

## Marina Esposito

### «Muzyka Chopina to refleks jego życia»: twórczość Chopina w interpretacji krytycznej Nino Salvaneschiego

W Valldemossie Chopin czuł się lepiej niż w swoich siedmiu paryskich mieszkaniach i może lepiej niż w kościele Św. Krzyża w Warszawie, gdzie – znalazłszy w końcu ukojenie – spoczywa jego serce. W Valldemossie przeznaczenie po raz ostatni wzięło go w ramiona, by mógł zrozumieć, jak został zraniony i śpiewać ku czci miłości i cierpienia dusz powstających do życia. Przybyłem tu, by zakończyć moją książkę<sup>1</sup>.

Wprowadzenie do swojej książki, którego krótki fragment przytoczyłam powyżej, Nino Salvaneschi pisał jesienią 1933 roku w klasztorze kartuzów w Valldemossie. Rok później dzieło zatytułowane *Il tormento di Chopin* zostało opublikowane przez włoskie wydawnictwo dall'Oglio. Odniosło wielki sukces, doczekało się ponad 10 wydań, a w 1938 roku zostało przetłumaczone na język polski przez Ewelinę Radomską (*Żal szopenowski*, Warszawa, 1938)<sup>2</sup>.

Cytowany fragment dowodzi, jak wielkie znaczenie przypisywał Salvaneschi pobytowi kompozytora w Valldemossie, miejscowości na Balearach, gdzie Chopin spędził niektóre<sup>3</sup> miesiące na przełomie 1838 i 1839, w towarzystwie George Sand i jej dwojga dzieci na początku związku między kompozytorem a pisarką.

Już we Wprowadzeniu Salvaneschi zastrzega, że jego książka «nie jest analizą muzyczną»<sup>4</sup> kompozycji Chopina, «ani chłodną biografią, skrupulatnym przeglądem kolejnych dni i godzin życia arysty. Tym bardziej nie ma aspiracji zbeletryzowanej biografii, w której fantazja piszącego poprawia, zmienia, wedle własnego uznania przekształca rzeczy i wydarzenia, osoby i uczucia»<sup>5</sup>. Właśnie pisząc o Valldemossie, biograf przedstawia swoje założenia programowe: «Jakie ma teraz znaczenie, czy w Valldemossie rozprawiano o celi? Czy miała ona numer dwa czy numer pięć? I co kogo obchodzi, czy Preludium „Deszczowe” ma numer sześć, osiem czy piętnaście? Wszyscy wspominają jego cierpienie. I wszystkie cele, otwarte jak odpieczętowane trumny, przechowują jego tajemnicę»<sup>6</sup>.

Po wyjaśnieniu założeń i przedstawieniu zamiarów, Salvaneschi buduje swoje dzieło, rygorystycznie przestrzegając spójności strukturalnej i koncepcyjnej, niewystępującej w dwóch innych jego książkach poświęconych wielkim postaciom z historii muzyki: Paganiniemu<sup>7</sup> i Beethovenowi<sup>8</sup>. Jedyne w biografii polskiego kompozytora Salvaneschi umieścił bowiem rozdział wprowadzający, jakby preludium, w którym pisze o “przeznaczeniach” i “symfoniach”, tworząc sugestywną paralelę części symfonii i części życia ludzkiego. Od samego początku autor podkreśla nierozzerwalny związek między życiem i sztuką. Określona struktura wydarzeń, odniesień chronologicznych i wiodących koncepcji przewija się przez całą książkę:

1° część (1810 - 1 listopada 1830) – w tym okresie dusza, budząc drzemiącą w sobie wieczność, wchodzi w posiadanie własnego *daimona*.

2° część (1830 - 1837) – dusza poznaje dwa elementy własnego przeznaczenia: tęsknotę za ojczyzną i miłosny zawód w historii z Marią Wodzińską.

<sup>1</sup> NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, Milano, Corbaccio, 1935, s. 8.

<sup>2</sup> Sygnalizuję następujące recenzje polskiego tłumaczenia: ZDZISŁAW JACHIMECKI, w: «Nowa Książka», nr 5 (1939) s. 288; PIOTR RYTEL, w: «Warszawski Dziennik Narodowy», nr 47 (1939) s. 5; KONSTANTY REGAMEY, w: «Prosto z Mostu», n. 17 (1939) s. 7; JERZY WYSZOMIRSKI, w: «Wiadomości Literackie», nr 20 (1939) s. 6.

<sup>3</sup> Pobyt na Balearach trwa trzy miesiące, od 8 listopada 1838 do 13 lutego 1839.

<sup>4</sup> NINO SALVANESCHI, op. cit., s. 8.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>7</sup> NINO SALVANESCHI, *Un violino, 23 donne e il diavolo. La vita ardente di Niccolò Paganini*, Milano, Corbaccio, 1938.

<sup>8</sup> NINO SALVANESCHI, *La vita eroica di Beethoven*, Milano, dall'Oglio, 1947.

3° część (1838 - 1840) – po spotkaniu George Sand i wyprawie na Majorkę, dusza poznaje trzeci element swojego przeznaczenia, czyli chorobę.

4° część (1840 - 1849) – w tym okresie dusza po poznaniu własnej prawdy, zraniona miłością i wzbogacona cierpieniem, wyniszczona suchotami, gorąco pragnie poznać dominującą nad nią tajemnicę<sup>9</sup>.

Widzimy tu wyraźne odniesienia do ‘duszy’, ‘przeznaczenia’, ‘tajemnicy’, czyli elementów obcych biografii *historycznej* czy biografii *badawczej*, które niewątpliwie przyczyniły się do sklasyfikowania dzieła Salvaneschiego jako biografii zbeletryzowanej, w eseju Belottiego ‘*Problemi e limiti di una biografia di Chopin*’<sup>10</sup>. Obok tych elementów, oczywiście dalekich od kontekstu ściśle naukowego, występują wątki koncepcyjne niezbędne dla właściwego zrozumienia biografii Chopina, odpowiednio wyeksponowane przez Salvaneschiego: tęsknota za ojczyzną, rozczarowania miłosne, choroba.

Wychodząc z założenia, że symfonia życia zawsze zawiera motywy miłości i cierpienia<sup>11</sup> oraz pamiętając, że miłość była «zasadniczym motywem życia Chopina»<sup>12</sup>, poszczególne okresy życia artysty są związane z obecnością konkretnej kobiety: Konstancji Gładkowskiej, Marii Wodzińskiej, George Sand i Jane W. Stirling. Przeżycia sentymentalne stanowiły zasadniczy motyw życia Chopina, to jednak ból, cierpienie «rozświetla»<sup>13</sup> jego sztukę. Salvaneschi opisuje cztery natury cierpienia Chopina: tęsknota za ojczyzną, rozczarowania miłosne, gruźlica i pragnienie nieskończoności. Poprzedzając je objawieniem osobistego *daimona* – czyli świadomym pozyskaniem świadomości o cudownej mocy własnej muzyki – umieszcza je w częściach i czasach symfonii życia artysty.

Życie jako sztuka. Sztuka nabiera głębokiego sensu w przeżyciach i doświadczeniach, właśnie od życia uzyskuje światło i linę życiową, w narastającym cierpieniu i stopniowym pozyskiwaniu nowych wartości dla sztuki: «Muzyka Chopina jest odbiciem jego życia, echem jego udręki i cierpienia. [...] Należy pochylić się nad jego tragedią, by zrozumieć jego sztukę»<sup>14</sup>.

Uważny obserwator spostrzeże, że życie Chopina nie rozwija się, nie narasta w sposób jednolity. Tworzy raczej kształt paraboli osiągającej najwyższy punkt w związku z George Sand, by później stopniowo opadać w ostatnich latach życia artysty. Po zakończeniu relacji z Sand, zaczyna powoli zanikać zapał twórczy – również z powodu ubywających sił fizycznych w związku z postępującą chorobą – mimo ostatnich przeblysków pojawiających się w niektórych kompozycjach, jak Polonez-Fantazja op. 61 i Sonata na fortepian i wiolonczelę op. 65.

W tak zakreślonej perspektywie Salvaneschi wskazuje jako punkt szczytowy pobyt w klasztorze kartuzów w Valldemossie:

Trzy pierwsze cierpienia [tęsknota za ojczyzną, rozczarowania miłosne, suchoty] połączone w jeden spazmatyczny ból, właśnie w klasztorze kartuzów w Valldemossie, zdają się wyrwać duszę i pchać ją poprzez harmonie muzyki na krańce życia, gdzie czujesz oddech Boga, ten sam który parę razy musnął przeznaczenie Chopina<sup>15</sup>.

Obok sugestywnej i bardzo emocjonalnej narracji, autor pozwala nam poznać zasadnicze znaczenie doświadczenia Valldemossy, zarówno z punktu widzenia człowieka, jak i z perspektywy twórcy. Pierwszy aspekt odciska piętno i nadaje kształt drugiemu. W klasztorze kartuzów Chopin

<sup>9</sup> Cfr. NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, op. cit., s. 19-20.

<sup>10</sup> Cfr. GASTONE BELOTTI - WIAROSŁAW SANDELEWSKI, *Chopin in Italia*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Ossolineum, 1977, s. 3-64.

<sup>11</sup> Cfr. NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, op. cit., s. 15.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 8-9.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 21.

doświadczal trzech elementów własnego cierpienia: tęsknoty za ojczyzną i rozczarowania miłosego (które poznał już wcześniej – bezpośrednio po opuszczeniu Polski w 1830 roku i po zakończeniu relacji z Marią Wodzińską), do których doszła choroba, objawiająca się w Valldemossie ze szczególną siłą (krwotoki, krwiste plwociny)<sup>16</sup>.

W tej przygnębiającej atmosferze pełnej cierpienia – dobrze oddanej przez Salvaneschiego w sugestywnych opisach ruin klasztoru, otoczonych dziką przyrodą, i nocnych wypadów Sand na pobliski cmentarz klasztorny –, która porwie relację z George Sand, powstaje wiele z Preludiów Chopina, w których czuje się, jak pisze Salvaneschi, «jego oddech w gorączce»<sup>17</sup>.

Zrozumiałe zatem wydaje się przypisywanie tak istotnego znaczenia krótkiemu pobytowi w klasztorze kartuzów i, związanym z nim, Preludium, ważnym na tle całej twórczości kompozytorskiej Chopina. Spośród innych Preludiów op. 28, utworem pretendującym do miana symbolu pobytu na Majorce jest Preludium zwane „Deszczowym”. Salvaneschi, jak już wcześniej wspominaliśmy, zrezygnował z jego omówienia i właściwej identyfikacji, twierdząc: «Krytycy poświęcili wiele czasu na jego identyfikację. Może chodziło o Preludium nr 6 h-moll wykonane podczas nabożeństwa żałobnego Chopina w kościele La Madeleine; a może ma rację Liszt, utrzymując że chodzi o ósmy Preludium fis-moll, czy też o nr 13 [sic. 15] des-dur? Nie ma to wielkiego znaczenia [...], biorąc pod uwagę, że każdy z tych utworów oddaje nastrój przygnębienia *Cartuja* w Valldemossie i deszczu rozdzierającego serce»<sup>18</sup>.

Dla Salvaneschiego ważniejsze jest oddanie stanu emocji, który przyczynił się do powstania kompozycji, by lepiej i trafniej zrozumieć ich genezę i głębokie znaczenie:

Tęsknił za domem rodzinnym i za ojczyzną, cierpiał z powodu miłosnych rozczarowań, pogarszającego się stanu zdrowia i niepewnej przyszłości. Pochylony nad klawiaturą słuchał uderzeń swojego serca i oddechu w płucach, świadomy porażek miłosnych i kiepskiego zdrowia, w wieku zaledwie 28 lat, słyszał w deszczu uderzającym nieuchronnie w dach starego klasztoru, niekończący się szloch nad bólem i cierpieniem świata, przytłaczający go aż do utraty świadomości czasu i miejsca<sup>19</sup>.

Tu poznajemy literackie przymioty Salvaneschiego, uznanego powieściopisarza, autora tak udanych tekstów jak *Sirénide* (1926) i *Il fiore della notte* (1928),<sup>20</sup> który czasami zbyt rozwódzi się nad przeżyciami wewnętrznymi<sup>21</sup>, jednak w biografii Chopina przestrzega ściśle ustalonego schematu, z powodzeniem wyławiając i przedstawiając najgłębszy sens kompozycji artysty.

W tym miejscu warto przytoczyć opinie Salvaneschiego o czterech miłościach Chopina i ich odniesienie do twórczości kompozytorskiej.

Konstancja Gładkowska:

Chyba nikt nigdy nie dowie się, ile kosztowało Chopina rozstanie z osobą obdarzoną [Konstancją Gładkowską] tak czystą i głęboką miłością. On sam nie zwierzył się w pełni nawet swemu przyjacielowi Tito [Woyciechowskiemu]. Ta idylla pozostała w głębi jego duszy, niczym lilia ledwie rozkwitła z idealnego sentymentalizmu [wyrażanego przez słowo] *jal*<sup>22</sup>: kwiat nostalgii na najtrudniejsze lata<sup>23</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. FRYDERYK CHOPIN, *Lettere*, pod redakcją Valeria Rossella, Turyn, Il Quadrante, 1986, s. 145: «3 doktorów z całej wyspy najslawniejszych: [...]. Jeden mówił, że zdechł, drugi – że zdycham, trzeci – że zdechnę» (z listu F. Chopina do Juliana Fontany 3 grudnia 1838). Cytat zaczerpnięty z: *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Zebrał i opracował Bronisław Sydow. Tom pierwszy. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 330.

<sup>17</sup> NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, op. cit., s. 163.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 167.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 167-168.

<sup>20</sup> Warto zapoznać się z esejem Nicolino Sarale, 'Nino Salvaneschi. «Saper ascoltare il cuore»' in: NICOLINO SARALE, *Il seme che muore: sofferenza e fede in Ludwig van Beethoven, Novalis (Friedrich von Hardenberg), Ada Negri, Nino Salvaneschi*, Turyn, Editrice Elledici, 1975, s. 59-84, w szczególności s. 62-63. Zobacz również ELVIRA GRAZIANI, *Nino Salvaneschi. Nel quarantesimo anniversario della morte*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2008, s. 29-33 i *passim*.

<sup>21</sup> Por. PIERO PAJARDI ET ALII, *Nino Salvaneschi nel centenario della nascita: 1886-1986*, Varese, La Tipografica Varese, 1987, s. 27.

<sup>22</sup> Kursywą w oryginale.

<sup>23</sup> NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, op. cit., s. 46.

Ocena jest trafna: ten platoniczny związek nie przysporzył Chopinowi cierpień, mimo intensywności uczucia i faktu, że kompozytor nie przestawał myśleć o dziewczynie i pisać do niej, również po wyjeździe z Warszawy, czego liczne dowody znajdujemy w korespondencji listowej<sup>24</sup>. Jej obecność nie przeszkodziła mu w opuszczeniu ojczyzny, ale była inspiracją do napisania *Larghetto* z Koncertu f-moll op. 21 na fortepian i orkiestrę<sup>25</sup>.

Znacząca jest więc, spostrzegana przez Salvaneschiego, pomiędzy Kostancją a *żalem*, pojawiająca się w kilku miejscach książki: wspomnienie Konstancji nakłada się, niemal miesza z tęsknotą za ojczyzną. Warto w tym miejscu przypomnieć, że uczucie *żalu* zostało dokładnie opisane<sup>26</sup> przez Antoniego Wodzińskiego w biografii jego autorstwa zatytułowanej *I tre romanzi di Chopin*<sup>27</sup>. Melancholijny smutek jest tu powiązany z słodkimi i nieokreślonymi horyzontami polskiej wsi<sup>28</sup>. Wodziński zauważa w dziele: «To poczucie *żalu* powraca we wszystkich dziełach mistrza»<sup>29</sup>.

Jeśli chodzi o osobę Marii Wodzińskiej i jej znaczenie w biografii Chopina jako człowieka i artysty, możemy powiedzieć, że Salvaneschi poprawnie przedstawia zasadnicze wydarzenia rozgrywające się między Chopinem a rodem Wodzińskich. Błędnie podaje jedynie motywy, które kierowały rodziną Marii przy podjęciu decyzji o zerwaniu kontaktów. Zerwanie nie nastąpiło z powodu niepokojącego stanu zdrowia Chopina – w tym okresie stan ten nie był jeszcze tak poważny – jak utrzymuje Salvaneschi<sup>30</sup>, ale wynikało z rodzinnych planów połączenia nazwiska rodzowego Wodzińskich z osobą, która mogła przynieść więcej korzyści.

Oto ocena skutków, jakie wydarzenie wywarło na samym Chopinie.

Dla Chopina, Maria Wodzińska, była uosobieniem rozczarowania, bardzo gorzkiego i bolesnego: oznaczała koniec wszelkich nadziei i iluzji. Odmowa zaślubin wyrwała arystę ze świata marzeń i pchnęła w otchłań rozpacz pokonanych. Melancholia, niekiedy przeradzająca się w autentyczną neurastenię, niedługo przed zapadnięciem na suchoty, spotęgowała u Chopina odczucie zranienia i odrzucenia miłości<sup>31</sup>.

W tym poczuciu tajemnicy i przeznaczenia, Salvaneschi potwierdza, że rozczarowanie musiało dosięgnąć Chopina, aby jego duch mógł się odrodzić i stworzyć nowe arcydzieła:

Przy interpretowaniu życiowego przeznaczenia, bardzo często zdarza się, że pewne ograniczenie uczuciowości i stopniowa rezygnacja z miłości, przyczyniają się do nieoczekiwanej ekspansji duchowych horyzontów<sup>32</sup>.

Mimo ogromnej wrażliwości Chopin stara się nie wyolbrzymiać zaistniałych wydarzeń: zaangażowanie ze strony księżnej Wodzińskiej było faktem, ale zostało zaniechane bez

---

<sup>24</sup> FRYDERYK CHOPIN, op. cit., s. 93 e *passim*.

<sup>25</sup> Por. NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, op. cit., s. 109.

<sup>26</sup> Por. GASTONE BELOTTI, *F. Chopin, l'uomo*, 3 voll., Milano-Roma, Sapere, 1974, I, s. 60-62.

<sup>27</sup> Por. ANTONI WODZIŃSKI, *I tre romanzi di Chopin*, Roma, Casa Editrice Artistica, 1910, s. 40-41.

<sup>28</sup> Por. *Ibidem*, s. 40-41: «On [Chopin] zachował aż do końca swych dni najbardziej przyjemne i żywe wrażenia z długich miesięcy wakacyjnych spędzanych w domu przyjaciół jego matki, państwa Dziewanowskich. Wieś nazywała się Szafarnia. Żył tam otoczonym przez równiny opasane wstęgą rzeki, na brzegach której rosły trzciny, wśród horyzontów o perspektywach falujących i niewyraźnych, napelniających wrażliwe dusze uczuciem, które Chopin poczuł, ten nieprzetłumaczalny na inne języki *żal*. *Żal*, czyli melancholijny smutek przez który jakby przenika raj; angielski *spleen* jest mroczny i szary, to zobrazowanie nudy czy rozpacz; niemiecki *schwermuth* generuje zmęczenie Werthera; lecz polski *żal* – to słowo, który Fryderyk powtarzał tak często, zalewa serce emocją bez gorzkości, koloruje smutek różową barwą poezji, przydaje cierpieniu pewien rodzaj rozkoszy. Pojawia się i przenika człowieka nagle pośrodku pól, na widok drzewa, samotnej chaty, na widok jesiennego nieba, przy zachodzie słońca. Gdy rozjaśniony przez srebrny refleks podczas wieku dorastania i młodości, gubi ten czarujący pryzmat, by u schyłku życia, spoglądając za siebie, ujrzyć rozwiewające się iluzje; lecz pozostaje wtedy wiara w życie wieczne, wiara w inny, lepszy los».

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>30</sup> Por. NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, op. cit., s. 106.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 112.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 114.

przedstawienia jakiegokolwiek wyjaśnień. Dlatego nie dziwi stan rozbicia, a następnie apatii, które towarzyszą artyście przez wiele miesięcy.

Dla „pesymistycznego” Salvaneschiego oczywiście ważne było przeanalizowanie niewielkiego zbioru listów, zebranych przez Chopina po zakończeniu historii miłosnej, na którym własnoręcznie napisał: «Moja bieda», oraz refleksja nad różą otrzymaną od Marii Wodzińskiej.

Ciekawe, że Salvaneschi wiąże z osobą Maria nie tylko sławny Walz op. 69 nr 1<sup>33</sup>, ale przede wszystkim Ballada g-moll op. 23<sup>34</sup>. Takie skojarzenie nie jest właściwe, ponieważ Ballada powstała w okresie poprzedzającym znajomość z Wodzińskimi<sup>35</sup>. Ta błędna informacja, z wszelkim prawdopodobieństwem, została skopiowana z biografii autorstwa Guy de Pourtalès, *Chopin ou le poète*<sup>36</sup>, na którą wielokrotnie Salvaneschi się powołuje.

Postać George Sand i jej znaczenie w życiu osobistym i artystycznym kompozytora zostały przedstawione z dużym kunsztem:

Począwszy od 1839 [Chopin] dzielnie walczy z własną chorobą. Jednak, gdy po dziewięciu latach związku, odchodzi George Sand, znika nadzieja i natchnienie.<sup>37</sup> [...] George Sand była dla Fryderyka Chopina dobrą pielęgniarką i świetną organizatorką, świadkiem początków jego choroby i jego schyłku jako człowieka, muzyka i chorego. Jednocześnie była kobietą, w której łączyły się miłość, nadzieja i muzyczne natchnienie<sup>38</sup>.

Rola George Sand w trakcie dziewięcioletniej relacji z kompozytorem była niewątpliwie fundamentalna. Pisarka była towarzyszką życia, kochanką, pielęgniarką i inspiracją. W rzeczywistości, co również zauważa Salvaneschi, powieściopisarka niezwykle szybko poczuła się rozczarowana – już podczas pobytu na Majorce, w czasie którego szybko zrozumiała, że Chopin jest „prawie zbędnym kochankiem”<sup>39</sup>. Tak oto George Sand, odsuwając na bok swoją wrażliwą naturę<sup>40</sup>, troszczyła się o niego i otoczyła opieką, uwagą, sprawiła, że wiódł normalne życie, co stanowiło niewątpliwą korzyść dla zdrowia i sztuki Chopina. Jednocześnie artysta szybko stał się «dzieckiem własnej kochanki»<sup>41</sup>. Taka sytuacja wraz z upływem lat i wydarzeniami dotyczącymi dzieci pisarki, miała doprowadzić do końca relacji.

Salvaneschi wiele miejsca, i słusznie, poświęca powieści George Sand pt. *Lucrezia Floriani*, podając z dokładnością daty publikacji tekstu, rozpoczętej 25 czerwca 1846 na łamach «*Courier Français*»<sup>42</sup>. Autor porównuje obszerne fragmenty<sup>43</sup> powieści Sand z jej książką *l’Histoire de ma vie*, znajdując liczne analogie pozwalające na utożsamienie Sand z Lukrecją, a Chopina z księciem Karolem (wrogiem Lukrecji). Zasadniczo Salvaneschi stara się usprawiedliwić zachowanie – nie zawsze konsekwentne i poprawne – George Sand, widząc w jej pełnym pasji i sprzeczności usposobieniu, istotne przyczyny porzucenia i wskazując obiektywne trudności pozostawiania u boku artysty, który «jest ciągle taki sam: raz się czuje lepiej, raz nieźle, nigdy zupełnie źle i w pełni dobrze»<sup>44</sup>. Mamy zatem dosyć pozytywny wizerunek George Sand, przyćmiony jedynie tendencyjną obroną samej pisarki, swoich zachowań, w listach skierowanych do przyjaciół i znajomych i w autobiografii, co podkreśla Salvaneschi, odwołując się do cytowania obszernych fragmentów<sup>45</sup>.

---

<sup>33</sup> Por. *Ibidem*, s. 101.

<sup>34</sup> Por. *Ibidem*, s. 96 oraz s. 109.

<sup>35</sup> Por. GASTONE BELOTTI, *Chopin*, Torino, E.D.T., 1984, s. 274.

<sup>36</sup> GUY DE POURTALÈS, *Chopin ou le poète*, Parigi, Gallimard, 1927.

<sup>37</sup> Por. NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, cit., s. 188.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 218.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 200.

<sup>40</sup> Por. *Ibidem*, s. 184-185.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 196.

<sup>42</sup> Por. GASTONE BELOTTI, *F. Chopin, l’uomo*, cit., III, s. 1159-1175.

<sup>43</sup> Por. NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, op. cit., s. 208-213.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 190-191 (z listu George’a Sanda do Carlotty Marliani, Nohant, 24 sierpnia 1839).

<sup>45</sup> Por. *Ibidem*, s. 215-217 i *passim*.

Jeśli chodzi o wpływ, jaki mogła wywrzeć George Sand na twórczość kompozytorską mistrza, Salvaneschi słusznie zauważa, że «bez niej nie żyje i nie komponuje: nie jest muzą, natchnieniem w prawdziwym tego słowa znaczeniu, ale jeśli by jej zabrakło, coś w głębi duszy musiałoby umrzeć. Może właśnie nadzieja...»<sup>46</sup>. Faktycznie, George Sand była natchnieniem dla Chopina w tym sensie, że zdołała stworzyć, zapewnić warunki pozwalające mistrzowi na tworzenie: tzn. stabilne życie, zapewnienie o trosce i uczuciu, otoczenie środowiskiem stymulującym intelektualnie. Nie należy zapominać, że bliskość Sand, uznanej pisarki, przyczyniła się do zintensyfikowania, nasilenia twórczości kompozytorskiej, w poprzednich latach nie tak dynamicznej z uwagi na nadmierny trud *labor limae*. Tylko w Nohant, wiejskiej posiadłości należącej do Sand, znajdował spokój potrzebny do komponowania<sup>47</sup>. Zatem nie muza *stricto sensu*, ale towarzyszka, dzięki której mogły powstawać kolejne kompozycje. W takim znaczeniu Salvaneschi w kilku miejscach przywołuje Preludia skomponowane na Majorce i Nokturny powstałe w Nohant, i słusznie zauważa, że po rozpadzie związku, wygasła również inspiracja, w idealnym przenikaniu się życia ze sztuką.

Ostatnia miłość kompozytora – Jane W. Stirling, nie będzie w stanie zastąpić ani przyćmić wspomnienia o pisarce, co syntetycznie ujął Salvaneschi:

Dla Chopina przyjaźń z Jane Stirling miała czystość, nieskazitelność białej lilii. Być może szkocka piękność zakochała się w artyście duchowo. W korespondencji nie ma ani jednego słowa, które poddawałoby w wątpliwość uczucia obojga<sup>48</sup>.

Potwierdzenie słuszności tego spostrzeżenia odnajdujemy w liście Chopina do Wojciecha Grzymały, datowanym na 30 października 1848: «Przyjaźń przyjaźnią, wyraźnie powiedziałem, ale prawda do niczego innego nie daje...»<sup>49</sup>. A nieco dalej stwierdza: «żądałeś, więc Ci tłumaczę, że bliżej trumny jak łoża małżeńskiego»<sup>50</sup>. Po zakończeniu miłości, określonej przez Salvaneschiego «zasadniczym motywem życia Chopina»<sup>51</sup>, również wygasła wena kompozycyjna. Jane Stirling z wielką troską i starannością organizowała koncerty Chopina, ale nie potrafiła zapewnić mu spokoju i odpoczynku niezbędnych do tworzenia. Po licznych koncertach i kilku krótkich formach skomponowanych w ostatnich latach, spośród których przypomnijmy Mazurek op. 67 nr 2 i niedokończony Mazurek op. 68 nr 4, klawiatura fortepianu wciąż milczała<sup>52</sup>.

Warto zauważyć, że Salvaneschi posiadał umiejętność wychwycenia w elegancji i subtelności kompozytora jego istotnych rysów charakteriologicznych, łączących się z osobowością artystyczną, pełną uroku i wdzięku, porównywalnych z jego arystokratycznym manierami. Taki profil doskonale pasował do salonów paryskich początków XIX wieku, na których polski kompozytor świetnie się odnajdywał. Salvaneschi wiele uwagi poświęca improwizacjom Chopina<sup>53</sup> wykonywanym na arystokratycznych salonach, opisuje sugestywny wizerunek polskiego kompozytora:

Chopin wstawał i wolno, w swój charakterystyczny sposób, dawał znak, by przyciemnić światło dla stworzenia odpowiedniej atmosfery [...] do improwizacji, rzucając się na mieniące się kolorami tęczy stopy swoich marzeń. W ten sposób zagłębiał się w *zalu*, tak przez niego ukochanym, i razem ze swoim wewnętrznym *daimonem* wznosił się ponad horyzont, w stronę ideału. W tych chwilach jego twarz, zazwyczaj pełna słodyczy, wydawała się odmieniona. Nie było już człowieka, który grał i fortepian też inaczej brzmiał: człowiek i instrument złączeni w jedno wibrowali poruszani wiatrem natchnieniem tam, gdzie schodzą fale tęsknoty i silne porywy niepokoju<sup>54</sup>.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 193.

<sup>47</sup> Por. *Ibidem*, s. 191-192.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 234.

<sup>49</sup> FRYDERYK CHOPIN, op. cit., s. 280.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 280. Cytat ten i poprzedzający z: *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Zebrał i opracował Bronisław Sydow. Tom pierwszy. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 284 i 285.

<sup>51</sup> NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, cit., s. 20.

<sup>52</sup> Por. *Ibidem*, s. 242 sgg.

<sup>53</sup> Zob. 'L'Ariele del pianoforte', w *Ibidem*, s. 86 sgg.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 87-88.

Bardzo ciekawe jest porównanie Chopina jako człowieka i artysty z Beethovenem, często przywoływane w książce.<sup>55</sup> W dwóch wielkich kompozytorach Salvaneschi odnajduje nieprzerwany dialog między życiem a sztuką i wskazuje, w sposobie stawienia czoła własnemu przeznaczeniu, odbicie twórczości i prefiguracje arcydzieł obu arystów:

W odróżnieniu do Beethovena Chopin nie walczył z własnym przeznaczeniem. W testamencie Heiligenstadzki odnajdujemy ślady pojedynku, starcia między twórcą IX Symfonii a jego przeznaczeniem. Beethoven niczym dąb trwa dumnie pośród szalejącego huraganu.

Chopin jest jak cyprys, którego wierzchołek chwieje się przy każdym podmuchu wiatru, by lepiej odczuwać własne emocje<sup>56</sup>.

Czasami Salvaneschi stara się odnaleźć nierozzerwalny związek, zależność między chorobą a tworzeniem, jakby chciał powiedzieć, że choroba stwarza warunki niezbędne dla objawienia się w pełni geniuszu, jego wyzwolenia:

Beethoven ze swoją głuchotą podarował światu boską obietnicę w *IX Symfonii*. Chopin dręczony suchotami dał nam perły w postaci Preludiów<sup>57</sup>.

A rozwijając porównanie na inne genialne postaci muzyki, również twórców literatury i sztuk przedstawiających<sup>58</sup>:

Watteau zmarł mając 37 lat, Novalis – 29, Leopardi – 39, Mozart – 35, i wielu wielu innych, od de Musset do Catalaniego, od Gozzano do Morselliego, co dowodzi, że gruźlica stała się prawdziwą współpracowniczką sztuki.<sup>59</sup>

Na zakończenie możemy stwierdzić, że dążenie Salvaneschiego do stworzenia stałej relacji między życiem a sztuką, w której pierwsze pojęcie prowadzi w sposób nieunikniony do pojęcia drugiego, stanowi najbardziej charakterystyczny rys jego interpretacji, ale jednocześnie odznacza jej granice, stopniowo przez nas odkrywane. Brak wnikliwej analizy poszczególnych kompozycji, autor rekompensuje starannym przedstawieniem kontekstu, tła komponowanych dzieł, i tak na przykład z precyzją nakreśla podłoże kulturowe związane z genezą gatunków Mazurka i Poloneza.<sup>60</sup> Zresztą Salvaneschi nigdy nie przejawiał ambicji w tym kierunku<sup>61</sup>.

Stąd interpretacja, w której kluczową rolę odgrywają profil psychologiczny kompozytora i jego reakcja na pojawiające się trudności, bez obawy popadnięcia w zbyt ni patos. Interpretacja, w której najistotniejsze wydarzenia z życia Chopina są ukazywane jako znak koniecznego i nieuniknionego przeznaczenia związanego z twórczością artystyczną, również – a może przede wszystkim – wtedy, gdy przeznaczenie nie szczędzi trudności i cierpień. Przychodzą na myśl słowa «z każdego ograniczenia wynika rozkwit»<sup>62</sup>, i zdanie, które powraca niczym *leitmotiv*: «niczego nie zdobędziesz bez cierpienia»<sup>63</sup>, zaproponowane również w brzmieniu «aby coś zdobyć musisz z

---

<sup>55</sup> Por. *Ibidem*, s. 113-114, s. 170 i *passim*.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 48; zobać również *Ibidem*, s. 16: «Zaiste istnieją żywota w których los ujawnia się nagle, po mistrzowsku. Otwiera na oścież drzwi i okna i dominuje na scenie. Byty, w których los puka do drzwi jasnymi, dokładnymi i natarczywymi taktami *Piątej symfonii* Beethovena. To los w trybie durowym, skoro sam, bez rodziny, bez przyjaciół, bez miłości, zatruty przez samotność, Beethoven pisze testament Heiligenstadzki, chwyta los za gardło i uwalnia krzyk *Durch Sturm empor* – „Poprzez burzę i jeszcze wyżej”. Lecz ogrom giganta z Bonn onieśmiela Fryderyka Chopina, któremu nie odpowiadały huragany... Chopin to inna symfonia, w trybie molowym, gdzie los nie nadchodzi z furją huraganu, co najwyżej porywistym wiatrem».

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>58</sup> Zob. również Jean-Antoine Watteau (1684-1721), *Ibidem*, s. 174.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 178.

<sup>60</sup> Por. *Ibidem*, s. 64-72.

<sup>61</sup> Por. *Ibidem*, s. 8 i *passim*.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 58.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 7 i *passim*.

czegoś zrezygnować»<sup>64</sup>, gdzie jako “rzecz do zdobycia” należy rozumieć właśnie twórczość artystyczną.

Można zatem zgodzić się z poglądem Belottiego, który dostrzega w omawianej biografii «bogactwo wiadomości podobne co do tego zawarte w innych wcześniejszych biografiami (nie tylko włoskich) i liczbę błędów nie przekraczającą omyłek popełnionych w wielu wyżej cenionych dziełach [...] Należy podkreślić wyjątkową, zasłużoną zresztą, popularność, jaką cieszy książka Salvaneschiego»<sup>65</sup>. Przypomnijmy dokładną rekonstrukcję historii z George Sand oraz zajęcie stanowiska, postawy jeśli nie usprawiedliwiającej, to pełnej zrozumienia i wyrozumiałości wobec pisarki i dokonywanych przez nią wyborów; uznanie jej pozytywnego wpływu na twórczość kompozytorską mistrza. To co może najbardziej przeszkadza, jak słusznie zauważa też Belotti<sup>66</sup>, to przesadne podkreślanie cierpień Chopina, które znajdują przełożenie w osobistych losach i cierpieniach autora, który utracił wzrok w wieku 37 lat.

Książka ma swoje niepodważalne zalety, które potwierdza opinia Wiarosława Sandelewskiego: *Il tormento di Chopin* to «pierwsza włoska książka o Chopinie opublikowana w Polsce z polskim tłumaczeniem, co jest oczywistym dowodem jej wartości»<sup>67</sup>. Polskie tłumaczenie doczekało się recenzji pióra Zdzisława Jachimeckiego w «Nowej Książce»<sup>68</sup>, w rok po publikacji biografii.

Warto zauważyć, że Salvaneschi posługuje się głównie dwoma sposobami narracyjnymi, które połączone tworzą narrację o dużym ładunku emocjonalnym, ale bardzo przejrzystą, dobrze przyswajalną: powtarzane zdania, powracające niekiedy jak *leitmotiv*, szczególnie w kluczowych fragmentach, jak początek i koniec rozdziału (przywołajmy niektóre z nich: wcześniej cytowane zdanie «niczego nie zdobędziesz bez cierpienia»<sup>69</sup>, «na nieszczęście znalazłem mój ideał»<sup>70</sup>, «Chopin [...] jest jak cyprys, którego wierzchołek chwieje się przy każdym podmuchu wiatru, by lepiej odczuwać własne emocje»<sup>71</sup>), i wykorzystanie anegdot umilających lekturę, w których rzeczywistość wydarzeń miesza się z wątkami legendy. Przypomnijmy anegdotę o miejscowym skrzypku grającym pod oknami Justyny Krzyżanowskiej rodzącej Fryderyka Chopina<sup>72</sup> – symbol centralnej roli muzyki w jego życiu –, i historię o srebrnym pucharze z polską ziemią podarowanym kompozytorowi opuszczającemu na zawsze Polskę w 1830 roku, która to ziemia 19 lat później zostanie rozsypana na grobie artysty na paryskim cmentarzu Père Lachaise<sup>73</sup> – symbol jego nierozzerwalnego związku z Polską i ojczyzną towarzyszącej mu w wędrówce po Europie, a zatem symbol Chopina jako znakomitego piewcy polskości.

Opisy przeżyć wewnętrznych<sup>74</sup> i rozterek religijnych<sup>75</sup> kreują Salvaneschiego na pisarza-strażnika moralności, jak dzieje się np. w trylogii *Saper amare* (1939), *Saper soffrire* (1941) i *Saper credere* (1946). Przypominają natomiast Salvaneschiego jako autora religijnych biografii dzieła *Frate Francesco* (1954) i *Il Santo di Padova* (1955).

«Ślepy bard w zaułku życia»<sup>76</sup>, jak lubił się nazywać Salvaneschi, podarował nam sugestywny portret Chopina, jednocześnie liryczny i tragiczny, portret, w którym życie i sztuka pozostają w ciągłym, nigdy niegasnącym dialogu, wzajemnie się przenikają, pamiętając jednak, że każdemu ograniczeniu w życiu odpowiada rozkwit sztuki. Doskonałą syntezę tego portretu odnajdujemy na ostatnich stronicach książki:

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 56 i *passim*.

<sup>65</sup> GASTONE BELOTTI, *F. Chopin, l'uomo*, cit., I, s. XLIV-XLV.

<sup>66</sup> *Ibidem*, I, s. XLIV.

<sup>67</sup> GASTONE BELOTTI - WIAROSŁAW SANDELEWSKI, *Chopin in Italia*, cit., s. 80. Zobacz również zdanie wyrażane przez Ludwika Bronarskiego, w: LUDWIK BRONARSKI, *Chopin et l'Italie*, Lausanne, Éditions La Concorde, 1947, s. 127-129.

<sup>68</sup> Zobacz również recenzję w przypisie nr 2: ZDZISŁAW JACHIMECKI, w: «Nowa Książka», nr 5 (1939) s. 288.

<sup>69</sup> NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, op. cit., s. 7 i *passim*.

<sup>70</sup> *Ibidem*, s. 11 i *passim*.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 48 i *passim*.

<sup>72</sup> Por. *Ibidem*, s. 19.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 52-53.

<sup>74</sup> Por. rozdz. ‘*Chopin davanti al dolore*’, w *Ibidem*, s. 171.

<sup>75</sup> Por. rozdz. ‘*Chopin e il senso del mistero*’, w *Ibidem*, s. 224.

<sup>76</sup> Por. PIERO PAJARDI ET ALII, op. cit., s. 20.



Chopin rzeczywiście wciąż żyje. Trzydzieści dziewięć lat wcześniej Bóg podarował go Polsce, teraz śmierć oddaje go całemu światu. A ponieważ tylko jednemu instrumentowi dał głos nieskończoności i ponieważ osiągnął ten bezkres poprzez własną tragedię przeżywaną każdego dnia i każdej godziny, romantyczne dusze, pełne nostalgii i wciąż zakochane zawsze odnajdą w jego muzyce ślady tej prawdy, cichej przewodniczki jego życia: «Niczego nie zdobędziesz bez cierpienia. Aby coś zdobyć musisz z czegoś zrezygnować». Oto szopenowski żal i udręka płonące niczym pochodnia przed miłością i cierpieniem: dwa wieczne rytmy sycące serce świata<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> NINO SALVANESCHI, *Il tormento di Chopin*, op. cit., s. 254.