

Muzyka w *Dziennikach Eugène'a Delacroix*

Wiek XIX, w którym przyszło żyć Eugène'owi Delacroix, to wiek, w którym Francja przeżyła rewolucję, wojnę domową, zagrożenia zewnętrzne i głód. Mimo wszystko były to jednak zjawiska przemijające. „Trwałe okazały się natomiast ramy, które stworzyła dla pełnej narodowej jedności, i formy, w których ta jedność się kształtowała. Rządy Napoleona przyniosą nowe konflikty i klęski, ale jedność narodową utwierdzą”¹. Jednak Delacroix nie zajmował się sprawami politycznymi, jego żywiołem była sztuka.

Eugène Delacroix to czołowy przedstawiciel francuskiego i europejskiego malarstwa romantycznego. Żył w latach 1798-1863. Swą plastyczną edukację rozpoczął w wieku lat 17, w roku 1815, w pracowni artysty wyznającego klasyczne zasady pojmowania sztuki – Pierre'a Guérina. Naukę kontynuował w École des Beaux Arts w Paryżu, a także podpatrując i kopiując znajdujące się w Luwrze dzieła takich mistrzów, jak Goya, Veronese czy Rubens, pod którego silnym wpływem pozostawał dość długo. „Należał do pokolenia Hugo, Lamartine'a, Balzaca, przyjaźnił się z młodszym o dwanaście lat Chopinem, rywalizował z drugim znakomitym mistrzem sztuki francuskiej XIX wieku Jean Auguste Dominique Ingresem (1780-1867). W dialogu Ingres – Delacroix zawierają się zasadnicze linie rozwoju sztuki francuskiej pierwszej połowy XIX wieku. Ingres, uczeń Davida, reprezentował po części francuski odpowiednik wczesnego romantyzmu niemieckiego. Dążył do malarstwa rzeźbiarskiego i zarazem linearnego. Dynamice późnego romantyzmu, reprezentowanego przez Delacroix przeciwstawił spokój i bezruch, [...] w przeciwieństwie do koloru, który był ulubionym środkiem działania Delacroix”². Jego artystyczny debiut odbył się na Salonie paryskim w 1822 roku, gdzie pokazał swój obraz *Barka Dantego*. Dwa lata później, w roku 1824 zaprezentował na Salonie bardziej dojrzałe dzieło – *Rzeź na Chios*. Obraz ten – nazywany także *Masakra na Chios* – powstał jako ilustracja dramatycznych walk mieszkańców greckiej wyspy Chios z tureckim najeźdźcą. „Delacroix po-

¹ J. Baszkiewicz, *Historia Francji*, Wrocław i in. 1974, s. 467.

² J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, t. II, Warszawa 1969, s. 275.

trzebował dramatu, bohaterstwa, silnych namiętności, literackiego efektu. Czytał Dantego, Tassa, Szekspira i Goethego i ten świat literackiej inwencji, tak mało dotąd wyzyskany przez malarstwo, stał się jego światem”³.

Zamiłowania literackie Delacroix ujawniły się także w jego *Dziennikach*, które zaczął pisać w 1822 roku. Pod datą 3 września 1822, a więc w roku, w którym debiutował jako malarz i uczestnik Salonu paryskiego, Delacroix napisał: „Zabieram się do pisania tylekroć projektowanego dziennika. Chciałbym bardzo pamiętać, że piszę go tylko dla siebie; mam zatem nadzieję, że będę szczerzy; że stanę się tylko lepszy. Te stronicie wypomną mi, jeśli będę niestały”⁴. Tom pierwszy obejmuje lata 1822-1853, a tom drugi – lata 1854-1863. Artysta notuje w nich codzienne wydarzenia, wizyty w salonach paryskiej arystokracji, paryskiej bohemy, wieczory u przyjaciół, spotkania z kobietami, ale również relacje z przedstawień teatralnych, operowych, zapisuje swe uwagi i spostrzeżenia na temat przeczytanych książek, obejrzanych wystaw plastycznych, a także opisuje swe wrażenia z podróży do Belgii, Hiszpanii, Maroka, Niemiec. W *Dziennikach* zawiera swe myśli o życiu, sztuce, muzyce, o swym stosunku do starych mistrzów oraz do współczesnych, przy czym w tomie II więcej zapisów poświęca malarstwu, literaturze i sprawom osobistym. Muzyka zajmuje tu znacznie mniej miejsca.

Dzienniki są również źródłem wielu informacji o życiu wybitnych osobowości ówczesnego Paryża. A działali wtedy w Paryżu między innymi tacy artyści, jak: pisarze – Aleksander Dumas (1802-1870), Victor Hugo (1802-1885), Prosper Mérimée (1803-1870), Alfred de Musset (1810-1857), George Sand (1804-1876), malarze – Théodore Géricault (1791-1824), Caspar David Friedrich (1774-1840), kompozytorzy – Adolphe Adam (1803-1856), Hector Berlioz (1803-1869), Jacques François Halévy (1799-1862), Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Gioacchino Rossini (1792-1868), Fryderyk Chopin (1810-1849).

Z racji swych zainteresowań zawodowych Delacroix wiele miejsca poświęca sztukom plastycznym. Szczegółowo wypowiada się na temat technik malarskich, doboru kolorystyki. I tak pod datą 21 lutego 1852 roku artysta pisze: „Malarze, którzy nie są kolorystami, zajmują się kolorowaniem rysunków, nie malowaniem. Kolor jest jednym z zasadniczych elementów w malarstwie, podobnie jak światło-cień, proporcje i perspektywa, chyba że ktoś robi obraz jednobarwny”⁵. Istotne znaczenie przypisuje malarz także konturom. To właśnie im Rafael zawdzięcza swą doskonałość. Mówi wręcz: „Pierwsza i najważniejsza rzecz w malarstwie to kontur. Choćby nawet wszystko inne było byle jakie, kontur sprawi, że obraz będzie zamknięty i skończony”⁶. Wyraża też swoje zdanie na temat artystów

³ Tamże, s. 277.

⁴ E. Delacroix, *Dzienniki. Część pierwsza (1822-1853)*, przeł. J. Guze i J. Hartwig, Gdańsk 2003, s. 1.

⁵ Tamże, s. 325.

⁶ Tamże, s. 52.

i sztuki w ogóle. Dnia 21 lutego 1850 roku pisze: „Sztuka ma swoje dzieciństwo, swój wiek męski i swoją starość. Bywają geniusze, którzy pojawiają się zbyt wcześnie, bywają i tacy, co przybyli za późni; jedni i drudzy mają chwile osobliwych wzlotów”⁷.

Delacroix notuje w *Dziennikach* relacje z koncertów, dyskusji ze spotkań z przyjaciółmi, a także krótkie notatki czy też tylko informacje, jak na przykład w zapisku z dnia 23 kwietnia 1852 roku czytamy: „Premiera *Żyda tułacza*”⁸, z dnia 5 maja 1849 roku: „Koncert Alkana⁹ u Erarda. Siedziałem za panią KalerGIS¹⁰ i jej ładniutką siostrzenicą, obok Meyerbeera i Scheffera”¹¹, czy też po koncercie w Konserwatorium: „Wieczorem z panią de Forget¹² w Konserwatorium: *Symfonia Pastoralna*, *Agnus* Mozarta, zagmatwana uwertura do *Leonory* Beethovena i *Credo* z *Mszy* Cherubiniego, hałaśliwe i mało wzruszające”¹³. Fakt, że na koncercie Delacroix siedział obok Meyerbeera, nie miał żadnego wpływu na krytyczną ocenę jego oper. Nie jest jasne, o jaką symfonię chodzi w przypadku koncertu w Konserwatorium. Wiadomo powszechnie, że przymiotnikiem „pastoralna” określana jest *VI Symfonia* Ludwiga van Beethovena, nie ma natomiast informacji – jak można zrozumieć wpis Delacroix – że cytowana *Symfonia Pastoralna* jest kompozycją Mozarta. Nie wszystkie informacje dotyczące muzyki są zgodne z prawdą. Na stronie 36 tomu I Delacroix pisze: „Rossini urodził się w 1792 roku; w tym samym roku zmarł Mozart”¹⁴. Encyklopedie muzyczne jako rok śmierci Mozarta podają rok 1791¹⁵.

Malarz był częstym bywalcem opery i teatru dramatycznego. Na przedstawienia patrzył dość krytycznie, o czym świadczą jego zapiski w *Dziennikach*. Pod datą 7 lutego 1847 roku czytamy następującą recenzję: „Widziałem wczoraj *Don Juana*. Wrażenie żalodne. Zły Don Juan (aktor)! Czy to jest wykonanie, pozbawić dzieło jednolitości? Lecz jakże potężnieje we wspomnieniu, z jaką radością myślałem o nim nazajutrz. Cóż za arcydzieło romantyzmu! I to w 1785 roku! Aktor grający *Don Juana* zrzuca płaszcz, aby walczyć z ojcem. Na koniec, nie wiedząc co począć, pada na kolana przed Komandorem. Jestem pewien, że na sali nie było nawet dwóch osób, które by to spostrzegły”¹⁶.

⁷ Tamże, s. 241.

⁸ *Żyd wieczny tułacz* – opera Fromental Halévy (1799-1862). E. Delacroix, dz. cyt., cz. I, s. 329.

⁹ Charles-Valentin Alkan, prawdziwe nazwisko Chaerles-Henri-Valentin Morhange (1813-1888), francuski pianista i kompozytor.

¹⁰ Maria Kalergis (1822-1874), polska pianistka i mecenas sztuki, uczennica Chopina.

¹¹ Tamże, s. 203.

¹² Baronowa Juliette de Forget, kuzynka E. Delacroix.

¹³ E. Delacroix, dz. cyt., cz. I, s. 149.

¹⁴ Tamże s. 36.

¹⁵ Hasło: *Mozart*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, Kraków 2004, s. 394.

¹⁶ E. Delacroix, dz. cyt., cz. I, s. 130.

1. Uwagi na temat muzyki

Lektura *Dzienników* Delacroix świadczy o jego wielkim umiłowaniu i dużym znawstwie muzyki, artysta przyjaźnił się zresztą z wieloma muzykami – wykonawcami i kompozytorami. Muzyka zajmuje też tam wiele miejsca. Są zarówno krótkie informacje na temat wysłuchanych kompozycji, ale także wypowiedzi wartościujące, zarówno kompozytorów współcześnie działających w Paryżu, jak i kompozytorów epok dawnych. O znaczeniu muzyki w życiu Delacroix świadczy zapis z 1849 roku: „Czas spędzony na koncercie nigdy nie jest stracony, jeśli słucha się dobrej muzyki. To najlepszy pokarm dla duszy. Przygotować się do wyjścia, wyjść, uwolnić się od ważnych zajęć dla posłuchania muzyki, zwiększają jeszcze płynącą z niej przyjemność. Pobyt w wybranym miejscu, pośród ludzi, którzy powodowani tymi samymi uczuciami zgromadzili się, by wspólnie zażyć radości, wszystko to, nawet nuda wywołana pewnymi utworami w wykonaniu pewnych wirtuozów, że piękny utwór działa na nas jeszcze silniej”¹⁷.

W *Dziennikach* Delacroix znajdujemy jego pochlebne opinie na temat muzyki włoskiej. Stwierdza on na przykład: „Aria włoska odpowiada każdemu uczuciu: stąd wnoszę, że muzyka włoska jest najlepsza ze wszystkich”¹⁸. A w innym miejscu: „Ludzie złośliwi, nade wszystko kompozytorzy niemieccy, mówią bardzo źle o muzyce włoskiej: powiadają na przykład, że najlepsi Włosi nie mają charakteru. Jest to wielka przesada, ponieważ muzyka włoska jest miła dla ucha, a melodia, która się podoba, to więcej niż wszystko inne”¹⁹.

Delacroix wypowiadał się często na tematy dość ogólne, jak na przykład znaczenie melodii, harmonii w kompozycji czy też podobieństwa występujące w różnych dziedzinach sztuki. „We wszystkich dziedzinach, podobnie jak w muzyce, tylko prawdziwy geniusz potrafi improwizować ze śmiałością i smakiem. Geniusz tworzy własny świat i choć na początku świat ten wydaje się nam niezrozumiały, ledwie ogarnie nas doznanie muzyczne, zaraz doświadczamy nieokreślonego wrażenia, które składa się na odczucie harmonii; to bezmierne doznanie, idące jedynie za wrażeniami indywidualnymi, jednoczy w sobie wszystko, co wpływa na utrwalenie dobrego smaku”²⁰. I dalej – „Każda melodia objawia mimo woli charakter, odrębną naturę. Geniusz jest uniwersalny, może wszystko stworzyć, okoliczności czynią zeń mistrza. [...] Jedynie harmonia komunikatywna wprawia w drżenie strunę; dając jej życie, nie nadweręża jej materialnie”²¹. Te wypowiedzi świadczą o tym, że Delacroix potrafił słuchać muzyki, ale również ją analizować. Umiał też analitycznie spojrzeć na status artysty, muzyka, kompozytora.

¹⁷ Tamże, s. 192-193.

¹⁸ Tamże, s. 237.

¹⁹ Tamże, s. 236.

²⁰ Tamże, s. 236.

²¹ Tamże, s. 237.

Krytycznie i analitycznie wypowiadał się na temat ich dokonań artystycznych. „Talenty prymitywne nie osiągają doskonałości, podobnie jak talenty okresów schyłkowych. W epoce Mozarta i Cimarosy znaleźć można ze czterdziestu muzyków, blisko z nimi spokrewnionych; ich dzieła, w rozmaitym stopniu, zawierają wszelkie elementy doskonałości. Od tego momentu nawet geniusz Rossinich i Beethovenów nie potrafi uratować ich od m a n i e r y. Dzięki manierze zyskuje się powodzenie u znudzonej i żądnej nowego publiczności; dzięki manierze również szybko starzeją się dzieła artystów natchnionych, lecz omamionych fałszywą nowością, jaką w swym mniemaniu wprowadzili do sztuki”²².

Eugène Delacroix często w swym pamiętniku porównuje malarstwo z muzyką. W salonie pani de Staël wygłosił swe poglądy na sztukę malarską, co zanotował pod datą 26 stycznia 1824 roku. Pisał tam: „Malarstwo, podobnie jak muzyka, góruje nad m y ś l ą, a co za tym idzie, i nad literaturą, przez swoją nieokreśloność”²³. Dnia 18 września 1847 roku zanotował: „Malarstwo jest zawodem niezwykle trudnym i opanowanie go trwa najdłużej. Wymaga wykształcenia równie szerokiego jak zawód kompozytora, a także umiejętności wykonania, które posiadać musi wirtuoz”²⁴.

W wypowiedziach Delacroix znajdujemy wiele uwag na temat sztuki, jej doskonałości i wad, kryteriów, które powodują długowieczność lub zapomnienie niektórych dzieł. Na przykład przy okazji obejrzenia przedstawienia *Potajemne małżeństwo* Domenico Cimarosy²⁵ Delacroix snuje rozważania nad kondycją sztuki – także sztuki muzycznej, a przy okazji prezentuje swój gust muzyczny. Píše: „Ze wszystkimi dziełami sztuki, które przetrwały w pamięci ludzkiej, można by zrobić to, co Piles²⁶ zrobił tylko w odniesieniu do malarstwa. Zastanowiłem się nad tym i – jeśli mowa jedynie o muzyce zawsze wolałem Mozarta od Rossiniego, Webera, Beethovena właśnie z punktu widzenia doskonałości. Kiedy słucham muzyki *Tajemnego małżeństwa*, odnajduję w tym dziele nie tylko momenty doskonałości, ale samą doskonałość. Nikt nie ma takiego poczucia proporcji, umiaru, wyrazu, radości, tkliwości i, co jest zaletą główną, podnoszącą pozostałe – tej niezrównanej elegancji w oddaniu tkliwych uczuć, elegancji w bufonadzie, w umiarkowanym patosie, który jest tu właściwy”²⁷. We wpisie pod datą 4 kwietnia 1854 roku zastanawiał się nad talentem Luigiego Cherubiniego: „Nie wiem, czy Cherubini jest większym muzykiem, ale nie daje mi tych wrażeń. Myślę, że dzieło jego jest tylko odbiciem form, które zastał już gotowe: i tak *Requiem* Mozarta było dla niego wzorem, poza który nie umiał wyjść”²⁸.

²² Tamże, s. 242.

²³ Tamże, s. 38.

²⁴ Tamże, s. 166.

²⁵ W wersji tłumaczy w *Dziennikach* opera Cimarosy występuje jako *Tajemne małżeństwo*.

²⁶ Roger de Piles to żyjący w latach 1635-1709 francuski teoretyk sztuki.

²⁷ E. Delacroix, dz. cyt., cz. I, s. 242-243.

²⁸ E. Delacroix, *Dzienniki. Część druga (1854-1863)*, przeł. J. Guze i J. Hartwig, Gdańsk 2007, s. 15.

2. Opera

Delacroix często bywał w operze, także na koncertach, na których wykonywano fragmenty oper. Po niedzielnym koncercie w dniu 3 marca 1850 roku pisał: „W Towarzystwie Muzycznym symfonia F-dur Beethovena, pełna polotu i wyrazu; potem uwertura do *Ifigenii w Aulidzie*²⁹ z introdukcją, ariami Agamemnona i chórami na wejście Klitemestry. Ta uwertura jest arcydziełem: wdzięk, czułość, prostota i, co więcej, siła. Trzeba jednak powiedzieć wszystko: zalety te porywają nas, lecz monotonia nieco usypia. Słuchaczowi z XIX w., który przywykł do Mozarta i Rossiniego, ta muzyka przypomina nieco śpiew gregoriański. Powracające kontrabasy nieustannie dźwięczą ci w uchu, podobnie jak trąby w utworach Berlioza”³⁰.

Dnia 3 marca 1824 roku zanotował swe wrażenia z opery *Mojżesz w Egipcie* Gioacchino Rossiniego: „Wieczorem byłem sam na *Mojżeszu* wiele mi to dało radości. [...] Cudowna muzyka! Trzeba jej słuchać samotnie, żeby się nią w pełni nacieszyć. Muzyka jest rozkoszą wyobraźni; te wszystkie ich tragedie są zbyt realne”³¹. Następnego dnia – 5 marca – dopisał: „Wrażenia z *Mojżesza* wciąż żywe, pragnę go obejrzeć raz jeszcze”³².

Delacroix dość wnikliwie notował spostrzeżenia z przedstawień operowych, na których bywał sam lub w towarzystwie przyjaciół. Dnia 14 lutego 1847 roku zapisał swe uwagi na temat oper Rossiniego i Mozarta. Twierdził między innymi: „W Rossinim góruje Włoch, to znaczy ornament ma przewagę nad wyrazem. Nie inaczej jest w wielu operach Mozarta, ponieważ Mozart zawsze jest ozdobny i wykwintny; ale wyraz czułych uczuć przybiera odcień melancholii, który nie każdemu tematowi odpowiada. W *Don Juanie* tego nie ma. Temat jest zresztą cudownie wybrany, przede wszystkim ze względu na różnorodność charakterów; Donna Anna, Ottavio, Elwira, to charaktery poważne, zwłaszcza Anna i Ottavio. Elwira od razu ukazuje się jako postać mniej mroczna. Don Juan na przemian błazen, zuchwalec, człowiek ujmujący, czuły nawet; wieśniaczka pełna niezrównanej kokieterii; Leporello doskonały od stóp do głów. Rossini nie różnicuje tak charakterów”³³.

W innym miejscu pisał o Rossinim: „Pojawienie się Rossiniego ukazało pewną jego cechę, która nie została dostrzeżona i wśród tylu krytyk została pominięta: jego romantyzm. Rossini zrywa z dawnymi zasadami, stosowanymi przed nim przez największych. Tylko w jego dziele znaleźć można owe patetyczne introdukcje, szybkie przejścia zamykające w sobie całą sytuację i znajdujące się

²⁹ *Ifigenia w Aulidzie*, to tytuł jednej z oper Christopha Wilibalda Glucka (1714-1787).

³⁰ E. Delacroix, dz. cyt., cz. I, s. 244.

³¹ Tamże, s. 44.

³² Tamże, s. 44.

³³ Tamże, s. 131.

poza wszelką konwencją. Tu, i tu jedynie, jego talentu nie kazi żadne naśladownictwo”³⁴. W notatce z 7 października 1854 roku czytamy uwagi na temat *Semiramidy*: „Fiorituty i muzyczna wata bardzo szkodzą wspaniałej i bogatej wyobraźni, którą oczarowuje nas Rossini. Są to jakby niezwykle piękne dekoracje wykonane na papierze”³⁵.

Delacroix poznawał opery nie tylko w teatrach operowych, ale również w trakcie spotkań z przyjaciółmi, podczas których grano partytury wybranych dzieł. Tak było w przypadku opery Rossiniego *La Gazza ladra* (*Sroka złodziejka*). Pod datą 16 lipca 1855 roku zapisał: „Byłem jeszcze nazbyt przepełniony *Don Juanem* z poprzedniego dnia, by zdobyć się na podziw dla arcydzieła Rossiniego. Przekonałem się raz jeszcze, że nie wolno nic uronić z rzeczy pięknych, a tym bardziej nie wolno ich porównywać z sobą. Partie potraktowane u Rossiniego nie dbale nie psują bynajmniej wrażenia. Ojciec, córka, trybunał, wszystko jest takie żywe. Grajkowie spod znaku księżnej, przysięgli wielbicieli Mozarta, nie rozumieją Mozarta, podobnie zresztą jak Rossiniego. Cała żywa strona twórczości tych kompozytorów, cała ukryta siła, tak bardzo szekspirowska, nie istnieje dla nich wcale. Trzeba im koniecznie Aleksandryny i kontrapunktu; podziwiają w Mozarcie jedynie regularność”³⁶.

Bardzo pozytywne opinie na temat operowej twórczości Rossiniego zapisał malarz pod datą 7 kwietnia 1848 roku: „Pisał lepiej na głosy niż autor *Don Juana*: jego melodyczna fraza jest dłuższa i łatwiejsza, jego fragmenty całości są czasem lepiej rozwinięte, jego orkiestra bardziej dźwięczna, świetniejsza, więcej ma zacięcia, więcej malowniczych akcentów i bardziej jest nowoczesna. *Cyrulik*, *Otello*, *Fernanda*, *Elmira* są operami, gdzie znalazło się najwięcej oryginalnych myśli Rossiniego i gdzie z największą potęgą objawił się jego geniusz przed przemianą, jaka dokonała się w nim we Francji; duch i smak francuski oddziaływały na niego, jak to widać w *Hrabim Ory*, w *Oblężeniu Koryntu*, w *Mojżesz* i *Wilhelmie Tellu*; te dzieła mówią o stopniowym wzbogaceniu się manieri Rossiniego i największym rozkwicie sztuki muzycznej w teatrze: *Wilhelm Tell* to najwspanialszy obraz muzyczny w teatralnych dziejach”³⁷.

Eugène Delacroix oprócz swoich uwag i przemyśleń cytował również w *Dziennikach* współczesnych mu artystów, muzyków i literatów. Pod datą 21 marca 1858 roku przytoczył opinię Stendhala, opublikowaną pod tytułem *La Vie de Rossini* w 1824 roku. Opinia Stendhala dotyczy opery *Włoszka w Algierze*. Czytamy tam: „Jest to najwyższe osiągnięcie stylu buffo; żaden inny żyjący kompozytor nie zasługuje na tę pochwałę, a i sam Rossini wkrótce przestał

³⁴ Tamże, s. 367.

³⁵ E. Delacroix, dz. cyt., cz. II, s. 105.

³⁶ Tamże, s. 156-157.

³⁷ E. Delacroix, dz. cyt., cz. I, s. 286.

do niej pretendować. Kiedy pisał *Włoszkę*, był w kwiecie młodości i talentu; nie obawiał się, że będzie się powtarzał; nie dbał o m o c n ą m u z y k ę: żył w czarującym kraju weneckim, najweselszym we Włoszech, a może i na świecie, na pewno zaś najmniej pedantycznym³⁸.

Dość krytycznie Delacroix odniósł się do opery *Hugonoci* Giacomo Meyerbeera. Dnia 19 lutego 1847 roku zanotował: „Widziałem dwa akty *Hugonotów*: gdzież jest Mozart? Gdzie jest wdzięk, wyraz, siła razem połączone, natchnienie i wiedza, bufonada i okropność? W tej umęczonej muzyce widać wysiłki, które zaskakują słuchacza, ale to wymowa maligny, światła, za którym śpieszy chaos³⁹. W tym samym roku odbyła się premiera innej opery Meyerbeera – 16 kwietnia 1849 roku po raz pierwszy wystawiono w Paryżu skomponowaną do libretta Eugène Scribe’a pięcioaktową operę *Prorok*. Jej akcja dzieje się w XVI wieku w Westfalii i Niderlandach. Po premierze Delacroix pisał: „Okropny *Prorok*, którego autor uważa niewątpliwie za dzieło postępu, jest unicestwieniem sztuki. Władcza konieczność, która kazała mu sądzić, że czyni lepiej lub inaczej, w każdym razie odmiennie od innych, sprawiła, że zapomniał o nieśmiertelnych prawach smaku i logiki, którymi rządzą się sztuki. Tacy ludzie jak Berlioz, Wiktor Hugo, wszyscy ci domniemani reformatorzy, jak dotąd nie zdołali zniszczyć idei, o których mówimy; lecz potrafili wzbudzić przekonanie, że można robić nie tylko to, co prawdziwe i rozsądne. [...] Opuszczając utartą drogę, wracamy do dziecięcego wieku społeczeństw, a stan dzikości, który następuje po ciągłych reformach, jest nieuniknionym następstwem zmian. Mozart mówił: »Gwałtownych uczuć nigdy nie należy wyrażać tak, aby budziły niesmak; nawet w okropnych sytuacjach muzyka nie może ranić uszu, zawsze musi pozostać muzyką«. (»Revue des Deus Mondes«, 15 marca 1849, s. 892)⁴⁰.

A w innym miejscu dzieli się swymi wrażeniami z przedstawienia opery *Purytanie* Vincenzo Belliniego (1801-1835). Jednak tu więcej miejsca poświęca samej inscenizacji opery, a nie muzyce, choć pisze, że muzyka sprawiła mu „wielką przyjemność. Światło księżycowe przy końcu jest wspaniałe, jak zwykle, kiedy robi je dekorator tego teatru. Myślę, że są to tony proste; czerń, błękit i być może umbra, ale dobrze rozmieszczone w planach⁴¹.

Nie wszystkie uwagi są tak wnikliwe i szczegółowe jak w przypadku *Purytanów*. Niekiedy jest to krótka wzmianka, jak na przykład z dnia 30 marca 1847 roku. Autor *Dzienników* pisze: „Z panią de Forget w Operze Włoskiej na zamknięcie sezonu: pierwszy akt z *Potajemnego małżeństwa*; drugi z *Nabuchodonozora*; drugi i trzeci z *Otella*⁴². *Małżeństwo* wydało mi się bardziej boskie niż

³⁸ E. Delacroix, dz. cyt., cz. II, s. 385.

³⁹ E. Delacroix, dz. cyt., cz. I, s. 132.

⁴⁰ Tamże, s. 202-203.

⁴¹ Tamże, s. 139.

⁴² Mowa tu o operach: *Potajemne małżeństwo* Domenica Cimarosy, *Nabuchodonozor* Giuseppe Verdiego oraz *Otello* Gioacchino Rossiniego.

kiedykolwiek; to doskonałość; potem droga musiała już prowadzić w dół, lecz jakież upadek w *Nabuchodonozorze!* Wyszedłem przed końcem”⁴³.

Równie krytycznie odniósł się do przedstawień operowych, które obejrzał w styczniu 1849 roku. Była to opera *Napój miłosny* Donizettiego. Swe wrażenia z tych wydarzeń opisał tymi słowami: „Wieczorem rozczarowanie. [...] Przesyłają nam dwa miejsca do Opery Włoskiej na *Włoszkę*⁴⁴. Przychodzimy, grają *Napój*. Chłód okropny i niewiele pociechy z muzyki”⁴⁵.

Podobnie w ostrym tonie wypowiedział się po przedstawieniu *Proroka* Giacomo Meyerbeera. W relacji z 20 kwietnia 1848 roku czytamy: „Kolacja u pani Kalergis; byłem z nią na *Proroku*. [...] Nie zachowałem w pamięci ani jednego ciekawego czy godnego uwagi fragmentu”⁴⁶.

W maju tego samego roku na spotkaniu u Leblonda⁴⁷ jeden z jego gości śpiewał arię z opery *Ofiary Abrahama* Domenico Cimarosy. Muzyka ta wywarła na Delacroix duże wrażenie. Po spotkaniu zapisał w *Dziennikach*: „Ciągłe mam w pamięci akordy Cimarosy. Jaki bogaty, umiejętny, wytworny talent. Na pewno jest bardziej dramatyczny niż Mozart”⁴⁸.

Kilka lat później Delacroix nieco cieplej ocenił Rossiniego i jego operowe kompozycje. W notatce z 1 kwietnia 1853 roku napisał: „Pojawienie się Rossiniego ukazało pewną jego cechę, która nie została dostrzeżona i wśród tylu krytyk została pominięta: jego romantyzm. Rossini zrywa z dawnymi zasadami, stosowanymi przed nim przez największych. Tylko w jego dziele znaleźć można owe patetyczne introdukcje, szybkie przejścia zamykające w sobie całą sytuację i znajdujące się poza wszelką konwencją. Tu, i tu jedynie, jego talentu nie razi żadne naśladownictwo”⁴⁹. Delacroix złagodził z czasem także swoje krytyczne sądy na temat Gaetano Donizettiego, a szczególnie jego opery *Lukrecja Borgia*. W listopadzie tego samego roku pisał: „Wieczorem *Lukrecja Borgia*: bawiłem się świetnie od początku do końca, jeszcze lepiej niż któregoś dnia na *Canerentoli*⁵⁰. Wszystko mnie zajmowało: muzyka, aktorzy, dekoracje, kostiumy. Przez cały wieczór naprawiałem krzywdy wyrządzone nieszczęsnemu Donizettiemu, któremu oddaję sprawiedliwość dopiero po śmierci, podobnie jak to robią śmiertelnicy, nawet – niestety – najlepsi z nich. Wszyscy oni są niesprawiedliwi dla talentu ludzi żyjących. Byłem urzeczony chórem mężczyzn ubranych w płaszcze, na tle uroczej dekoracji. [...] Niejedno przypomina tu Meyerbeera pośród istic włoskiej

⁴³ Tamże, s. 147.

⁴⁴ Chodzi o operę Rossiniego *Włoszka w Algierze*.

⁴⁵ Tamże, s. 179.

⁴⁶ Tamże, s. 201.

⁴⁷ Frédéric Leblond, przyjaciel E. Delacroix.

⁴⁸ Tamże, s. 155.

⁴⁹ Tamże, s. 367.

⁵⁰ Chodzi o operę *Kopciuszek* Rossiniego.

elegancji; jedno idzie zresztą z drugim świetnie w parze. Szczególnie podobała mi się aria, jaka następuje po chórze: [...] jeszcze jedna niesprawiedliwość została naprawiona – dziś był czarujący. [...] Oto co znaczy dobra szkoła Rossiniego, który użyczył Donizettiemu jednego ze swych największych talentów: umiejętności komponowania uwertur wprawiających widza w taki nastrój, jakiego sobie życzy muzyk”⁵¹.

Pochwalić tu należy charakter Delacroix, który potrafił przyznać się do błędnych ocen dzieła muzycznego i choć po latach dostrzec zawarte w nim piękno. W notatce z 10 grudnia 1853 roku artysta zawarł wrażenia z opery Belliniego *Norma*⁵²: „Spodziewałem się nudy, a tymczasem stało się przeciwnie; muzyka, którą umiałem na pamięć, jak się zdawało, i którą byłem już zmęczony, urzekła mnie nagle. Utwór jest krótki – jeszcze jedna zaleta. [...] Często moje pojedyncze oklaski rozległy się pośród ogólnego chłodu”⁵³.

3. Muzyka w salonach

Muzykę w XIX-wiecznym Paryżu wykonywano w salach koncertowych, między innymi w Konserwatorium czy w Towarzystwie Muzycznym. Jednak bujne życie muzyczne toczyło się w licznych salonach arystokracji. Jeden z nich prowadziła księżna Marcelina Czartoryska. Księżna Marcelina z Radziwiłłów Czartoryska była zarazem pianistką i mecenasem sztuki. Gry fortepianowej uczyła się od wczesnego dzieciństwa w Wiedniu u Carla Czernego. W 1848 roku przybyła do Paryża, gdzie doskonaliła swe umiejętności pianistyczne pod okiem Fryderyka Chopina, prowadziła salon artystyczny i organizowała koncerty charytatywne. W jej salonie bywał także Eugène Delacroix. Z listu do Wojciecha Grzymały⁵⁴ dowiadujemy się, że dość wysoko cenił zarówno umiejętności pianistyczne, jak i urok osobisty Czartoryskiej. W liście tym czytamy: „Jeśli widuje pan czasem miłą księżnę Marcelinę, należącą do osób, które darzę największym szacunkiem, zechciej złożyć u jej stóp wyrazy hołdu; wciąż żywo mam w pamięci jej łaski i nadal podziwiam jej talent”⁵⁵. Dnia 13 lutego 1850 roku artysta zanotował: „Około trzeciej przyszedłem do księżnej Marceliny. Byłem wstrząśnięty utworami Chopina, które mi grała. Nic banalnego, bezbłędna kompozycja. Cóż można znaleźć doskonalszego? Bardziej przypomina Mozarta niż ktokolwiek inny. Jego motywy, podobnie jak u Mozarta, przychodzą same, słyszy się je, zanim zabrzmią”⁵⁶.

⁵¹ Tamże, s. 441-442.

⁵² Vincenzo Bellini (1801-1835), operę *Norma* napisał na zamówienie mediolańskiej La Scali.

⁵³ Tamże, s. 447-448.

⁵⁴ Wojciech Grzymała (1793-1871), przyjaciel Chopina z czasów paryskich.

⁵⁵ E. Delacroix, *Dzienniki*, cz. II, s. 486.

⁵⁶ Tamże, s. 239.

Z księżną Czartoryską często dyskutował o sztuce, przy czym rozmowa zwykle schodziła na temat muzyki. Po jednym z koncertów w Towarzystwie Muzycznym goście znaleźli się u księżnej. O atmosferze tego spotkania dowiadujemy się z notatki zapisanej w dniu 3 marca 1850 roku: „Powiedziałem księżnie Czartoryskiej, u której byłem po koncercie: »Znamy na pamięć Mozarta i wszystko, co go przypomina. To, co powstało jako naśladownictwo Mozarta czy jego stylu, nie da się z nim porównać, a przy tym zmęczyło nas i przesyciło. Co więc robić, by doznać nowego wzruszenia? Nade wszystko zaś, by zaznać uczucia niespodzianki? Trzeba zadowolić się śmiałymi, ale często mniej szczęśliwymi próbami talentów, czasem bardzo wybitnych nawet, które ofiaruje nam nasz wiek. Ale co uczynią ci ostatni, kiedy przykłady mogą im wskazać tylko to, czego trzeba unikać. Niemożliwe, żeby nie popadli w przesadę«⁵⁷.

Delacroix w salonie księżnej Czartoryskiej bywał dość często. Dnia 29 czerwca 1853 roku zapisał następującą relację, przy okazji oceniając utwory wykonane podczas tego spotkania: „Cudowna muzyka u przemiłej księżny Marceliny. Wspomnienie *Fantazji* Mozarta, utworu pełnego powagi, chwilami niemal straszliwego; tytuł jest bardziej lekki niż charakter tego dzieła. *Sonata* Beethovena znana mi już, ale cudowna. Zachwyciła mnie szczególnie w partii, gdzie Beethoven daje upust swej bolesnej wyobraźni. Ten człowiek zawsze jest smutny. Mozart, który jest równie nowoczesny, to znaczy nie obawia się dotknąć melancholijnej strony zjawisk, choć unikają tego ludzie jego czasów (francuska wesołość, obowiązek zajmowania się tym tylko, co pociągające, wygnanie z rozmowy i ze sztuk wszystkiego, co zasmuca i przypomina nasz nieszczęśliwy los), Mozart łączy odrobinę cudownego smutku z pogodą i wytwornością umysłu, który ma szczęście dostrzegać także rzeczy przyjemne⁵⁸.

Dnia 6 lipca tego roku ponownie zjawił się u księżnej Marceliny Czartoryskiej. Pisał: „Byłem dziś wieczorem u księżny Marceliny; dziwnym trafem zastałem ją samą. Jej syn jest trochę cierpiący. Była tak miła, że grała mi jedynie Chopina, i to w sposób przepiękny. Zaprosiła mnie na kolację w przyszłą środę⁵⁹.

Delacroix bywał nie tylko na kolacjach i wieczornych koncertach, muzykę wykonywano u księżnej Czartoryskiej o wcześniejszych porach. I tak 27 kwietnia zanotował: „Obiad u księżny Marceliny z Grzymałą. Uroczę trio Webera; niestety, trio Mozarta zagrano potem: należało odwrócić porządek. Ogarnęła mnie wielka senność, którą udało mi się jakoś opanować przy pierwszym utworze, przy drugim jednak nie wytrzymałem. Dzieło Mozarta, zawierające mniej niespodzianek i – ośmieliłem się powiedzieć – doskonalsze, a przede wszystkim mniej nowoczesne, nie zdołało utrzymać mej uwagi w napięciu i trawienie zwyciężyło⁶⁰.

⁵⁷ Tamże, s. 244-245.

⁵⁸ Tamże, s. 407.

⁵⁹ Tamże, s. 408.

⁶⁰ E. Delacroix, dz. cyt., cz. I, s. 374.

I kolejna wizyta w salonie Czartoryskiej. Pod datą 30 listopada 1853 roku czytamy: „Kolacja u księżny Marceliny. Duet Mozarta na kontrabas i fortepian, którego początek przypomina *Du moment qu'on aime*. Podobny duet Beethovena, który już znałem. Jakże wspaniałe jest moje życie! Przyszło mi na myśl, gdy słuchałem tej pięknej muzyki – zwłaszcza Mozarta, która oddycha spokojnym rytmem uporządkowanej epoki. Jestem w okresie życia, kiedy zgiełk szalonych namiętności nie miesza się ze słodkimi doznaniem, których źródłem są rzeczy piękne. Nie wiem, co to nudne papierzyska i odstręczające zajęcia, które są udziałem wszystkich prawie ludzi; zamiast głowić się nad interesami, rozmyślam o Rubensie i Mozarcie: przypomnienie sobie melodii czy obrazu oto mój wielki kłopot z ciągu tygodnia”⁶¹.

4. Klasycy wiedeńscy

Dzięki *Dziennikom* dowiadujemy się, że do najbardziej ulubionych kompozytorów malarza należał Wolfgang Amadeusz Mozart. Na jednym z koncertów w Towarzystwie Muzycznym wykonano między innymi Mozartowską uverturę do opery *Zaczarowany flet*. Delacroix tak ją ocenił: „doprawdy, to arcydzieło. Myśl ta przeniknęła mnie natychmiast, kiedy tylko zacząłem słuchać tej muzyki wywodzącej się od Glucka. Oto gdzie Mozart odnalazł sztukę; oto dokąd ją doprowadził. Mozart jest naprawdę twórcą, nie powiem – sztuki nowoczesnej, ponieważ nie ma jej już dzisiaj, lecz tej, która osiągnęła szczyt; po niej nie ma doskonałości”⁶².

W tej samej sali Towarzystwa Muzycznego 17 marca 1850 roku odbył się kolejny koncert symfoniczny. Swe wrażenia Delacroix opisał bardzo skrótowo: „Piąty koncert: symfonia Haydna, wspaniała od początku do końca. Arcydzieło ładu i wdzięku; koncert fortepianowy Mozarta – to samo. Choć *Ileż uroków* Glucka, po czym mały błahy fragment z muzyki baletowej, o której raczej należałoby zapomnieć przez szacunek dla jej pamięci”⁶³.

W swej pracowni malarskiej, podobnie jak w salonach arystokracji, Delacroix także prowadził dysputy na tematy muzyczne. Ze swym uczniem, Claude-Jules'em Grenier, przy okazji lekcji i wykonywania szkiców do portretów, często dyskutował o muzyce Beethovena i Mozarta. Dnia 27 lutego 1847 roku zanotował: „Grenier uważa, że Beethovena cechuje ten popęd do mizantropii i rozpacz, widoczny zwłaszcza w sposobie odmalowywania natury, jakiego w tym stopniu nie ma nikt inny. Porównywaliśmy z nim Szekspira; Grenier czyni mi zaszczyt umieszczając mnie obok tych nieokiełzanych obserwatorów natury człowieka. Trzeba przy-

⁶¹ Tamże, s. 443-444.

⁶² Tamże, s. 244.

⁶³ Tamże, s. 247.

znać, że Mozart, mimo swej niebiańskiej doskonałości, nie odkrywa tych horyzontów. Czy dlatego, że Beethoven zjawi się ostatni? Sądzę, że Beethoven rzeczywiście bardziej ukazał nowoczesny charakter sztuki, zwrócił się ku melancholii i ku temu, co słusznie lub niesłusznie, nazywa się romantyzmem”⁶⁴.

Elementy romantyczne u Beethovena podkreślał Delacroix także w marcu 1847 roku po koncercie w Konserwatorium. W *Dziennikach* zapisał następujące słowa: „Na ogół koncert mnie nie zachwyił. Podobał mi się jedynie koncert Beethovena na altówkę i fortepian, i to średnio; na zakończenie był kwartet Mozarta. Po powrocie, kiedy znaleźliśmy się u pani Sand, powiedziałem jej, że Beethoven wzrusza nas bardziej, ponieważ to człowiek naszej epoki. Jest romantyczny w najwyższym stopniu”⁶⁵.

Innym razem po koncercie między innymi utworów Mozarta (kwiecień 1853) napisał: „Wieczorem słuchałem z wielką przyjemnością pewnych fragmentów tria Mozarta na altówkę, fortepian i klarnet; reszta wydała mi się monotonna. Jeśli powiadam, że dzieła tego tria podobne mogą dać tylko kilka chwil radości, to nie dlatego, że w nich z reguły dostrzegam niedostatki; w przypadku Mozarta jestem przekonany, że wina leży po mojej stronie. Przede wszystkim należy pamiętać, że pewne formy postarzały się, powtarzane i puste przez wszystkich muzyków, którzy pojawili się po Mozarcie – najlepszy sposób, aby odebrać utworowi świeżość”⁶⁶.

Na temat twórczości W.A. Mozarta Delacroix często rozmawiał podczas wizyt w salonach paryskiej arystokracji. Przykładem tego jest notatka z dnia 25 stycznia 1854 roku: „Dzisiaj, na wieczorze u księżny Marceliny, Sauzet⁶⁷ rozmawiając ze mną o Mozarcie zostawił małą książeczkę, w której zapisywał wszystko, co skomponował: zdarzały się dni, tygodnie i miesiące, kiedy nie robił nic; gdy zabierał się do pracy, tworzył rzeczy cudowne; oto jakie może być niekiedy dzieło jednego dnia!”⁶⁸.

W dniu 6 kwietnia 1849 roku w Konserwatorium Paryskim odbył się koncert, na którym wykonano Beethovenowską *III Symfonię* op. 55 – *Eroicę*. Delacroix tak scharakteryzował ów koncert: „Koncert niezbyt piękny. *Eroica* pozostawiła mi wspomnienie bardziej głębokie. Beethoven jest bez wątpienia okropnie nierówny. Pierwsza część piękna; andante, na które bardzo liczyłem, rozczarowało mnie zupełnie. Początek pozbawiony wszelkiego piękna, wszelkiej wzniosłości! Nagle, z wyżyny stu stóp, spada się w ostateczną pospolitość. Części ostatniej również brak jednolitego charakteru”⁶⁹. Jeszcze bardziej krytycznie odniósł się do uwertury do *Coriolana*. Koncert odbył się w niedzielę 20 stycznia 1850

⁶⁴ Tamże, s. 135-136.

⁶⁵ Tamże, s. 141.

⁶⁶ Tamże, s. 372-373.

⁶⁷ Paul Sauzet, polityk francuski, żyjący w latach 1800-1876.

⁶⁸ E. Delacroix, dz. cyt., cz. II, s. 7.

⁶⁹ Tamże, s. 197.

roku w paryskim Towarzystwie Muzycznym. Po koncercie Delacroix zanotował: „Cudowna symfonia Mozarta. Uwertura do *Coriolana* Beethovena. Słuchałem jej dwukrotnie, jest źle skomponowana”⁷⁰.

Miesiąc później, w lutym 1850 roku, ponownie notuje wrażenia z koncertu, na którym wykonano dzieła Mozarta i Beethovena. Pod datą 7 lutego czytamy: „Na tym koncercie, podobnie jak na następnym, miałem okazję porównać dwie uwertury Beethovena z uwerturą do *Zaczarowanego fletu* i wielu innymi napisanymi przez Mozarta; ten ostatni to połączenie wszelkiej doskonałości, jaką może stworzyć sztuka i geniusz! Beethoven zaś to nieokrzesane i dziwaczne pomysły”⁷¹.

Delacroix często o twórczości Beethovena wypowiadał się krytycznie. Jednak niekiedy chwalił jego utwory, np. *VI Symfonię* – „*Pastoralną*”. Wykonano ją na koncercie charytatywnym w kościele Sainte-Cécile, 11 marca 1849 roku. Dochód z tego koncertu był przeznaczony na budowę pomnika François-Antoine Habenecka – skrzypka, dyrygenta i wieloletniego dyrygenta orkiestry Opery Paryskiej. W *Dziennikach* czytamy: „Cudownej *Symfonii pastoralnej* wysłuchałem z rozkoszą, choć w niepełnym skupieniu, ponieważ przeszkadzali mi niespokojni sąsiedzi. Reszta programu poświęcona wirtuozom zmęczyła mnie i znudziła. Odważyłem się zauważyć, że utwory Beethovena są na ogół zbyt długie mimo zadziwiającej różnorodności, z jaką powracają te same tematy. Nie przypominam sobie zresztą, żeby ów niedostatek uderzał mnie w tej symfonii dawniej; w każdym razie artysta psuje wrażenie, jeśli zbyt długo zajmuje uwagę”⁷².

Z tego samego kościoła Sainte-Cécile Delacroix relacjonował koncert z dnia 15 lutego 1853 roku: „Koncert Sainte-Cécile: symfonia g-moll Mozarta. Wyznam, że nudziłem się trochę. Początek (chyba dlatego, że był to początek) sprawił mi żywą przyjemność, niezależnie od swej wartości. Uwertura i finał *Oberon*⁷³. Ów fantastyczny utwór jednego z najbardziej godnych następców Mozarta ma tę zasługę, że powstał po dziełach boskiego mistrza; forma jest bardziej współczesna, w ciągu sześćdziesięciu lat muzycy nie zdążyli go jeszcze ograbić i zbanalizować”⁷⁴.

5. Fryderyk Chopin

W *Dziennikach* wiele miejsca zajmuje osoba Fryderyka Chopina, którego Eugène Delacroix darzył bardzo głęboką przyjaźnią. Łączyło ich podobne odczuwanie sztuki, podobny stosunek do rzeczywistości. Przyjaźnili się od roku 1837 do ostatnich dni życia Chopina. Notatki na temat osoby Fryderyka Chopina

⁷⁰ Tamże, s. 234.

⁷¹ Tamże, s. 239.

⁷² Tamże, s. 192.

⁷³ *Oberon*, opera Karola Marii Webera (1786-1826).

⁷⁴ Tamże, s. 321-322.

dotyczyły bardzo różnych kwestii, od omawiania spraw muzycznych po troski codziennego życia. Większość spotkań obu przyjaciół odbywała się w latach, gdy Chopin był już poważnie chory. Również opis tych spotkań był rozmaity: od długich i dokładnych relacji po krótkie i lapidarne stwierdzenia faktów, jak na przykład wpis z 26 maja 1847 roku, w którym Delacroix zanotował: „Za dnia przyszedł Chopin; wraca w piątek do Ville-d'Avray”⁷⁵. Druga połowa lat czterdziestych była okresem burzliwych stosunków Chopina z George Sand. Podczas sprzeczek pomiędzy kochankami Delacroix zawsze opowiadał się po stronie Chopina. W relacji z 20 lipca czytamy: „Rano, kiedy jadłem obiad po powrocie z muzeum, gdzie otrzymałem zamówienie na kopię *Straży*, przyszedł Chopin. Mówił mi o liście, który otrzymał⁷⁶, przeczytał mi ten list prawie cały zaraz po moim powrocie. Trzeba przyznać, że nieludzki. Okrutne namietności i długo tłumiona niecierpliwość wyszły na jaw”⁷⁷.

Pod datą 28 stycznia 1847 roku Delacroix opisał kolację u hrabiny Marliani – żony kompozytora i profesora śpiewu paryskiego Konserwatorium. Na kolację przybył także Fryderyk Chopin, był w nie najlepszym stanie. Widać było, że choroba wyniszcza jego organizm. Delacroix tak zrelacjonował to spotkanie: „Był Chopin. Mówił mi, że leczy się teraz masażami”⁷⁸.

Nie wszystkie dni miały malarzowi na wyczerpanej pracy. Dnia 12 marca 1847 roku zanotował: „Dzień zupełnego próżniactwa. Próbowałem zabrać się do *Walentyna*: musiałem tego zaniechać. W końcu wziąłem się do *Monte Christa*. Po obiedzie u pani Sand. Padał okropny śnieg, toteż dotarłem do ulicy Saint-Lazare brnąć w błocie. Dobry, kochany Chopin uraczył nas odrobiną muzyki. Co za czarujący geniusz!”⁷⁹.

Kolejne spotkanie obu artystów miało miejsce w dniu 1 lipca 1847 roku. Czytamy w *Dziennikach*: „O trzeciej muzyka u Chopina. Był boski. Wykonano jego trio, Fauchon itd.; potem odegrał je sam, mistrzowską ręką”⁸⁰.

Delacroix często dyskutował z Chopinem na tematy muzyczne, rozprawiali nad muzyką klasyków wiedeńskich. Delacroix notował myśli kompozytora. Pod datą 21 lutego 1847 roku zapisał jego wypowiedź o jednym z ostatnich kwartetów Haydna: „Chopin powiedział mi, że tę tak podziwianą przez nas doskonałość dało artyście doświadczenie. Mozartowi – dodał – nie trzeba było doświadczenia; jego wiedza i natchnienie były na jednym poziomie”⁸¹.

⁷⁵ W Ville-d'Avray mieszkał przyjaciel i opiekun Chopina Wojciech Grzymała. Chopin tam często bywał i w jego domu szukał wytchnienia.

⁷⁶ Był to list George Sand do Chopina utrzymany w niezbyt przyjaznym tonie.

⁷⁷ Tamże, s. 164.

⁷⁸ Tamże, s. 124.

⁷⁹ Tamże, s. 143-144.

⁸⁰ Tamże, s. 162.

⁸¹ Tamże, s. 133.

W sobotę 7 kwietnia 1848 roku Delacroix zanotował wrażenia z przejażdżki po Polach Elizejskich, w czasie której obaj panowie rozmawiali o muzyce. „O trzeciej trzydzięci towarzyszyłem Chopinowi w przejażdżce powozem; chociaż zmęczony, byłem szczęśliwy, że mogę mu się na coś przydać. Pola Elizejskie, Arc de l’Etoile; butelka wina chinowego; przystanek przy rogatce. W ciągu dnia mówił mi o muzyce i to go nieco ożywiło. Zapytałem, co stanowi o logice w dziele muzycznym. Wyjaśnił mi, na czym polega harmonia i kontrapunkt; dlaczego fuga jest czystą logiką muzyki: ten kto opanował fugę, poznał elementy wszelkich przyczyn i następstw w muzyce. Pomyślałem sobie, jak bardzo byłbym szczęśliwy mogąc się uczyć rzeczy, które przywodzą do rozpaczki przeciętnych muzyków. [...] Prawdziwa wiedza nie jest bowiem tym, co zazwyczaj rozumie się przez to słowo, a mianowicie dziedziną poznania całkowicie różną od sztuki. Nie, wiedza w tej postaci, objaśniana przez takiego człowieka jak Chopin, jest samą sztuką”⁸².

Rok 1849 to czas, w którym choroba stała się dla Chopina bardzo dokuczliwa, sprawiała mu wiele bólu. A trzeba pamiętać, że 17 października tego roku Chopin zmarł. Mimo to prowadził on nadal w miarę normalne życie w Paryżu. Pod datą 29 stycznia tego roku Delacroix zanotował: „Wieczorem byłem u Chopina; zostałem z nim do dziesiątej. Drogi człowiek! Mówiliśmy o pani Sand, o tym dziwnym losie, o tym pomieszaniu zalet i wad. [...] Co do Chopina, to cierpienie zabiło w nim ciekawość, zwłaszcza do pracy. Powiedziałem mu, że wiek i codzienne kłopoty wkrótce ostudzą również mój zapał. Odrzekł, że sądzi, iż ja się temu oprę. »Pan cieszy się swym talentem w pogodzie ducha, która jest rzadkim przywilejem i więcej jest warta niż gorączkowa pogoń za sławą«”⁸³.

Kilka dni po tym spotkaniu – 2 lutego – obaj przyjaciele spotkali się ponownie. W spotkaniu tym uczestniczył hrabia Wojciech Grzymała, współpracownik księcia Adama Czartoryskiego, a także współzałożyciel Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu. Był tam również francuski pianista i kompozytor Charles-Valentin Alkan (1813-1888). Delacroix tak relacjonował to spotkanie: „Wieczorem Chopin, Grzymała, Alkan; mówiliśmy o muzyce. Chopin sądzi, że myśl Bacha nie dawała Beethovenowi spokoju. Wiele nad nią pracował. Haydn, którego drugie i trzecie partie, to jest części następujące po pierwszej, są najlepsze, pisał je czasem na trzy lub cztery całkiem odmienne sposoby. To mnie zdumiewa. Mozart, powiada Chopin, także dużo pracował. Bez wątpienia, ale inaczej. Mozart musiał od razu ogarniać całość, co nie pozwalało mu na zupełne odejście od pierwszej idei”⁸⁴.

Dnia 5 marca 1849 roku, przy okazji poznania pianisty i kompozytora Racine’a Gaultier (1817-1863), Delacroix porównywał jego grę i twórczość forte-

⁸² Tamże, s. 198.

⁸³ Tamże, s. 179.

⁸⁴ Tamże, s. 180.

pianową z dokonaniem Chopina. Pisał o nim: „Naśladuje Chopina. Byłem dumny, myśląc o moim biednym, wielkim, umierającym przyjacielu”⁸⁵.

Stan zdrowia Chopina systematycznie i znacznie się pogarszał. Dnia 8 marca 1849 roku Delacroix zanotował: „Wieczorem u Chopina. Spotkałem tam pewnego oryginała, który przyjechał z Quimper, aby Chopina leczyć i podziwiać. Jest, czy też był lekarzem, i ma w pogardzie homeopatów wszelkiej maści. Wielki amator muzyki: lecz jego podziw ogranicza się mniej więcej do Beethovena i Chopina; Mozart pozostaje za nim daleko w tyle; Cimarosa to prawdziwy nudziarz itd.”⁸⁶.

W *Dziennikach* znajdujemy także wzmianki o działalności pedagogicznej Chopina, bowiem oprócz dawania koncertów udzielał także lekcji gry na fortepianie. Wśród jego uczennic było także wiele pań z towarzystwa. O jednej z nich znajdujemy wzmiankę pod datą 30 marca 1849 roku: „Wieczorem u Chopina była czarodziejka, pani Potocka⁸⁷. Słyszałem ją dwa razy; rzadko zdarzało mi się zetknąć z czymś równie doskonałym. Zwłaszcza za pierwszym razem był zupełny półmrok i jej toaleta z czerwonego aksamitu, fryzura, wszystko, aż do tego, czego ujrzeć nie mogłem, kazało mi uznać tę istotę pełną wdzięku za urzekającą w swej piękności. Któregoś z dwóch poprzednich wieczorów pani Kalergis przysłała pierwsza; grała, ale niezbyt przyjemnie. Natomiast jest naprawdę bardzo piękna, kiedy grając podnosi oczy niczym Magdalena Guida czy postać z obrazów Rubensa”⁸⁸. Jak z tej wzmianki wynika, Delacroix krytycznie oceniał grę niektórych uczennic Chopina, choć dostrzegał ich urodę.

Duże wrażenie na Delacroix zrobiła Delfina Potocka. Podczas kolejnego kwietniowego spotkania D. Potocka śpiewała. Dnia 11 kwietnia zanotował: „Tego chyba wieczora widziałem znów panią Potocką u Chopina. To samo cudowne wrażenie jej głosu. Śpiewała fragmenty z nokturnów i muzyki fortepianowej Chopina, między innymi *Młyn w Nohant*, który wykonuje w manierze *O salutaris*. Bardzo to było piękne”⁸⁹.

Mimo wiosennej pogody stan zdrowia Chopina stale ulegał pogorszeniu. Pod datą 14 kwietnia czytamy: „Wieczór u Chopina; był udęczony, bez tchu. Moja obecność pozwoliła mu po pewnym czasie przyjść do siebie. Powiedział mi, że nuda jest dlań najokrutniejszą udręką. Zapytałem, czy nie znał przedtem owej nieznośnej pustki, którego doświadczam niejednokrotnie. Odrzekł, że zawsze umiał znaleźć sobie coś do roboty. Najbliższe nawet zajęcie wypełnia czas i rozprasza wapory. Co innego zmartwienia”⁹⁰.

⁸⁵ Tamże, s. 189.

⁸⁶ Tamże, s. 190.

⁸⁷ Delfina Potocka (1805-1877), uczennica Chopina.

⁸⁸ E. Delacroix, dz. cyt., cz. I, s. 194.

⁸⁹ Tamże, s. 200.

⁹⁰ Tamże, s. 200-201.

I wreszcie stało się to, na co u dawna się zanosilo. Dnia 17 października 1849 roku w Paryżu Fryderyk Chopin zmarł. W sobotę, 20 października tego roku Delacroix zapisał: „Dowiedziałem się po obiedzie o śmierci Chopina. Dziwna rzecz! Z rana, zanim wstałem z łóżka, uderzyła mnie ta myśl. Wiele już razy doznawałem podobnych przeczuć. Cóż za strata! Niegodni łajdacy rozpierają się na swoich miejscach, podczas gdy ta piękna dusza oddała się od nas!”⁹¹.

Po śmierci Chopina Delacroix często myślał o zmarłym przyjacielu. Wspominał go w różnych okolicznościach. Na spacerze, na koncercie, w trakcie wizyt u znajomych, odbywając zagraniczne podróże. W niedzielę, 7 lipca 1850 roku, będąc w kościele pod wezwaniem świętego Guduli w Brukseli, wspominał: „Oglądając witraże w kaplicy Najświętszej Panny usłyszałem dobrą muzykę; był tam również ulubiony psalm Chopina z *Judy Zwycięzcy*: głosy dziecięce z towarzyszeniem organów itd. Przeżyłem chwilę zachwytu”⁹².

Mimo że Delacroix był przyjacielem Chopina i bardzo cenił jego muzykę, to nie zawsze wyrażał się o niej bezkrytycznie. Po koncercie w salonie Marceliny Czartoryskiej w dniu 5 marca 1855 roku zanotował: „Koncert u miłej księżnej. *Concerto* Chopina nie wywarło na mnie wielkiego wrażenia. Upierają się, by to grać zamiast jego cudownych małych utworów. Biedna księżna i jej fortepian gubiły się zupełnie w ogromnej Sali. Gdy Viardot wzięła pierwsze tony, by zaśpiewać mazurki Chopina przerobione na głos, od razu widać było artystkę”⁹³.

Po śmierci Chopina, w roku 1851 Delacroix dokonał bardzo wnikliwej analizy jego warsztatu kompozytorskiego i pianistycznego. Czytamy tam: „Ograniczając się wyłącznie do fortepianu, Chopin dowiódł, że obdarzony jest zaletą wedle naszego przekonania najbardziej istotną dla twórcy – właściwym rozumieniem formy, w jakiej dane mu było celować; a jednak to właśnie, co poczytujemy mu za zasługę, szkodzi jego sławie. [...] Nie dbając o zgiełk orkiestry, Chopin poprzestał na całkowitym wyrażeniu swej myśli na klawiaturze fortepianu. Zawsze osiągał swój cel, którym było zamknięcie całej energii w pomysłach muzycznym; ale nigdy nie ubiegał się o efekty zespołowe, ani też nie sądził, że posiada talenty dekoratora”⁹⁴. I dalej: „Wymyślił cudowne progresje harmoniczne, przydające powagi nawet tym utworom, które wskutek lekkości tematu nie mogły się ubiegać o znaczenie tego rodzaju. Ale coż znaczy temat? Czy to nie idea, która się przezeń objawia, wzruszenie, które w nim dźwięczy – podnoszą go, uszlachetniają i przydają wielkości? Ileż melancholii, subtelności, bystrości, nade wszystko zaś artyzmu jest w tych arcydziełach La Fontaine’a, którego tematy są tak znane, a tytuły tak skromne! Tytuł »etiuda« i »preludium« skromny jest również; a jed-

⁹¹ Tamże, s. 227.

⁹² Tamże, s. 268.

⁹³ E. Delacroix, dz. cyt., cz. II, s. 128.

⁹⁴ E. Delacroix, dz. cyt., cz. I, s. 302.

nak utwory Chopina, które je noszą, pozostaną wzorem doskonałości w stworzonym przez niego gatunku, podobnie jak wszystkie inne dzieła, objawiające poetycki charakter jego natchnienia. [...] Gdybyśmy mieli mówić tu w terminach fachowych o rozwoju muzyki fortepianowej, musielibyśmy przeanalizować te wspaniałe stronice, otwierające tak bogate pole dla obserwacji; zbadalibyśmy przede wszystkim nokturny, ballady, impromptu scherza, pełne subtelności harmoniczných, równie niespodziewanych jak niesłyszanych; szukalibyśmy ich również w jego polonezach, mazurkach, walcach, boletach... [...] Dzięki **uczuciu**, które przepelnia wszystkie te dzieła, rozpowszechniły się one i stały popularne; **uczucie** to w wysokim stopniu **romantyczne, indywidualne, właściwe** dla jego autora, a przecież **sympatyczne** nie tylko dla kraju, który zawdzięcza mu jeszcze jedną sławę, ale dla tych wszystkich, którzy zaznali kiedykolwiek nieszczęść wygnania albo tylko tkliwej miłości”⁹⁵.

Do Chopina i jego muzyki wracał Delacroix jeszcze w latach późniejszych. Dnia 13 kwietnia 1860 roku przywołał swe słowa z maja 1855 roku. W *Champrosay* pisał: „Mój kochany, miły Chopin mocno powstawał przeciwko szkole, która działanie muzyki w znacznym stopniu uzależnia od dźwięczności właściwej poszczególnym instrumentom. Niepodobna zaprzeczyć, że tak jest z muzyką pewnego rodzaju, między innymi Berliozą, i myślę, że Chopin, który go nie cierpiał, tym bardziej nie cierpiał muzyki, która staje się czymś tylko dzięki pużonom skonstrastowanymi z fletami i obojami czy też dzięki zgodności orkiestry”⁹⁶.

Oprócz swych przemyśleń na temat muzyki Chopina, Delacroix przywoływał myśli artystów, z którymi się spotykał, cytował również fragmenty artykułów zamieszczanych w ówczesnej prasie. I tak pod datą 28 lutego 1851 roku znajdujemy obszernie fragmenty artykułu Franciszka Liszta dotyczące muzyki Fryderyka Chopina. Przytoczymy tu niektóre przemyślenia Liszta: „Mimo, iż wiele dzieł tego człowieka, którego cierpienia złamały na długo przed śmiercią, cieszyło się wielką popularnością, można przypuszczać, że potomność otoczy go podziwem mniej błahym i powierzchownym aniżeli jego współczesni. Ci, co zajmą się kiedyś historią muzyki, znajdą w niej miejsce – a będzie ono niemałe – dla tego, który ofiarował muzyce swój wyjątkowy geniusz melodii, tak szczęśliwie i znakomicie wzbogacając jej materię harmoniczną. [...] Ograniczając się wyłącznie do fortepianu, Chopin dowiódł, że obdarzony jest zaletą wedle naszego przekonania najbardziej istotną dla twórcy – właściwym rozumieniem formy, w jakiej dane mu było celować; a jednak to właśnie, co poczytujemy mu za poważną zasługę, szkodzi jego sławie”⁹⁷. Liszt analizował dalej łatwość melodyczną Chopina, nowatorstwo w dziedzinie harmoniki i jego troskę o piękno swych utworów. „Nie dbając

⁹⁵ Tamże, s. 304-305.

⁹⁶ E. Delacroix, dz. cyt., cz. II, s. 465.

⁹⁷ E. Delacroix, dz. cyt., cz. I, s. 301-302.

o zgiełk orkiestry, Chopin poprzestał na całkowitym wyrażeniu swej myśli na klawiaturze fortepianu. [...] U Chopina odwaga zawsze się tłumaczy, bogactwo, a nawet wybujałość nie wykluczają jasności; osobliwość nie przeradza się w dziwactwo; w cyzelerstwie żadnego rozwichrzenia, a przepych ornamentacji nie narusza wykwintu linii głównych. [...] Nie zadowolając się ramami, w których mógł swobodnie zarysować kontur tak szczęśliwie przez siebie wybrany, Chopin chciał również zamknąć swoją myśl w klasycznych granicach. Napisał piękne koncerty i piękne sonaty: jednakże nie trudno dostrzec w tych utworach więcej woli niż natchnienie. Natchnienie Chopina było gwałtowne, niezwykle, płynące z porywu. Tworzyć mógł swobodnie, toteż można przypuszczać, że zadawał gwałt swemu geniuszowi za każdym razem, kiedy chciał podporządkować się regułom, klasyfikacjom, ładowi, który był mu obcy i nie szedł w parze z wymaganiami umysłu, jednego z tych, co odsłaniają swój czar pozwalając unosić się natchnieniu”⁹⁸.

6. Zakończenie

Wracając do przemyśleń E. Delacroix na temat muzyki zawartych w *Dziennikach*, w których oprócz wnikliwych, często złośliwych relacji z koncertów, opisów spotkań towarzyskich znajdujemy tam także fragmenty utrzymane w bardziej humorystycznym tonie. I tak w lipcu 1853 roku zanotował pewną anegdotę o Lui-gim Cherubiniem (1760-1842), którą podczas spotkania przytoczył inny kompozytor francuski, Adolphe Adam (1803-1856). „Opowiadając nam o Cherubiniem, Adam przytoczył anegdotę o kompozytorze, który był niewyczerpany w nieuprzejmościach i złośliwych conceptach: pewien rytownik, który wykonał jego portret na medalu i miał z niego kilka jeszcze odbitek, przyniósł je Cherubiniemu sadząc, że zechce on rozdać swe podobizny krewnym i przyjaciołom. Ten odparł krótko: »Nie daję nic moim krewnym, a przyjaciół nie mam«”⁹⁹.

Jednak nie wszystkich twórców traktował tak liberalnie. Pod datą 17 stycznia 1856 roku o Berliozie napisał: „Berlioz nieznośny; bez przerwy zżyma się na to, co wydaje mu się barbarzyństwem i najgorszym smakiem – na tryle, ozdobniki muzyki włoskiej. Nie oszczędza nawet starych kompozytorów, takich jak Haendel; złoścza go fioritury w wielkiej arii Donny Anny”¹⁰⁰.

Dzienniki Eugène’a Delacroix ukazują postać ich autora jako wielkiego znawcę i konesera muzyki, a także jako świadomego, ale i krytycznego odbiorcę. Miał wielu przyjaciół wśród muzyków – śpiewaków, pianistów i kompozytorów,

⁹⁸ Tamże, s. 301-305.

⁹⁹ Tamże, s. 409.

¹⁰⁰ E. Delacroix, dz. cyt., cz. II, s. 204.

choć nie wszystkich cenił jednakowo. W wielu wypowiedziach rzuca się w oczy jego wielka adoracja Mozarta i jego kompozycji. Krytycznie odnosił się do wszelkich reformatorów, także w zakresie opery. Píše: „[...] nie wolno lekceważyć prawa ustalonych od początku dla wszystkich sztuk. Niechaj autor opowiada, co mu się podoba w recytatywie; lecz w śpiewie muszą malować się uczucia, do których słowa znajdę sam, zanim jeszcze zostaną powiedziane. Uwaga powinna być niepodzielna. Piękne wiersze są na miejscu w tragedii mówionej; w operze pochłania mnie wyłącznie muzyka”¹⁰¹.

Wyrażał także ogólne uwagi na temat muzyki, doceniając jej znaczenie i wartości: „Muzyka dlatego góruje nad innymi sztukami (wiele można by zrobić ustępstw na rzecz malarstwa właśnie dlatego, że bardzo jest podobne do muzyki), iż będąc zupełnie umowna posiada najpełniejszy język. Wystarczy znaleźć się w jej królestwie”¹⁰². Muzyka inspirowała go również jako malarza, na przykład pod wpływem opery *Mojżesz* Rossiniego namalował w 1838 roku obraz pod tym samym tytułem. Zresztą bywał u Rossiniego i przyjaźnił się z nim¹⁰³.

Na koniec nie sposób pominąć spostrzeżeń wielkiego malarza o publiczności. Jego systematyczna obecność na koncertach i przedstawieniach operowych pozwoliła mu wyrobić sobie ostry sąd na ten temat. Dnia 15 marca 1855 roku w drugim tomie *Dzienników* zanotował: „Głupia publiczność porzuca dziś Rossiniego dla Glucka, podobnie jak niegdyś Glucka dla Rossiniego: pieśń z roku 1500 stawiana jest wyżej nad to, co stworzył Cimarosa. Ujdzie to jeszcze tej bezmyślnej trzodzie, która musi często zmieniać swoje zachwyty, jako że nie ma ani gustu, ani rozeznania w niczym! Ale jeśli za tymi głupstwami idą ludzie parający się sztuką, artyści albo półartyści, których uważa się za ludzi wyższych, jest to już rzecz trudna do wytłumaczenia”¹⁰⁴. W tych słowach zawarta jest cała bezpośredniość sądów i ocen, jakie wystawiał Eugène Delacroix swym współczesnym.

Bibliografia

- Baszkiewicz Jan, *Historia Francji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974.
- Białostocki Jan, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, PWN, Warszawa 1969.
- Delacroix Eugène, *Dzienniki. Część pierwsza (1822-1853)*, przełożyły Joanna Guze i Julia Hartwig, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Delacroix Eugène, *Dzienniki. Część druga (1854-1863)*, przełożyły Joanna Guze i Julia Hartwig, wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. VI, PWM, Kraków 2004.

¹⁰¹ Tamże, s. 122.

¹⁰² Tamże, s. 123.

¹⁰³ Tamże, s. 202.

¹⁰⁴ Tamże, s. 129.

Music in the *Journals* of Eugène Delacroix

Eugène Delacroix (1798-1863), painter, leading representative of French Romanticism. Since 1822 he noted the major events which occurred in his life, which occurred in Paris of that time. His *Journals* consist of two volumes: volume 1 encompasses the years 1822-1853, and volume 2 encompasses the years 1854-1863 so till the last years of the artist's life. The author of the article is focusing mainly on his music interests.

Delacroix registered his impressions after the opera events, symphonic concerts in Paris Music Society and also after the cameral concerts which took place in the saloons of Paris Aristocracy including the princess Marcelina Czartoryska. Delacroix is dedicating a lot of attention to Fryderyk Chopin to whom he was attached as a true friend and he painted one of the best pictures of Polish musician. The *Journals* are providing us a lot of information about the writers and composers working at that time. At that time in Paris the following artists were living and creating: A. Dumas, V. Hugo, A. de Musset or G. Sand, A. Adam, H. Berlioz, J.F. Halévy, G. Meyerber, G. Rossini. The Polish edition of the *Journals* was published thanks to translating them into Polish by Joanna Guze and Julia Hartwig.