla Łokietka* (1817–1818) i *Jagiellę w Tenczynie* (1819), wierzył, że jego genialny uczeń napisze jeszcze jedną i lepszą operę, dajmy na to, o Władysławie Laskonogim.

W naszych teatrach roilo się wówczas od królów i bohaterów narodowych, ale Chopin nie zamierzał przecież pisać operowej historii Polski. Zdecydował raz na zawsze, że zostanie kompozytorem muzyki fortepianowej, którą o ile możliwości sam będzie prezentował na estradzie. „Ale dziś widząc tego rodzaju wszelkie nadzieje zniweczone — tłumaczył dalej Elsnerowi — przymuszony jestem myśleć o torowaniu sobie drogi w świecie jako p i a n i s t a, odkładając tylko na niejaki czas w y ź s z e w i d o k i a r t y s t y c z n e, jakie mi Pan słusznie w liście swoim przedstawiasz. Aby być k o m p o z y t o r e m wielkim, trzeba by ogromnego doświadczenia, które, jak mię Pan uczyłeś, nabywa się tylko słyszeniem obcych, ale jeszcze więcej słyszeniem prac własnych. [...] Podług mnie, co się tycze o b j a w i e n i a się w świecie muzycznym, szczęśliwy ten, kto może być kompozytorem i aktorem razem.” [KS I 204–205] Miał

więc świadomość, że jako pianista znajdzie się w sytuacji aktora. Albowiem aby zaistnieć, musi objawić się na estradzie. Jego byt jako artysty jest tożsamy z ukazaniem samego siebie. *Son être est dans son paraître*. A skoro koncert ma charakter występu teatralnego, to powinien być dobrze wyreżyserowany. Na estradzie koncertowej wirtuoz ma do odegrania rolę, którą sam dla siebie pomyślał. Od jej wykonania zależy, czy zdobędzie publiczność. Występ pianisty jest więc swego rodzaju monodramem.

Ta świadomość teatralnego charakteru występu wirtuoza była jakoś związana ze zdolnościami mimicznymi i aktorskimi Chopina, który popisywał się nimi od wczesnej młodości. Już przed gronem pań w Wiedniu odgrywał tamtejszych generałów. „Nowy to poliszynel, świeżo mojej roboty, jeszcze go nie widzieli — pisał do rodziny — ale ci, co na niego patrzą, pękają ze śmiechu.” [KR 74] Później w kręgach artystycznych Paryża znany był z tego rodzaju uzdolnień dość szeroko. Wielcy aktorzy epoki romantyzmu, Bocage (Pierre-François Touzé) i Marie Dorval, mówili o nim z uznaniem. Sława jego umiejętności była tak szeroka, że Balzak uczynił o tym wzmiankę w *Człowieku interesu*. Mickiewicz porównywał go do Davida Garricka. Po uczcie muzycznej — czytamy u George Sand — „nagle jakby chciał zatrzeć wrażenie i wspomnienie tego smutku w sobie i w drugich, zwracał się nieznacznie do lustra, poprawiał włosy i krawat i ukazywał się nagle przeobrażony w flegmatycznego Anglika, uprzykrzonego staruszka, w sentymentalną i śmieszłą Angielkę lub chciwego handlarza”. Wielu pamiętnikarzy stwierdza, że zebrani w salonie dosłownie trzymali się za brzuchy. Chętnie też brał udział w domowych krotoczwilach organizowanych w Nohant.

Tak uzdolniony człowiek musiał być wyczulony na samą istotę aktorstwa, która polega przecież na zdumiewającym połączeniu zimnej kalkulacji z wyobraźnią posuniętą niekiedy aż do szaleństwa. Chociaż z założenia unikam tego rodzaju sądów, trudno mi tu nie stwierdzić, że taki charakter nosi również styl jego muzyki. Przy świadomości, że wirtuoz jest aktorem, koncert Chopina, na którym objawiał się z reguły jako „kompozytor i aktor razem”, był demonstracją harmonijnej zgody między ścisłym rozumowaniem a spontanicznym uniesieniem. Długo i żmudnie opracowywany utwór wykonywany był teraz przez uzdolnionego aktora. Taka była jego polityka co do objawienia się na estradzie.

Zanim zjechał do Paryża, zdobył niejaki doświadczenie. Debiut wiedeński 11 sierpnia 1829 roku wykazał, że Chopin był bardzo trzeźwym antreprenierem. Koncert został zaplanowany jako prezentacja kompozytora i wirtuoza. „Gdybym występował jako egzekutor tylko — pisał do rodziny 8 sierpnia — mniej by to znaczyło, ale ukazuję się ze swoimi dziełami, więc śmiało mogę się odważyć.” [KR 50] Kompozytor, który mógł pozostać ukryty i nieobecny, stanie się tedy obecny i widoczny w postaci pianisty. Kompozytora Chopin był pewien, ale obawiał się, że pianista może go źle zaprezentować.

Zanim zasiadł na estradzie, dokładnie rozeznał się w sytuacji. Najpierw puścił w ruch pokazny pakiet rekomendacji i kilku znawcom dał próbkę swego talentu. Oswoił dziennikarzy. Wówczas było to plemię potworne, zresztą i dzisiaj w swej masie nie jest sympatyczne. Po rewolucji francuskiej, w czasach romantyzmu, prasa nabrała ogromnego znaczenia, tak że jej potęga została bardzo szybko zdemonizowana. Panowało na ogół przekonanie, że jedna recenzja jest w stanie zniszczyć geniusza lub wynieść zupełną miernotę. Toteż nie bez racji Chopin uspokajał rodzinę w liście z 12 sierpnia: „Bądźcie spokojni o moją osobę i o moją sławę. Dziennikarze polubili mnie, może przypną jaką łatkę, ale to potrzeba dla odcieniowania pochwały.” [KR 51] Zorganizował również własny wywiad, zależało mu bowiem na zebraniu sądów publiczności koncertowej, nie urobionych jeszcze przez prasę. „Przyjaciele moi i koledzy rozstawili się w kątach dla słuchania rozmaitych zdań i krytyk. Celiński może powiedzieć, jak mało nagan słyszano; tylko Hube największą usłyszał. Jakaś dama powiedziała: «*Schade um den Jungen, dass er schlechte Turnüre hat*». Jeżeli taką tylko dano mi naganę, a przysięgają, że same jedynie pochwały słyszeli i że nigdy brawa nie zaczynali, więc się nie mam czego turbować.” [KR 51–52] Przygotował wszystko. Nieprzemyślaną wydała mu się jedynie sama decyzja wystąpienia przed wiedeńską publicznością. „Pierwsze więc moje wystąpienie, o ile było niespodziane, o tyle szczęśliwe. Hube powiada, że człowiek nigdy zwyczajną drogą i podług założonego przez siebie planu nie dojdzie do niczego, trzeba coś losowi zostawić. Tak też na los szczęścia dałem się na koncert namówić. Jeżeli w gazetach mnie tak wychłosczą, że nie będę mógł się światu pokazać, zdecydowałem się malować pokoje, bo pędzłem przez papierek najłatwiej sięgnąć, a zawsze się jest synkiem Apollina.” [KR 52] Efekt był tak dobry, że Chopin przez całe życie „sięgał przez papierek” nie pędzłem, lecz piórem, kreśląc nuty.

Ta walka o zaistnienie w świecie muzycznym nauczyła go, że koncert stanowi splot elementów, nad którymi w jakimś stopniu da się zapanować, z elementami, które wymykają się jakiegokolwiek kontroli. Toteż po przyjeździe do Paryża Chopin postara się stworzyć taki model występu, z którego wszelkie ryzyko zostanie w końcu wyeliminowane.

Występy warszawskie także nie były bez znaczenia. Nauczyły go bowiem, co znaczy przygotowanie opinii przed koncertem. Zanim pokazał się publicznie, grał, jakby to powiedzieć, na koncercie zamkniętym, który odbył się 19 grudnia 1829 roku w starej Resursie Kupieckiej. Po czym nastąpiły „dobrze uszeregowane doniesienia” w prasie. Postarali się o to jego znajomi publicyści, skądinąd szczerze przekonani o jego niezwykłym talencie, tacy chociażby, jak Stanisław Egbert Koźmian. W tych artykułach i notatkach ciągle powtarzało się wołanie o koncert, na którym młody muzyk, zanim wyjedzie za granicę, powinien dać się usłyszeć warszawskiej publiczności. Młody artysta dał się łaskawie usłyszeć aż dwukrotnie, 17 i 22 marca 1830 roku. Recenzji było sporo. Ponieważ dla nas istotna jest „polityka co do publicznego występu”, zanotujmy, że Chopin znów dowiedział się, co znaczy umiejętnie zorganizowana wstępna informacja prasowa i tzw. wieści krążące w „wyższych sferach”. Salę w zasadzie miał pełną. Nieodwołalną klapą była bowiem tylko pusta widownia. Nawet najbardziej zjadliwe recenzje nie byłyby tak wielkim ciosem. Skądinąd były one dobre lub wręcz entuzjastyczne. Rozpatrzył je wszystkie dokładnie, ale bez namietności. Ciągłe zależało mu na sądach słuchaczy. Żałował, że nie mógł, jak w Wiedniu, zorganizować własnego wywiadu na sali i w kawiarniach. „Chciałbym być w «Kopciuszku» — pisał do Tytusa Woyciechowskiego 27 marca 1830 roku — i słyszeć d e b a t a, jakie się musiały toczyć o moją osobę.” [KS I 115]

Przed wyjazdem do Paryża Chopin, który nie miał złudzeń, że estrada koncertowa jest placem boju, który wiedział, że publiczność, nieodgadniony wielogłowy potwór, Lewiatan artystów, jest bardzo kapryśna, nauczył się troszczyć o skrupulatne wyeliminowanie elementów przypadkowych. Zwracał też baczną uwagę na skład społeczny widowni. Już w Warszawie wiedział, że publiczność złożona jest z różnych warstw i czego innego oczekuje od niego „paradyz” i „miasto”, czego innego „najwyższe klasy” i „pierwszopiętrowe łoże”, a jeszcze czego innego — muzyczni znawcy. Wiedział też, że „jeszcze się taki nie urodził, co by wszystkim dogodził”. [KS I 115–116] Dlatego w Paryżu zakrzętała się

wokół ujednolicenia swej widowni. Wiedział również, że pod żadnym pozorem nie wolno mu bagatelizować czynności, które zabezpieczyłyby go przed największą zgrozą, przed rządami pustych krzeseł, przed łysinami na widowni, przed koszmarną czernią pustych łóż. Nie mógł sobie na to pozwolić nawet w Warszawie, gdzie go znano, lubiano i ceniono, zwłaszcza w Warszawie, która miała poniekąd sfinansować jego wyjazd za granicę. Zjawił się więc w Paryżu z gruntownie przemyślaną „polityką co do występu publicznego”.

W latach trzydziestych XIX wieku, równoległe z Chopinem, prowadził tu dość szumną działalność koncertową kompozytor i dyrygent Hektor Berlioz. Po przyjeździe Chopina do Paryża Francja miała tedy możliwość podziwiania dwóch muzyków, którzy zaprezentowali jej dwa całkowicie odmienne sposoby zniewolenia „wielogłowego potwora”. To nic, że autor *Symfonii fantastycznej* stawał z batutą przed pulpitem, aby prowadzić wielką orkiestrą, złożoną czasem z tysiąca instrumentalistów, a Chopin zasiadał na estradzie najczęściej sam jeden przy jednym jedynym instrumencie. Nie chodzi mi bowiem o sposób muzykowania, lecz o model zmagania artysty ze swoją publicznością. Decydował przecież nie tyle rodzaj uprawianej muzyki, ile myśl artysty, dyktująca mu bardzo określoną ideę publicznego występu. Rozpatrzmy więc najpierw, jak problem ten rozwiązał Berlioz.

Uchodzi on za idealne wcielenie mentalności romantycznej. „W renesansie 1830 — pisał Teofil Gautier — Berlioz reprezentuje muzyczną ideę romantyczną: rozbicie starych wzorów, podporządkowanie nowych form niezmiennie śmiałym rytmom, skomplikowane i kunsztowne bogactwo orkiestry, wierność kolorytowi lokalnemu, nieoczekiwane efekty dźwiękowe, wzburzoną i szekspirowską głębię namiętności, marzenia miłosne czy melancholijne, nostalgie i żądania duszy, nieokreślone i tajemnicze uczucia, których nie potrafi oddać mowa, i to coś więcej jeszcze, co wymyka się słowom i co pozwalają odgadnąć nuty. [...] Hektor Berlioz był prawdziwym romantykiem i jako taki uczestniczył w wielkiej batalii, walcząc z niebywałą namiętnością.” Gautier zapomniał o jego egzaltacji, wykarmionej na literackiej frenezji romantyków, o jego zamiłowaniu do makabry, o fascynacji okrucieństwem, orgiami, czarnymi mszami i masakrami. „Pod złożonym wpływem wspomnień, poezji i muzyki — czytamy w *Pamiętnikach* Berlioza — dochodziłem do najbardziej nieprawdopodobnego stopnia egzaltacji. To potrójne upojenie roztapiało się zawsze w strumieniach łez wylewanych wśród

konwulsyjnych lkań. [...] Co za szaleństwo — powie wielu. Tak, ale co za szczęście! Ludzie rozumni nie wiedzą, jaki stopień siły może w ten sposób osiągnąć uczucie istnienia, serce rozszerza się, wyobraźnia przybiera olbrzymi rozmiar, człowiek żyje z szałem, nawet ciało, uczestnicząc w tym podnieceniu umysłu, staje się jak z żelaza.”

Zasadniczym rysem natury Berlioza był tytanizm. „Choć Berlioz był powszechnie uważany za szaleńca — pisał Teofil Gautier — budził jednak ów postrach, jaki roztacza wokół siebie każda istota obdarzona utajoną, ale odczuwalną potęgą. Mimo dziwactw, niejasności, przesady odgadywano w nim energię, której nic nie złamie... [...] Czuł się tytanem zdolnym wtargnąć do nieba, stawić czoła Jowiszowi, a trwał przybity do kaukaskiego krzyża diamentowymi gwoźdźmi, Siłą i Potęgą, jak bohater Ajschylosa...” To znaczy, że każdym jego działaniem kierowała nieprzeparta chęć transgresji miary i norm. Wszystko, co czynił, było wyzwaniem.

Tego rodzaju człowiek nie miał zamiaru układać się z publicznością. Wiedział, że jest to wielogłowy potwór. „Trzy czwarte publiczności Europy — czytamy w *Wieczorach orkiestrowych* — jest obecnie tak nieczuła na piękności muzyki, jak majtkowie chińscy. My mamy najpewniejszy sposób, aby poznać to, co się publiczności nie podoba lub jest nieznośnym: przekonać się, co nas upaja lub zachwyca i *vice versa*. To, co my uwielbiamy, to ona przeciw temu bluźni, czym się zaś rozkoszuje, to my znów... odrzucamy.” „Publiczność bowiem uczęszcza na operę lub koncert wówczas tylko, gdy to jej nie sprawia trudności, w niczym nie przeszkadza, niewiele kosztuje, a przytem, gdy już nic nie ma lepszego do roboty. [...] Nie poświęca się dla muzyki proszonego obiadu, balu, ani zwykłej przechadzki, tym mniej jeszcze wyścigów konnych lub sądenia spraw kryminalnych.” Nie żywił więc złudzeń z kim ma do czynienia. Zresztą na jego muzykę niekiedy cała sala reagowała wściekłością. Pewnego wieczoru w sali Vivienne impresario zdołał jakoś przepchnąć jego tak dziś sławną *Symfonię fantastyczną*. Kiedy przebrzmiała jej ostatnia część, młodzi ludzie chwycili za krzesła i z krzykiem zaczęli je łamać o posadzkę.

Wiedział więc, że występ jest w gruncie rzeczy bezlitosną walką. „We Francji, mój drogi panie — czytamy w *Wieczorach orkiestrowych* — trzeba pociągać publiczność jak się pociąga wyścigowych koni; jest to zupełnie specjalna sztuka. Są zachwycający artyści, którzy nigdy do niczego nie dochodzą, gdy przeciwnie, mierności często posiadają dar



zachwycania. Szczęśliwi ci, co umieją połączyć dwa te naraz rzadkie przymioty.” Aby zwyciężyć potwora, trzeba go było zachwycić. Koncert mógł się więc łatwo zamienić w zabiegi o łaskę ćwoka. „Publiczność, niegdyś twój niewolnik, dziś twój pan, twój cesarz. No dalej, ukłoń się, oklaskuje cię... *Moriturus salutat.*” Muzyk na estradzie był tedy gladiatorem.

Berlioz wiedział, jaką ponurą potęgę wyzywa, a jednak ją wyzwał. Ponieważ wszystko, co robił, musiało być gigantyczne, koncertów musiał mieć dużo. Zorganizowanie każdego występu było wówczas katogą. „We Francji — pisał — ktokolwiek daje koncert, jest opodatkowany przez prawo. Są tam ludzie wyznaczeni do poboru (to jest do brania) ósmej części z dochodu brutto każdego koncertu, z możliwością nawet pobrania czwartej części, gdy im przyjdzie ochota... Toteż przybywasz do Paryża, organizujesz na swe ryzyko wieczór albo poranek muzyczny, masz do opłacenia salę, oświetlenie, ogrzanie, afisze, kopistę, muzyków. Nie będąc znanym, możesz się uważać za szczęśliwego, jeżeli masz dochodu 800 franków, koszta wynoszą 600 franków co najmniej, powinno ci zatem pozostać 200 franków, a jednak w rzeczywistości nic ci nie zostaje, poborca bowiem opiekuje się twymi 200 frankami, które mu prawo oddaje, wkłada je spokojnie do kieszeni, kłania się i odchodzi.” Mimo to, koncerty organizował z ochotą. Prawdziwy tytan jest nieustraszony, jego potwór mógł więc liczyć sobie nawet wiele tysięcy głów. Prawdziwy tytan jest dumny, Berlioz wyzywał więc monstrum do otwartej walki. Miał przy tym świadomość, że kapitał uzależnił sztukę od siebie w stopniu doprawdy bezwstydnym; że wepchnął ją w burdel wzniesiony dla rozrywki nowych barbarzyńców. „Należę do narodu — pisał w *Pamiętnikach* — który dzisiaj nie interesuje się już żadnym ze szlachetnych przejawów inteligencji, którego jedynym bogiem jest złoty cielec. Lud paryski stał się ludem barbarzyńców. Na dziesięć bogatych domów zaledwie w jednym znajduje się biblioteka. Nie mówię już o bibliotece muzycznej...” „Industrializm sztuki, z wszystkimi niskimi instynktami, którym schlebia i które pieści, kroczy na czele swego śmiesznego orszaku, wodząc po zwyciężonych wrogach naiwnie pysznym i pełnym głupiego lekceważenia wzrokiem.” Zaakceptował tę sytuację, ponieważ mimo egzaltacji potrafił bardzo rozsądnie liczyć się z rzeczywistością społeczną. I podjął walkę. Tytan bowiem, dopóki walczy, nie rezygnuje z nadziei na zwycięstwo. Albo zginie w poniżeniu, albo przerobi ćwoka na anioła.

Miejszem walki były *concerts-monstres*. Już w ich zorganizowaniu uczestniczyły tłumy. Tłumy też wykonywały kompozycje i tłumy ich słuchały. Berlioz nie bał się masy. Wraz z rozwojem społeczeństwa przemysłowego pojawiły się nowe formy życia estradowego i Berlioz przyjął wyzwanie rzucone muzykom przez epokę kultury masowej. Do sal koncertowych wlał się ocean mieszczan i Berlioz zawisł nad nim z batutą w rękę, niby Bóg nad pierwotnymi wodami chaosu. Wielkim tłumom przeciwstawił wielką orkiestrę. Być może dlatego, że jego ideałem estetycznym było monumentalne brzmienie, a może też z bardziej przyziemnego powodu. Masowemu słuchaczowi imponowały głośno brzmiące onomatopeje muzyczne. Brali to pod uwagę również wirtuozi skrzypiec i fortepianu, Paganini i Liszt. Dyrygent, który panował nad ogromną orkiestrą i kilkoma chórami, jawił się tłumom jako święty władca. W pewnym sensie wszystko to było objawem romantycznej transgresji norm. W wypadku Berlioza tak zwane zapotrzebowanie społeczne wydaje się jedynie impulsem czy nawet pretekstem. Cały ten ruch muzyczny, który wyszedł na spotkanie masowego odbiorcy, był bowiem w gruncie rzeczy przejawem romantycznego tytanizmu. Jeden samotny artysta stawał wobec ludzkiej masy, którą musiał zawładnąć, zniewoliwszy ją przedtem pięknem muzyki. Berlioz wcale nie był daleki od świadomości, że stojąc przy dyrygenckim pulpicie toczy walkę z żywiołem.

Przyjrzyjmy się teraz jednemu takiemu występowi z bliska. Na zakończenie Wystawy Przemysłowej w Paryżu odbył się 1 sierpnia 1844 roku koncert. Myśl rzucił Izaak Strauss, „dyrektor światowych bali”, czyli zawodowy organizator karnawałowych rozrywek. Miał to być „prawdziwy festiwal poświęcony wystawiającym przemysłowcom”. Wielkie sprawy organizacyjne załatwiał niejaki Sénac, sekretarz ministra handlu. Pierwotny pomysł zakładał, że po koncercie odbędą się tańce i będzie też bufet z jadłem i napojami, ale odrzucił go prefekt paryskiej policji Gabriel Delessert, albowiem obawiał się, że da to idealną okazję do awantur politycznych. Koncert miał być ogromny. Toteż Berlioz, któremu powierzono sprawy muzyczne, zaangażował prawie wszystkich chórzystów i instrumentalistów z Paryża. Zaczął też ćwiczyć z poszczególnymi grupami instrumentów i chórów.

Tymczasem przygotowywano gigantyczną salę. Była to ogromna hala, w której przedtem odbywała się wystawa sprzętu przemysłowego. „W przeddzień tej ważnej próby — Berliozowi chodziło o próbę generalną

— gdy cieśle pracowali nad zbudowaniem mojej estrady, sala nie była jeszcze wolna. Wielka ilość żelaznych maszyn zalegała miejsca przeznaczone dla publiczności. Nie wydano nawet zarządzeń stosownych do usunięcia tego sprzętu.” Musiał się awanturować o wszystko, ponieważ ze wszystkim miał trudności. Berlioz był człowiekiem niebywalej energii i wielkiej dyscypliny wewnętrznej, kapitulacja nie wchodziła więc w rachubę.

Początek koncertu przypominał potop. Kiedy o godzinie 13.00 podniósł pałeczkę, „tłum, który przełamał barierę, i zaopatrzone w bilety dopiero co kupione w kasie, wdzierał się na salę, wydając radosne okrzyki”. W sali potwór falował już tysiącami głów, a tu nagle wdarł się jeszcze nieprzewidziany przyływ. Wszystko się w końcu uciszyło i oto ponad tysiąc artystów czekało teraz na jego skinienie. Oczywiście, że rozmiary tej sali i jej akustyka usprawiedliwiały mnożenie instrumentalistów i śpiewaków. Dla przykładu, w *Scherzo z V. Symfonii* Beethovena samych tylko kontrabasów było trzydzieści i sześć. Pomagało mu dwóch kapelmistrzów i pięciu chórmistrzów, którzy byli tak umieszczeni, aby mogli przekazać śpiewakom jego ruchy. Śpiewacy byli bowiem odwrócenii do niego plecami. Dyrygował z pomocą siedmiu „wybijaczy taktu”. Drzeworyt zamieszczony w paryskiej „L’Illustration” z roku 1844 przedstawia tę ogromną halę w postaci gigantycznego prostokąta, szczególnie wypełnionego tłumami słuchaczy. W jego środku widnieje wyodrębniona okrągła warownia z ludzkich ciał. To jest święty krąg muzyków, ustawionych w kilku koncentrycznych kołach wokół środka, w którym tkwi wyniesiony ponad wykonawców Berlioz. Stoi więc na szczycie muzycznej wyspy, a dokoła ma nieprzejrany ocean słuchaczy. Za każdym jego ruchem trzęsie się słynna blond grzywa. Każdy może teraz dostrzec tę głowę „rozdrażnionego orła, który pragnie przestrzeni”, wyrzeźbioną przez strapienia i heroizm artysty.

Żle przyjęto *Pieśń przemysłowców* Amadé Méreaux do słów Adolfa Dumasa, entuzjastycznie zaś pieśń z *Karola VI*, opery Halévy’ego, obudziła bowiem — zanotował Berlioz — „głupie instynkty opozycyjne, które ciągle tłą się w ludzkiej parzyku”. Po koncercie zjawiły się kłopoty z ministrem spraw wewnętrznych i prefektem policji paryskiej. Ale prawdziwe awantury zaczęły się dopiero przy podziale dochodu. Oczywiście dostał rozstroju nerwowego. Tytan deptał tłumy jak łany trawy, ale na pogranicze zawału zaprowadził go państwowy dusigrosz. Znajomy lekarz puścił mu krew, aby nie dostał apopleksji i dla uspokojenia

zaordynował wyjazd do Nicei, nad południowe morze. Cały zarobek dyrygenta pochłonęła kuracja.

Odwieczny konflikt między muzykiem a publicznością Berlioz rozstrzygał więc dopiero na estradzie. Wszystko, co czynił przed koncertem, nie miało na celu zabezpieczenia tryumfu. Między zwykłym koncertem w salach różnych towarzystw muzycznych a *concert-monstre* była tylko ta różnica, że w tym drugim przypadku prasa mogła zwołać większe tłumy, pomnożyć potwora o kolejne setki głów. Na każdej sali siedział jednak ten sam mieszczanin, którego należało zwyciężyć, czyli wyedukować estetycznie. Estrada była więc miejscem niepewności i walki. Tytan muzyczny wściekał się i piorunował, ale w gruncie rzeczy miał to, czego chciał.

Tego rodzaju postawa w wypadku Chopina była nie do pomyślenia. Z dokumentów, którymi dysponujemy, wynika, że obaj artyści dość szybko zrozumieli, iż zajmują dokładnie przeciwstawne pozycje estetyczne. Rozbieżności dotyczyły nie tylko relacji między „myślą muzyczną” a brzmieniem, lecz również takiej sprawy, jak status odbiorcy. Dotyczyły więc stosunku między artystą a publicznością. Dlatego ponownie proszę, aby w tym wypadku nie wyolbrzymiać opozycji orkiestra — fortepian. „Przez Liszta — pisze Adam Zamoyski — poznał Chopin Heinego, przebywającego w Paryżu na dobrowolnym wygnaniu, a pod koniec 1832 roku Hektora Berlioz, który właśnie powrócił z Włoch. Chopin znalazł się teraz w samej kuchni ruchu romantycznego. Spotykali się wszyscy, to na obiedzie w restauracji, to na muzycznym wieczorze u Chopina, gdzie w przyćmionym świetle jednej świecy siedziały zasłuchane, jak świadczy Liszt, najślawniejsze osobistości następnego dziesięciolecia, to na pikniku u Berlioz albo u Liszta na «wielogodzinnych dyskusjach w kłębach dymu z długich fajek z tureckim tytoniem».” Zamoyski przypuszcza, i nie bez poważnych racji, że już w czasie tych dyskusji wyszły na jaw poważne różnice estetyczne. W każdym razie Chopin dowiedział się wówczas, że jego ideały, Bach i Mozart, nie cieszą się wśród „wściekłych romantyków” uznaniem. Z upływem lat rozbieżności narosły, aż w końcu Chopina i Berlioz rozdzielili sprawa „dźwięczności”.

Był to problem bardzo poważny. „Mój kochany, miły Chopin — pisał Delacroix — mocno powstawał przeciwko szkole, która działanie muzyki w znacznym stopniu uzależnia od dźwięczności właściwej poszczególnym instrumentom. Nie podobna zaprzeczyć, że tak jest z muzyką pewnego

rodzaju, między innymi Berlioza, i myślę, że Chopin, który go nie cierpiał, tym bardziej nie cierpiał muzyki, która staje się czymś tylko dzięki puzonom skontrastowanym z fletami i obojami czy też dzięki zgodności orkiestry.” Chopin nie znosił więc utworów, w których brzmienie zastępowało „myśl muzyczną”, najwyraźniej utożsamianą z tematem a raczej z melodią. Oznacza to, że odnosił się krytycznie do każdego kompozytora, który głębię inwencji mącił efektami instrumentacji. W kręgu Chopina Berlioz nie cieszył się uznaniem, ponieważ uważano tu, że tajemnicza mądrość muzyki kryje się właśnie w „myśli muzycznej”, a nie w brzmieniu, które uchodziło za „dekorację”. Delacroix, chociaż wiedział, że „same dźwięki, niezależnie od działania na duszę, bywają przyjemnością dla zmysłów”, wyznał, iż hałas Berlioza jest zabójczy; iż cała jego muzyka to „bohaterski zamęt”. Zresztą denerwowała go wszelka przesadna, jeśli się można tak wyrazić, transgresja form wyrazu. George Sand miała sobie za złe, że kiedy była „dzieckiem w odczuwaniu sztuki”, zachwycała się „blaszanymi symfoniami Berlioza”. Muzyka fortepianowa Chopina obnażyła niebywałą potęgę melodii i wielu jego wielbicieli nie zdołały już skusić efekty brzmieniowe orkiestry Berlioza. Na nieśmiertelne pytanie „Co jest muzyką w muzyce?” w kręgu Chopina odpowiadano: fraza muzyczna, ponieważ muzyka jest „bezsłowną mową”. Tu obcowano z samą tajemnicą muzyki, nikogo więc nie ciągnęło do „barwnego brzmienia”. Przejmująca mądrość i hałaśliwy efekt. Przewidywalna toń i niepotrzebny wrzask. Tak zapewne przedstawiała się ta kontrowersja uczestnikom paryskich chopiniad.

Odmienne ideały estetyczne sprawiły, że prawdę mówiąc Chopin zerwał z Berliozem. Berlioz z kolei odepchnął od Chopina całkowicie odmienny model koncertowania. Przyjaźnił się on z czeskim skrzypkiem i kompozytorem Henrykiem Wilhelmem Ernstem. Podczas *tournées* spotykał go w różnych miejscach Europy i zawsze żywił dla niego serdeczny podziw. Zresztą Chopin cenił go również bardzo wysoko i występował z nim kilkakrotnie. Berlioz wiedział, że Ernsta chętnie porównywano z Chopinem, toteż od siebie dodał jeszcze jedno wymowne porównanie. „Chopin zresztą był jedynie wirtuozem wytwornych salonów, intymnych zebrzań, Ernst nie boi się teatrów, wielkich sal, wielkiej publiczności, tłumu, owszem, lubi je i podobnie jak Liszt nigdy nie wydaje się bardziej potężny jak wtedy, kiedy ma dwa tysiące słuchaczy do ujarznienia.” Berliozowi imponowali przecież śmiałkowie, którzy wyzywali tłum

i zwyciężali go. Chopin do nich nie należał. Toteż z pianistów Berlioz podziwiał przede wszystkim Liszta, który w swej działalności estradowej zastosował pianistyczny wariant tego modelu koncertowania, który przyjął autor *Harolda w Italii*.

Rola pianisty nie była wówczas łatwa. „Pewnego dnia — wspominał Berlioz — spotykam jednego z naszych pierwszorzędnych pianistów-kompozytorów, który tylko co powrócił niezadowolony z portowego miasta, gdzie pragnął dać się słyszeć. «Nie widziałem możliwości dać tam koncertu — rzekł mi z całą powagą — gdyż śledzienie a d e s z ł y i całe miasto było jedynie zajęte tym szacownym towarem! Czyż jest podobna walczyć z ławicą śledziową?»” Aby zdobyć łaski swego niepokornego ówoka, pianiści zaczęli popisywać się karkołomną i efekciarską techniką. Dla reklamy przekształcali często swe występy w coś w rodzaju publicznego współzawodnictwa. Liszt i Thalberg rywalizowali ze sobą w sposób jawny, wręcz ostentacyjny. Toczyli publiczne pojedynki. Liszt nie stronił od jadowitych pyskówek w prasie. Na oczach publiczności obrażał swego rywala, występował potem z przeprosinami i uwielbieniem, po to tylko, aby go jeszcze bardziej obrazić. Nic tedy dziwnego, że Thalberg odpłacał mu pięknym za nadobne i Chopin musiał tłumaczyć nadąsanemu i zdumionemu Lisztowi: „Dlaczego było z taką mocną występować obrażać i uniażać się potem przed obrażonym...”

Występy niektórych pianistów przypominały cyrk. Mendelssohn nazywał ich akrobatami fortepianu. „Ale dlaczego, na Boga — pisał do Moschelesa — miałbym się zmuszać do słuchania po raz trzydziesty wszelkiego rodzaju wariacji Nerza? Dają mi mniej przyjemności niż linoskoczkowie czy akrobaci, bo przy nich zawsze przeszywa nas dreszcz złośliwego strachu, że mogą sobie złamać kark, a mimo wszystko do tego nie dochodzi. Natomiast akrobaci fortepianu zamiast ryzykować własnym życiem, wystawiają na próbę nasze uszy.” W pogoni za sukcesem i pieniądzem przemierzają oni nasz kontynent wzdłuż i wszerz. Liszt, który miał królewski gest i duże poczucie humoru, potrafił mówić z ironią o swoich „jarmarczno-tryumfalnych” podróżyach koncertowych. Znał swoich słuchaczy i odgrywał narzuconą sobie rolę jak wielki pan.

Kiedy w jednym z północnych miast Europy, gdzie koncertował wraz ze słynnym śpiewakiem Rubinim, zamiast dwu tysięcy zastał na sali zaledwie pięćdziesięciu słuchaczy, wyszedłszy na estradę odezwał się w takie

słowa: „Panowie i pani [była tylko jedna], przypuszczam, że już macie dosyć muzyki, a teraz, czy mogę was prosić, abyście raczyli zjeść z nami kolację. Była chwila wahania pomiędzy pięćdziesięciu zaproszonymi — kończył swą opowieść Berlioz — lecz zważywszy, że uczyniona propozycja była tentująca, nie mieli serca jej odmówić. Kolacja kosztowała Liszta 1200 franków”.

Z parodii Alfreda de Musset w *Les Humanitaires* wynika, że w czasie gry Liszt zachowywał się, delikatnie mówiąc, niepowściągliwie. Zamienił koncert w nieco kiczowate przedstawienie. „Zstępuje natchnienie, oczy boga zapalają się, włosy wzburzone, palce napięte z furią uderzają w klawisze. Gra rękami, łokciami, brodą, nosem. Uderza wszystkim, czym tylko może... «Wspaniale!» — wykrzykują. «Dwadzieścia franków wydam na reperację!» — lamentuje Bóstwo Domowe.” W parodii tej niewiele było przesady. „Włosy jakby rozwiane przez wiatr — czytamy w pamiętnikach Charlesa Duvernet — spojrzenie wbite w sufit jakby szukające natchnienia, pozwolił z nonszalancją spaść swoim dłoniom na klawisze i fortepian wydał nieharmonijne dźwięki. Szukał jakby motywu swego preludium i nagle podniósł się, zamknął fortepian z trzaskiem i oświadczył, że niedźwiedź nie będzie w stanie zatańczyć dzisiejszego wieczoru. [...] Liszt jest pozerem — dodał Duvernet — potrzeba mu licznej publiczności i nie zważa na jakość.”

Miał najwyraźniej kompleks artysty-sługusa i jak dandys ostentacyjnie obrażał towarzystwo. Co prawda potrafił śmiać się z samego siebie, kiedy go parodiowano. Podczas domowego koncertu u Mendelssohnów odegrał kilka szalonych wariacji na temat węgierskiej pieśni ludowej. Zebrani poprosili gospodarza, aby również zasiadł do fortepianu, ale ten wymawiał się jak mógł. „Liszt jednak — wspominał Max Müller — nie chciał pogodzić się z odmową i w końcu Mendelssohn po kilku wykrętnych odpowiedziach skapitulował. «Dobrze, zagram, ale nie rozgniewaj się na mnie.» Zasiadł do fortepianu i zagrał — ale co? Najpierw ową węgierską pieśń ludową, a potem wszystkie wariacje, odtwarzając je tak dokładnie, że tylko sam Liszt mógłby dostrzec różnicę. Wszyscy się baliśmy, żeby się Liszt nie rozgniewał, Mendelssohn bowiem jak zwykły kpiarz nie mógł się powstrzymać od naśladowania pretensjonalnych ruchów i ekstrawaganckich gestów Liszta. Ale ten śmiał się, klaskał z zapalem i przyznał, że nikt, nawet on sam, nie mógłby sobie pozwolić na tak brawurowy wyczyn.” Z tego wynika, że Liszt miał repertuar gestów i min obliczony na popularnego odbiorcę.

Dzisiejsza muzykologia nie uważa, aby ekspresywny gest w czasie gry na instrumencie był niepotrzebnym naddatkiem. Michelle Biget wręcz zapewnia, że partycypuje on w brzmieniu muzycznym i daje się zinterpretować jako element dyskursu muzycznego. Szczególnie wymowne wartości posiada gestykulacja pianisty. Szerokie przesunięcie ramienia niewątpliwie wpływa na charakter brzmienia. Toteż Bertrand Ott twierdzi, że w wypadku Liszta wielkie ruchy fizyczne były niezbędne, aby zmanifestować ruch muzyczny, który był dla tego muzyka najważniejszy. Wydobywał on muzykę nie tylko z palców, lecz również z ramienia a nawet z biustu. Ruch Liszta przy fortepianie nie był bezużyteczny. Tworzył energię. W ten sposób to, co fizyczne, zostało podporządkowane duchowi. „Mój fortepian — wyznał kiedyś Liszt — jest dla mnie tym, czym dla marynarza fregata, dla Araba jego wierzchowiec. A może nawet czymś więcej, ponieważ jak dotychczas jest to moje s ł o w o, moje życie...” Piękne to wyznanie, ale występ pianisty nie musi być przedstawieniem baletowym.

Chopin nie znosił gwałtownych ruchów i błazeńskich gestów. Z badań Ireny Poniałowskiej wynika, że zasada „śpiewania” na fortepianie wręcz narzucała pianiście powściągliwość i Chopin, zgodnie ze swym prawem „śpiewaj, gdy możesz”, nawet nie pomyślał o ekspresyjnych ruchach. Liszt był zresztą jego przeciwieństwem pod każdym względem. W roku 1842 znany nam już Wilhelm Lenz, muzyk niemiecki stale mieszkający w Petersburgu, zjawił się u Chopina z rekomendacją Liszta. Aby potwierdzić pozytywny werdykt swego protektora, zasiadł natychmiast do instrumentu. Chopin „uśmiechnął się — pisał później Lenz — i jakby znużony oparł się o krawędź fortepianu, utkwivszy we mnie swoje mądre oczy”. A po egzekucji muzycznej „wyszeptał uprzejmie: «Ten szczegół nie jest pańskim — nieprawdaż? Wszak to on go panu wskazał. On do wszystkiego musi coś swego przypiąć. Ale mu to uchodzi, przecie gra wobec tysięcy słuchaczy, ja rzadko przed jednym»”. Chopin wiedział więc, że Liszt szedł na ustępstwa wobec tysięcznego potwora. Efektarstwo było w tej sytuacji bronią w walce o względy tłumu. Chopin to rozumiał, chociaż nie pochwalał. Tę kontrowersję między wielkimi artystami ujął bardzo trafnie Adam Mickiewicz: „Chopin wypowiada się z natchnieniem i daje nam spojrzenie Ariela na świat. Liszt jest wymownym trybunem dla świata ludzkiego, z pewnością trochę pospolitym i liczącym na efekt. Wolę jednak trybuna”. Ariel fortepianu nie znosił tłumów. Toteż George Sand miała rację, że



masy go nie znały. Nie chciał ujarzmiąć mas. Uprawiał muzykę dla osób a nie dla tłumów. Można się zachwycać rozwiązaniem Liszta, kiedy się bierze pod uwagę przemiany struktury odbioru muzycznego w nowożytnym społeczeństwie przemysłowym, ale przecież nie należy zapominać, że tłum słuchaczy nie stanowi bynajmniej sumy osób. W tłumie każdy słuchacz traci coś z własnej osobowości i wobec tego jego kontakt z muzyką nabiera innych walorów. Chopin pragnął utrzymać personalistyczny model komunikacji muzycznej. I jeszcze raz powtarzam, że nie była to sprawa jednego komnatowego instrumentu, ponieważ przy takim samym jednym jedynym instrumencie zasiadał w wielkich salach również trybun fortepianu, Liszt. Kiedy powstała forma publicznego koncertu, zniknęła możliwość intymnego porozumienia się między muzykiem a słuchaczem. Może dlatego dzisiaj przedkładamy czasem płyty kompaktowe nad sale koncertowe, jednostkową czułość nad zbiorowy szal, ciszę przeżycia nad filharmoniczny cyrk. Chopin nie lubił tłumów przy estradzie, ponieważ żałował spostponowanej intymności. „Nie lubię publicznych występów — zwierzał się Lenzowi — ale cóż robić, taki już mój zawód.”

Chopinowski ideał muzykowania był w wieku XIX utopią, którą można było zrealizować w prywatnym salonie. Ale niezwykła inteligencja Chopina pozwoliła mu urzeczywistnić ją również na publicznej estradzie koncertowej. W przedsięwzięciu tym pomógł mu cały szereg czynników, z których do najważniejszych zaliczyłbym przedziwnie trzeźwe wykorzystanie własnych frustracji.

Chopin cierpiał na stałą awersję do publicznych koncertów. Przyczyna tej niechęci — pisze Jean-Jacques Eigeldinger — tkwiła „częściowo w arystokratycznej koncepcji muzycznej Chopina, nawiązującej do tendencji XVIII wieku. Na płaszczyźnie pianistycznej ta koncepcja zmaterializowała się w sztukę prawie legendarnego niuansu, rozwijającego się w nieskończoność, «ulotnych odcieni mikroskopijnej gry pana Chopina» — jak podaje złośliwie jeden z ówczesnych krytyków”. Toteż źle wypadał, kiedy grał z orkiestrą i nic dziwnego, że w roku 1840 stwierdził: „Koncerty nie są nigdy prawdziwą muzyką, są muzyką, której trzeba się wyrzec, aby usłyszeć to, co najpiękniejsze w sztuce”. 22 lutego 1835 roku Chopin występował u Erarda razem z Ferdynandem Hillerem. W „Le Pianiste” recenzent napisał potem: „Talent Chopina, doskonały skądinąd, jest tak delikatny, pełen niepojętych niuansów, które może uchwycić tylko ucho czułe i wyćwiczone, dlatego

niekorzystnie jest słuchać go razem z innymi. Chopin powinien grać sam, aby być należycie doceniony”. Eigeldinger wyraźnie sugeruje, że Chopin posłuchał tej rady. 5 kwietnia tego samego roku w Teatrze Włoskim wystąpił z pierwszą częścią „swego koncertu z akompaniamentem orkiestry, co zdarzyło się pierwszy i jedyny raz w jego paryskiej karierze”. „Publiczność paryska — pisał Wojciech Sowiński za François-Josephem Fétisem — zimno go przyjęła, chociaż sala była napelniona znawcami. To zdarzenie zraziło Chopina tak, że bardzo długo nie występował publicznie.” „Nieudany koncert w Teatrze Włoskim — kończy swe wywody Eigeldinger — oznacza bez wątpienia początek jego odejścia z estrady.” Od tego czasu porzucił definitywnie koncert na rzecz recitalu.

Sama myśl o występie publicznym była jednak torturą. „Ja nie nadaję się do występowania na koncertach — zwierzał się Lisztowi. Przeraza mnie tłum, duszę się w jego oddechach, paraliżują mnie natarcywe spojrzenia; widok obcych twarzy zmusza do milczenia; ale ty jesteś do tego stworzony, bo jeśli nawet nie ujarzmisz słuchaczy, to masz przynajmniej siłę, by ich ogłuszyć.”

Liszt i Chopin potrafili pięknie operować wytworną zjadliwością. Jak słusznie zwraca uwagę Adam Zamoyski, francuskie słowo *assomer* znaczy nie tylko bić, miażdżyć czy ogłuszać, lecz także zamęczyć lub zanudzić.

Z tego lęku przed tłumem, z zamiłowania do intymności muzycznej Chopin uczynił narzędzie najbardziej wyrafinowanego sposobu ujarzmiania publiczności, jaki zna historia muzyki.

Nowe formy zjawisk, aczkolwiek zrozumiałe i konieczne, bardzo często naruszają ich istotę. Chopin o tym wiedział, inaczej nie byłby tak namiętnym zwolennikiem muzykowania w szczupłym gronie przyjaciół. Występ estradowy teatralizował odbiór muzyczny, odbierając „bezsłownej mowie” charakter osobowego intymnego przeżycia. Pęd do domowego muzykowania był w tamtych czasach, poza wszystkim innym, wyraz sprzeciwu wobec despiritualizacji uczuć, którą przyniosły masowe koncerty muzyczne. Gdyby Chopin o tym nie wiedział, nie grałby z taką ochotą tylko dla wybranych. Romantyczny artysta rozróżniał „wybranych”, których opinia miała dla niego znaczenie rozstrzygające, i „szeroką publiczność”, o której nawet Liszt nie był wysokiego zdania, która nie była w stanie zajrzeć w głąb istoty dzieła sztuki. Sąd „wybranych” o prywatnych koncertach Chopina był bardzo

znamienny. Posłuchajmy przenikliwego Berlioza: „Tylko małe kółko wybranych słuchaczy, dla których słuchanie go było rzeczywistą potrzebą, mogło skłonić go, by zasiadł do fortepianu. Jakież wzruszenie wówczas wywoływał! W jak płomienne i melancholijne marzenia potrafił przelewać swą duszę! Zazwyczaj koło północy wypowiadał się bez opamiętania; gdy już odeszły wielkie lwy salonowe, gdy przedyskutowano polityczne tematy dnia, gdy plotkarze pokończyli swoje anegdoty, gdy wszystkie sieci zostały zastawione, a wszystkie wiarołomstwa popełnione, gdy już do gruntu zmęczono się prozą — wtedy, posłuszny niemej prośbie jakichś pięknych wymownych oczu, stawał się poetą i opiewał oszajniczną miłość bohaterów swych marzeń, ich rycerskie radości i cierpienia swej dalekiej ojczyzny, ukochanej Polski...” Grał więc nie dla „salonu”, lecz dla „wybranych”. „By nakłonić Pana do przyścia dziś wieczór — w połowie maja 1838 roku George Sand pisała do Eugeniusza Delacroix — powiem Panu tylko, iż Chopin grać będzie w małym gronie, z łokciami na klawiaturze, a wówczas bywa naprawdę wzniosły. Proszę przyjść o północy, jeśli nie za wielki śpioch z Pana, gdyby Pan spotkał jakichś moich znajomych, proszę im o tym nie mówić, bo Chopin straszliwie boi się Welches.” [KS II 10] A więc boi się obcych. Granie dla przygodnego znajomego mogło mu się wydać bezsensowne. A przecież publiczność w sali koncertowej to tłum przygodnych nieznanym.

Małe grono słuchaczy Chopina odnosiło wrażenie, że obcuje ze zjawiskiem nadprzyrodzonym. Z głębokim zrozumieniem rzeczy pisze Adam Zamoyski, że Chopin „urzekał słuchaczy nie tylko samym pięknem słyszanej muzyki, ale i świadomością, że dokonuje się coś wielkiego”. Do fortepianu zasiadało bowiem Zjawisko. Chopin nie „grał” twarzą, nie ściągał brwi, nie rzucał się. Był tylko niewiarygodnie skupiony. Każdy odczuwał, że ma przed sobą człowieka głęboko zamyślonego; że grając, Chopin przekazuje myśli. Toteż jego gra czyniła wrażenie „mowy bez słów”. „Zaledwie geniusz melancholii — wyznał Chopinowi Felicjan Mallefille — zaklęty w Jego instrumencie, zdążył poznać te jedyne ręce, które posiadają moc obdarzania go mową, i zaczął wypowiadać swe utajone cierpienia, a już pograżyliśmy się w głębokim marzeniu. [...] O czym więc tak marzyliśmy wszyscy razem i jakie myśli wywołał w naszych duszach melodyjny głos Twego fortepianu? Nie potrafię na to odpowiedzieć, bowiem w muzyce, jak w chmurach, każdy widzi coś innego.” [KS I 326] Od grającego Chopina promieniowała więc, zgodnie

z jego własnym określeniem, myśl wyrażona przy pomocy fortepianowego dźwięku. I to właśnie oglądamy na genialnym portrecie Chopina namalowanym przez Eugeniusza Delacroix.

Chociaż Chopin nie przewracał oczami i nie wzdychał, część jego słuchaczy żywiła przeświadczenie, że obcuje z istotą nadziemską. To było zrozumiałe w epoce romantyzmu, kiedy gwałtownie poszukiwano objawień boskości nie tylko w historii, lecz również w sztuce a nawet w życiu codziennym. Po usłyszeniu jakiejś improwizacji Chopina pianista Karl Hallé zanotował: „Nic nie przypomina, że to istota ludzka tworzy tę muzykę. Wydaje się, jakby spływała z nieba, tak jest czysta, świetlana, natchniona.” Albowiem improwizator, zgodnie z rozpowszechnionymi w epoce romantyzmu sądami, w spontanicznym akcie tworzenia kontaktował się ze sferą pozaziemską. Toteż nic dziwnego, że improwizacje te również poecie Hiacyntowi de Latouche otwierały niebiosą. Dlatego u swych słuchaczy Chopin wywoływał chęć ubóstwienia. „Była to doskonałość pod każdym względem — pisał Hallé — [...] Miałem ochotę paść na kolana, by oddać mu cześć.”

Niezwykli słuchacze tych koncertów dla „wybranych” byli twórcami wspaniałego romantycznego mitu, który najpierw zaczął krążyć po Paryżu, aby następnie ogarnąć całą kulturalną Europę. Mit ten opowiadał o niezemskim charakterze muzyki Chopina i przyrównywał jego egzekucje własnych kompozycji do objawień o charakterze niemal religijnej ekstazy. Ten właśnie mit pozwolił Chopinowi zniewolić jego publiczność z sal koncertowych.

Gdzieś w ekskluzywnych salonach elity umysłowej ukrywał się tedy nie estradowy *moi monstrueux*, jak mawiał Liszt o Paganinim, lecz eteryczny Ariel muzyki. Wystarczyło więc ogłosić, że któregoś dnia, zapewne tylko jeden raz, ukaże się „szerokiej publiczności”, aby melomani Paryża zostali wprowadzeni w gorączkowy wir. Wszystkich ogarniała nieprzeparła chęć usłyszenia tajemniczego Bóstwa. Powszechnie wiadano, że występuje bardzo rzadko, toteż uzyskanie biletu na koncert traktowano jak uśmiech losu, chociaż za tę łaskawość płacono poważną sumę. „Mówi się wszystkim znajomym — pisał Astolphe de Custine do Chopina — idźcie na koncert Chopina, a każdy odpowiada: mamy już od ośmiu dni bilety, a daremnie prosimy o nie dla przyjaciół: już ich brak!...” [KS I 311] Każdy występ publiczny przydawał mitowi siły oddziaływania, ponieważ recenzenci pisali, że mieli szczęście uczestniczyć w niebywałym wydarzeniu. Koncert Liszta zapowiadał tylko fantas-

tycznego wirtuoza. Koncert Chopina zapowiadał epifanię Bóstwa Muzyki. Od Liszta oczekiwano przede wszystkim karkołomnej techniki. Muzykę Chopina odbierano jako „mowę stamtąd”, mądrość absolutną, objawioną, tym bardziej fascynującą, że tajemniczą i nieokreśloną, wyższą nad wszystkie ziemskie spekulacje. Z punktu widzenia relacji między artystą a jego publicznością sytuacja była więc jasna. Liszt mógł zniewolić wielogłowego potwora tylko podczas koncertu. Chopin miał go u swoich stóp jeszcze przed występem.

Sprawozdawcy z publicznych koncertów Chopina bardzo szybko przeniknęli istotę jego taktyki koncertowej. Byli to, co prawda, z reguły ludzie nieprzeciętni. W recenzji z występu Chopina w Rouen 12 marca 1838 roku, gdzie grał na benefis warszawskiego kolegi, Antoniego Orłowskiego, Ernest Legouvé, znany literat i krytyk, tak pisał w „Revue et Gazette Musicale de Paris”: „Oto zdarzenie, które nie jest bez znaczenia dla świata muzyki. Chopin, który już od kilku lat nie daje się słyszeć publicznie; Chopin, który swój wspaniały talent objawia zaledwie wobec pięciu–sześciu słuchaczy; Chopin, który jest jak gdyby zaczarowaną wyspą, dostępną zaledwie dla kilku podróżnych, opowiadających o niej takie cuda, że aż wierzyć się nam nie chce; Chopin, którego nie można zapomnieć posłyszawszy go chociażby jeden raz — Chopin wystąpił wobec pięciuset osób z wielkim koncertem w Rouen na benefis nauczyciela Polaka. Dopiero chęć spełnienia dobrego uczynku i wspomnienie ojczyzny pozwoliły mu przezwyciężyć odrazę do publicznych występów. Oczywiście sukces był olbrzymi”. Legouvé wychwycił więc wszystkie podstawowe przyczyny współtworzące tryumfalny efekt. Od kilku lat go nie słyszano, objawia bowiem swój geniusz tylko wobec kilku słuchaczy. Jest to muzyka z tajemniczej zaczarowanej wyspy, niedostępnej dla zwykłego zjadacza chleba. I nagle ten mieszkaniec innych sfer objawi się wobec tłumu. Jak można nie skorzystać z łaski Bóstwa? Legouvé nie był jednak w stanie pojąć, dlaczego Chopin nie włączył się w ówczesne turnieje pianistyczne, które tak ekscytowały melomanów. „Dalejże, Chopinie, dalej! — wołał — niech Cię ten tryumf zachęci! nie bądź nadal egoistą, udzielaj swego pięknego talentu wszystkim; daj się poznać kim jesteś, rozstrzygnij spór dzielący artystów, i kiedy padnie pytanie, kto jest pierwszym pianistą w Europie, Liszt czy Thalberg, pozwól wszystkim, podobnie jak wszystkim, którzy Cię tu słyszeli, zawołać — jest nim Chopin!” Gdyby Chopin włączył się w „pianistyczny cyrk”, sam zniszczyłby romantyczny mit o niedostępnym

Bóstwie, który stanowił podstawę jego „polityki co do publicznych występów”.

Głęboki sens tej taktyki wychwycił oczywiście wspaniały Liszt. 18 kwietnia 1841 roku Paulina Viardot, słynna śpiewaczka, dostała następującą wiadomość od George Sand. „Wielka, grandissima nowina, mały Chip Chip daje ogrrrromny koncert. Przyjaciele tak długo kładli mu to do głowy, że dał się wreszcie przekonać. Utrzymywał stale, że to zbyt trudne do zorganizowania i trzeba będzie zrezygnować. Sprawy posuwają się szybciej, niż mógł przypuszczać. Zaledwie wypowiedział fatalne t a k, kiedy wszystko dokonało się jak za dotknięciem czarodziej-skiej różdżki: trzy czwarte biletów rozprzedano jeszcze przed ogłoszeniem koncertu. Wówczas zbudził się jakby ze snu i trudno o coś bardziej zabawnego, bardziej załężnionego i niezdecydowanego niż Chip Chip, który nie może już zmienić zdania. [...] Ten Chopinowski koszmar odbędzie się w salonach Pleyela 26-go. Nie chce afiszów, nie chce programów, nie chce tłumnej publiczności, nie chce, by o tym mówiono. Tyle rzeczy go przeraża, że proponuję mu, by zagrał bez świec i bez audytorium, na niemym pianinie.” [KGS II 70–71]

W końcu przyszedł wyznaczony dzień występu i „koszmar” zamienił się oczywiście w sukces. Opisując to wydarzenie w „Revue et Gazette Musicale de Paris”, Liszt zwrócił uwagę na fakt, że tryumf, o którym próżno marzą inni współcześni muzycy, bierze się stąd, iż występ Chopina nosi znamiona jednorazowej epifanii. Dlatego każdy jego koncert stawał go właściwie poza wszelką krytyką. Czynił nietykalnym. „Chopin daje się słyszeć rzadko, w dużych odstępach czasu. Ale właśnie to, co stanowiłoby dla kogo innego przyczynę popadnięcia w zapomnienie i zapoznanie, to właśnie zapewniło mu sławę wyższą nad kaprysy mody i uchroniło go od wszelkiej rywalizacji, zazdrości i niesprawiedliwości. Dzięki temu, że Chopin stoi z dala od wszelkich walk toczonych od lat przez wirtuozów wszelkich narodowości, otacza go wciąż wierna gromada wyznawców, rozentuzjasmowanych uczniów i oddanych przyjaciół, którzy, chroniąc go od zażartych tarć i bolesnych razów, jednocześnie zabiegają nieustannie o rozpowszechnianie jego utworów, jak też podziwu dla jego geniuszu i szacunku dla jego imienia. Dzięki temu wybrany z wybranych, przebywający stale w wyższych regionach, pod każdym względem arystokratyczny artysta został uchroniony od jakiegokolwiek ataku. Zamilkły już zupełnie krytykujące go głosy, jak gdyby przestał być istotą współczesną.” Jest to najbardziej przenikliwy opis

taktyki koncertowej Chopina i tylko Liszt mógł tego dokonać, dzięki wspaniałej inteligencji, którą nieco wyostrzyła jakże urocza zazdrość. Ale w końcu Liszt opisywał swoje *anty-ja*, którym był w jakiś sposób zafascynowany.

Tego rodzaju taktyka powstała w wyniku umiejętnego i zarazem spontanicznego sfunkcjonalizowania własnych upodobań. Jej podstawą było poszanowanie własnej tożsamości, nie liczącej się z potrzebami rynku muzycznego. W końcu Chopin rzeczywiście nie lubił występować i z tego przede wszystkim powodu ograniczał ilość publicznych koncertów. Nie lubił wychodzić ze swego ukrycia, które — jak słusznie podkreślała George Sand — było wszak pełne sławy. [KGS II 74] Pozostając sobą, określał jednocześnie kształt i styl swego występu. Reszty dokonał mit tajemniczego geniusza. Zanim zasiadł na estradzie, wielogłowy potwór był mu wdzięczny za łaskę objawienia. Kiedy dotykał klawiatury, nie musiał się popisywać. Nie było mowy ani o minach, ani o gestach. Publiczność chciała bowiem usłyszeć i zobaczyć Chopina w jego jestestwie, Chopina „samego w sobie”, Chopina z mitu rozpowszechnianego przez arystokrację ducha. Na estradzie Chopin miał być sobą i tylko sobą.

Styl koncertowy Chopina polegał więc z jednej strony na wyeliminowaniu teatralnego charakteru występu publicznego muzyka, z drugiej zaś — na powrocie do osobowego słuchania muzyki, pomimo tłumy na sali. „Słuchacz jest samotny z Panem, nawet wśród tłumu” — pisał do Chopina Astolphe de Custine po jakimś koncercie. „Jedynie sztuka, tak jak Pan ją odczuwa, zdoła połączyć ludzi rozdzielonych realną stroną życia; ludzie kochają się i rozumieją przez Chopina. Uczynił Pan z publiczności krąg przyjaciół; w końcu dorównał Pan sam sobie; to mówi dosyć.” [KS I 297–298]

A więc w obecności grającego Chopina amorficzny tłum przekształcał się w święty krąg osób, zjednoczonych w dionizyjskim uniesieniu poznawania bezsłownej mądrości muzyki. Była to zbiorowa inicjacja, podczas której, nie zatracając swego osobowego charakteru, jednostki zaczynają tworzyć wspólnotę. Ale wspólnota nie jest tłumem.

Toteż nic dziwnego, że raziała go sława na poziomie masowym, czyli głupie uwielbienie tłumu. „Liszt — przekazywał rodzinie nowinki w sierpniu 1845 roku — sobie każe krzyknąć *er lebe!* w Bonn, gdzie Beethovenowi stawiają pomnik i także się koronowanych spodziewają. W Bonn sprzedają cygara: *veritables cigares à la Beethoven*, który

wiedeńskie fajki zapewne tylko palił; i tyle już sprzedali mebli, starych biur, starych półek po Beethovenie, że biedny kompozytor *de la Symphonie Pastorale* miałby być chyba ogromny handel mebli. Przypomina to owego *conciërge* w Ferney, który bez liku nasprzedawał lasek Voltairowskich.” [KR 147] „Chopin jest bardzo skromny — pisał Karol Gavard w liście rekomendacyjnym do Halla w Londynie w kwietniu 1848 roku — obawia się, żeby z nazwiska jego ludzie nie starali się ciągnąć korzyści (tak przynajmniej mi się zdaje); reklama strachem go przejmuję.” [KS II 240]

Ostatni występ Chopina w Paryżu, który odbył się w sali Pleyela 16 lutego 1848 roku, stanowił jakby ukoronowanie jego strategii koncertowej. Bóstwo miało „grippę”, ale około 10 lutego poczuło się już na tyle dobrze, że mogło przedyskutować bardzo ważny problem. „Przyjaciele moi — pisał do rodziny — przyszli jednego razu i powiedzieli mi, że muszę dać koncert, że o nic się nie mam turbować, tylko usiąść i zagrać. — Od tygodnia już biletów nie ma, a bilety wszystkie są po 20 fr. Publiczność zapisuje się na drugi — (o którym nie myślę). Dwór zażądał 40 biletów i w dziennikach tylko pisano, że może dam koncert, a z Brestu, z Nantes pisano do mojego editora, żeby zamówić miejsca. Dziwi mnie takie *empressement* i muszę dziś grać choć dla sumienia swojego, bo zdaje mi się, że gorzej gram, niż kiedy. Będę grał (dla ciekawości) *M o z a r t a* trio z Franchomme i Allardem. Afiszów nie będzie, ani biletów darmo. Salon wygodnie urządzony, może 300 osób zmieścić. Pleyel żartuje zawsze z mojej głupoty i na zachęcenie do koncertu schody kwiatami ubierze. Będę jak u siebie i prawie tylko znajome twarze napotkają oczy moje.” [KR 173–174] Przypomnijmy sobie teraz „przemysłowy koncert” Berlioza.

Salę Pleyela, którą Chopin uświetnił swoją obecnością, recenzent „*Revue et Gazette Musicale de Paris*” przekształcił tym razem w Świątynię Jerozolimską. A ściślej rzecz biorąc w jej miejsce przenaјświętsze, w Sanctissimum, w Sanctum Sanctorum. Jak wiemy, arcykapłan wchodził tam raz do roku, aby obcować z Transcendentną Obecnością. W sali Pleyela wszyscy zeszli się więc, aby obcować z Bóstwem Muzyki. „Koncert Ariela fortepianistów jest czymś zbyt niezwykłym, ażeby drzwi sali koncertowej, jak przy innych koncertach, stały szeroko otworem dla wszystkich, którzy by uczestniczyć w tym chcieli. Na koncert ten sporządzono specjalną listę; każdy wpisywał na niej swoje nazwisko, nie każdy jednak był pewny, że tak drogocenną kartę wstępu otrzyma na



to, ażeby być uprawnionym do tego Sanctissimum; ażeby osiągnąć ten przywilej, by móc złożyć swą ofiarę, która tym razem wynosiła luidora, należało mieć protekcję: któż by jednak nie miał jednego luidora na zbyciu, gdy chodzi o usłyszenie Chopina? Oczywiście, że wobec tego w ostatnią środę najdystyngowańsze damy z wysokiej arystokracji, a tym samym najbardziej eleganckie kobiety wypełniły salę Pleyela po brzegi. Reprezentowana była również i arystokracja artystów oraz ich przyjaciół, szczęśliwa, że mogła pochwycić w locie tego muzycznego Sylfa, który szczęśliwym a rzadkim przypadkiem pozwolił zbliżyć się do siebie, przyjrzeć mu się i usłyszeć go, i to przez parę godzin z rzędu.” A więc koncert ten był z jednej strony cudem, który zdarza się tylko w bajecznym szekspirowskim lesie, z drugiej zaś — liturgią świątynną. Jak przy wejściu do Świątyni, składano oczywiście ofiarę z dóbr materialnych. Pleyel musiał coś zarobić a Sylf nie mieszkał w kielichach leśnych kwiatów. Po występie w dniu 26 kwietnia 1841 roku George Sand pisała do Hipolita Chatoron: „Chopin dał koncert, który pozwoli mu teraz próżnować całe lato. W dwie godziny i dwoma uderzeniami zgarnął do kieszeni sześć tysięcy kilkaset franków, pośród braw, bisów i tupotu najpiękniejszych kobiet Paryża”. [KGS II 73] „W przeszły poniedziałek — pisał po tym samym koncercie Stefan Witwicki do Bohdana Zaleskiego — dawał Chopin koncert, który mu jak najszczęśliwiej się powiódł; byliśmy z Adamem [Mickiewiczem]. Publiczność była najświetniejsza i przyjęła Szopenka, jak nie może być lepiej i zostawiając mu podobno sześć tysięcy franków. Deklamując swoje wiersze przez trzy kwadransy, bo pewno dłużej nie grał, i niech ci złożą za to 6 000 franków.” Koncert, który się odbył 26 lutego 1842 roku, przyniósł również wspaniałą dochód. „Mój stary — pisała George Sand ponownie do Hipolita Chatoron — koncert wielkiego Chopina był równie piękny, równie olśniewający i lukratywny jak ubiegłego roku (przeszło 5 000 fr. dochodu, rzecz zupełnie wyjątkowa w Paryżu, co dowodzi, jak publiczność pragnie usłyszeć najdoskonalszego i najbardziej wybornego z muzyków.)” [KGS II 100–101]

Dowodzi to jednocześnie, że styl koncertowy, stanowiący apoteozę tożsamości artysty, przynosił Chopinowi poważne pieniądze, które — z kolei — mu tę tożsamość zabezpieczały.

Część jego słuchaczy zamierała z zachwytem, że została wyróżniona: należała do wybranych. Oczytani w najnowszej literaturze romantycznej wiedzieli, że oglądają platoński „boski szal” geniusza, „osnutego

tajemnicą”, jak mawiał o Chopinie Astolphe de Custine. Część zaś nie tyle słuchała, ile oglądała tryumfalne zejście Bóstwa Muzyki z obłoków. Ale wzruszenia co najmniej kilku uczestników koncertu miały charakter nieomal religijny. „Słuchając Pana — pisał do Chopina Astolphe de Custine — czuję się zawsze sam na sam z Panem, może nawet z czymś lepszym niż Pan, a przynajmniej z tym, co jest najlepsze w Panu.” [KS I 311] Nie wykluczał więc, że Chopin jest medium wartości nadprzyrodzonych. „Niech Pani powie swojemu drogiemu Chopinowi — pisał Eugeniusz Delacroix do George Sand 30 maja 1842 roku — że najmilsze dla mnie rozrywki to włączając się po ogrodzie rozmawiać o muzyce, a wieczorem w kącie salonu słuchać jej, kiedy to sam Bóg muzyką zstępuje na jego boskie palce. I to dosłownie, Droga moja” [KS II 63] — pisał Eugeniusz Delacroix do Goerge Sand 30 maja 1842 roku.

Chociaż nie lubił koncertować publicznie, miał jednak poczucie, że jego los wypełniał się nie tyle w salonach, ile właśnie w salach, w dużym kręgu „wtajemniczonych”, w „rozmowie” muzycznej „z serca do serca” z każdym poszczególnym słuchaczem. Musiał bowiem jakoś cenić te występy, które skądinąd napawały go lękiem, skoro do wieczności odszedł w stroju koncertowym. „Chopin — pisał Franciszek Liszt — który spośród wszystkich wybitnych muzyków współczesnych dał najmniej koncertów publicznych, chciał być złożony do grobu w stroju, w jakim występował na estradzie.” Był to jego ostatni znak, przekazany już z trumny. Znał wartość znaków. Serce oddał Warszawie, aby wiadomo było, gdzie ukształtowała się jego tożsamość. Frak koncertowy zabrał ze sobą do Matki Ziemi, aby rozsypał się w proch razem z jego ciałem. Był to w końcu tylko fartuch pracownika, który zszarpał swe zdrowie w „młynie życia”.