

UTA GOEBL-STREICHER, FRIEDERIKE MÜLLER: LISTY Z PARYŻA 1839–1845.  
 NAUCZANIE I OTOCZENIE FRYDERYKA CHOPINA,  
 PRZEKŁ. BARBARA ŚWIDERSKA

Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2019, ss. 772. ISBN 978-83-960-6527-8

Wśród najnowszych pozycji wydanych przez NIFC znalazł się tom niezwykle – przełożona na język polski edycja listów Friederike Müller (1816–95). Jeszcze przed lekturą tej książki każdy badacz przypomniał sobie zapewne liczne publikacje poświęcone wszystkim bądź wybranym uczniom Chopina – choćby dawniejsze artykuły, np. Edouarda Ganche’a, Ferdynanda Hoesicka, Adolfa Chybińskiego, Ludwika Bronarskiego<sup>1</sup>, czy publikowane w ostatnich dekadach monografie Jeana-Jacques’a Eigeldingera czy Ewy Sławińskiej-Dahlig<sup>2</sup>. Nie ma wśród nich opracowania na temat Müller, ale lektura do niedawna nieznanymi listów pisanych z Paryża w l. 1839–41 i 1844–45 (przygotowanych do wydania przez Utę Goebel-Müller) daje nieodparte wrażenie, że monografia na jej temat byłaby niemal

zbędna, bo i tak wszystko, co chcielibyśmy i powinniśmy o niej wiedzieć, poznajemy z jej własnych słów.

Friederike Müller, po mężu Streicher, nie była postacią zupełnie nieznaną chopinologom. Przede wszystkim stała się adresatką jednej z dedykacji Chopina, który obdarował ją swoim niezwykle *Allegro de Concert* op. 46 (o czym jeszcze niżej). Jej nazwisko, podobnie jak i innych uczniów kompozytora, pojawiło się także na kartach pierwszej poważnej monografii chopinowskiej, w książce Fredericka Niecksa *Frédéric Chopin as Man and Musician*<sup>3</sup>, i to nie tylko w narracji autorskiej. Kiedy Niecks pisał swe dzieło, Friederike jeszcze żyła i została przez niego poproszona o przygotowanie wspomnienia. Jej kilkustronicowe reminiscencje z pobytów w Paryżu stanowią jeden z aneksów pracy Niecksa<sup>4</sup>. Stąd też już od blisko stu pięćdziesięciu lat znane są i cytowane przez wielu autorów jej uwagi na temat niektórych elementów „sposobu” gry Chopina czy ogólnie jej fascynacja osobą Mistrza. Okazuje się jednak, że włączone przez Niecksa do jego chopinowskiego *opus vitae* „Wspomnienie o Chopinie Madame Streicher” jest wszak zaledwie namiastką informacji i wrażeń, jakie przekazywała w listach. Wiadomo, że swój tekst przygotowała, posiłkując się jakimiś notatkami, wcześniej nieznanymi (być może własnymi listami). Z braku tego rodzaju źródeł i przy

1 Édouard Ganche, „Jane Stirling et sa correspondance”, w: tegoż, *Dans la souvenir de Frédéric Chopin*, Paris 1925, s. 103–149; Ferdynand Hoesick, „Z życia Chopina”, w: tegoż, *Szkice i opowiadania historyczno-literackie*, Kraków 1900, s. 174–179; Adolf Chybiński, „Tomasz Tellefsen, norweski uczeń Fryderyka Chopina (1823–1874)”, *Kurier Literacko-Naukowy* 12 (1935) nr 46–47 (dodatek do *Ilustrowanego Kuriera Codziennego* 26 (1935) nr 320 z 18 XI i nr 327 z 25 XI); Ludwik Bronarski, „Dedykacje Chopina”, w: tegoż, *Szkice chopinowskie*, Kraków 1961, s. 81–105, zob. zwłaszcza s. 88–92 (rozdz. „Dedykacje uczniom i uczennicom”); tegoż, „Les élèves de Chopin”, *Annales Chopin* 6 (1961/64), s. 7–12.

2 Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, przekł. Zbigniew Skowron, Kraków 2000; tegoż, *Chopin. Dusza salonów paryskich 1830–1848*, Warszawa 2019; Ewa Sławińska-Dahlig, *Adolphe Gutmann – ulubiony uczeń Chopina*, Warszawa 2013. Zob. też np. stronę [www.chopin.pl/pedagog1.pl.html](http://www.chopin.pl/pedagog1.pl.html), dostęp 15 IX 2023.

3 Frederick Niecks, *Frédéric Chopin as Man and Musician*, London 1888, wyd. polskie pt. *Fryderyk Chopin jako człowiek i jako muzyk*, przekł. Antoni Buchner, red. Jerzy Michniewicz, Warszawa 2011.

4 F. Niecks, *Fryderyk Chopin*, s. 523–525.

znikomej obecności wiedenki choćby w korespondencji Chopina, wymieniana zatem była jedynie w szeregu uczniów, zwykle bez szerszych komentarzy.

Urodzona w Brnie, ale wychowywana przez trzy ciotki, siostry ojca – Caroline (Lotte), Sophie (Sopherl) i Wilhelmine – w Wiedniu, ta austriacka pianistka amatorka jako młoda adeptka sztuki gry na fortepianie trafiła do Paryża, by w światowej stolicy muzyki doskonalić swe umiejętności. Wcześniej, w Wiedniu, uczyła się pod okiem pochodzącego z Moraw pedagoga i kompozytora Wenzla Plachego, któremu wiele zawdzięczała i który na kartach jej listów wspominany jest niejednokrotnie i z wielkim szacunkiem. Przypadek zrzucił, że spośród trzech mistrzów, do których pragnęła się dostać – Sigismunda Thalberga, Ferencza Liszta bądź Fryderyka Chopina – trafiła do tego ostatniego i natychmiast stała się pilną, oddaną i jedną z ulubionych jego uczennic, której (jak wspomniano) dedykował *Allegro de Concert*, do dziś uważane za kompozycję wyjątkowo trudną i niewdzięczną pod względem wykonawczym (a o której Friederike pisała w jednym z listów: „Narobiła tu ona [w salonie Gavardów – M.S.] okropnego hałasu. Chopin podobno powiedział, że oprócz mnie nikt nie umiałby zagrać tego utworu. Powtarzają to sobie z ust do ust” (z listu z 2 I 1845 r., s. 656)<sup>5</sup>).

Friederike dojechała do Paryża – po blisko dwutygodniowej podróży z przystankami w Salzburgu, Monachium, Augsburgu, Stuttgarcie – 17 III 1839 roku. Nie planowała tu długiego pobytu – może kilka miesięcy – ale decyzję o wyjeździe przekładała aż do czerwca 1841 r., po czym powróciła jeszcze

do Paryża raz, by kolejne spotkania z Chopinem odbywać na przełomie lat 1844–45. Fascynujące przeżycia, jakich doświadczała już od pierwszych chwil, zwłaszcza te wynikające ze współpracy z nowym nauczycielem, szczegółowo opisywała w listach do swych pozostających w Wiedniu ciotek – Caroline i Sophie (Wilhelmine towarzyszyła Friederike w podróży do Paryża).

Pierwsze miesiące, czas oczekiwania na pierwsze lekcje, wiedenka poświęciła na poznanie „całego” Paryża, na wizyty w salonach i salach koncertowych i na nawiązywanie ważnych kontaktów. By być na bieżąco ze wszystkimi nowościami miejscowego życia kulturalnego, w magazynie Schlesingera wykupiła abonament na *Gazette musicale*, w ramach którego, jak pisała do Wiednia, „oprócz dwóch gazet tygodniowo, dostajemy jeszcze nuty i cztery koncerty gratis. [...] dla mnie ważne jest być *au courant* wszystkich wydarzeń w świecie muzycznym” (s. 119). Była zaopatrzona w listy polecające z Wiednia, ale bez wątpienia na sukces starań o wejście do towarzystwa musiała mieć wpływ jej ujmująca osobowość, a pamiętać należy, że krąg znajomych postaci paryskiego świata artystycznego i arystokratycznego, w którym się znalazła, przedstawiał się istic imponująco i mógł onieśmielać (o czym też niżej). Brak tych licznych doznań artystycznych i towarzyskich po powrocie do Wiednia w czerwcu 1841 r. był jej zapewne przykry, a nostalgia za intensywnymi obowiązkami paryskimi spowodowała, że Friederike raz jeszcze przyjechała na krótko do stolicy Francji jesienią 1844 r. – wówczas także doskonaliła swe umiejętności pod okiem swego Mistrza i chłoneła paryskie życie muzyczne. W latach czterdziestych próbowała, ale nie do końca z sukcesem, kariery koncertującej pianistki (występowała solo, a także z kwartetem Leopolda Jansy), miała też swoje uczennice. Braku sukcesów Müller – mimo jej niezaprzecznego talentu – Uta Goebel-Streicher upatruje w zbyt późnym debiucie (w tym czasie dla publiczności

5 Warto wspomnieć, że była także jedną z pierwszych osób (a może wręcz pierwszą), które miały możliwość usłyszeć, i to w wykonaniu Chopina, ukończoną pod koniec 1839 r. *Balladę F-dur* op. 38, jeszcze niewydaną, ale już „zakontraktowaną” wraz z sześcioma innymi opusami w oficynie Breitkopf & Härtel, zob. list z 28 II 1840 r., zwłaszcza s. 162 oraz przyp. 14 i 15.

ści atrakcyjne były „cudowne dzieci”, a nie dojrzałe, dwudziestoparoletnie panny), czy w tremie, z którą pianistka sobie nie radziła. Ostatecznie jeszcze przed rokiem 1850 poświęciła się całkowicie życiu rodzinnemu – wyszła za mąż za wiedeńskiego producenta fortepianów Johanna Baptistę Streichera (Streichera zresztą polecił jej Chopin jako budowniczego, który pomoże w Wiedniu dobrać i przygotować dobry instrument).

Czytając relacje paryskie, dowiadujemy się, że po raz pierwszy Friederike miała możliwość zaprezentować swoje umiejętności przed Chopinem 30 X (pierwsze spotkanie, poprzedzone listami polecającymi od hrabiego Jansy i hrabiny Apponyi<sup>6</sup>, miało miejsce kilka dni wcześniej, ale – z uwagi na znaczną słabość Chopina – zakończyło się jedynie umówieniem terminu lekcji; z tego dnia, w zamian za wyczekiwany opis wrażeń artystycznych, otrzymujemy szczegółowy opis mieszkania Chopina przy ulicy Tronchet 5, s. 68–69). W każdym razie podczas gdy niejeden adept sztuki pianistycznej musiał podejmować wiele prób, by dostać się na lekcje u Chopina, wymarzony nauczyciel Friederike już przy tym pierwszym spotkaniu zaproponował, by do niego przychodziła i to – wbrew utartemu zwyczajowi – nie raz, a dwa razy w tygodniu: „*nie potrzebuje pani dużo lekcji – uznał –, ale potrzebna jest pani ciągłość*”<sup>7</sup> (s. 64, 65). Od tego niemal

momentu muzyk stał się dla niej „gwiazdą, wokół której kręci się całe [jej] istnienie, myślenie i działanie” (s. 95); jednocześnie cierpiała i było jej niebywale przykro, jeśli tylko nie spełniała oczekiwań Mistrza i nadużywała (jej zdaniem) jego anielskiej cierpliwości (s. 102).

Listy Müller są kopalnią wiedzy zarówno o „sposobie” i „metodzie” Chopina, jak i o nim samym. Spróbujmy może dołączyć jej słowa do choćby niektórych z kategorii wyłonionych przez Eigeldingera z relacji uczniów Fryderyka<sup>8</sup>. Próba ta ma jedynie na celu wskazanie, o ile (dzięki znalezisku Uty Goebel-Streicher) powiększyła się dziś baza źródłowa, która daje nam możliwość pogłębienia spojrzenia na Chopina-nauczyciela i na jego metody pracy czy opinie o współczesnych.

W kilku – zaledwie kilku – kategoriach faktycznie już wcześniej można było wykorzystać słowa austriackiej pianistki zaczerpnięte z jej wspomnienia: w odniesieniu do opisów legato i cantabile, w kwestiach dotyczących agogiki czy stosowania pedału, o preferowanej przez Chopina w wykonaniach jego muzyki prostocie i umiarze czy informacjach o muzykowaniu zespołowym. Ale pokażmy się o przytoczenie innych przykładów, tym razem z epistolarnych relacji Friederike, na które dane nam było czekać aż do ukazania się omawianej tu edycji (według kategorii zaproponowanych przez J.-J. Eigeldingera):

– wymagane właściwości instrumentu, marki fortepianów: „Chopin jest zwolennikiem Pleyela. Powiedziałam, że miałam do [Érarda – M.S.] listy, a on był tak dobry, że natychmiast przysłał mi fortepian [stołowy]. *No cóż, zatrzymajmy Érarda, [...] ale w żadnym wypadku nie fortepian stołowy [tylko skrzydłowy]*” (s. 64). Dostrzegał jednak w pewnych sytuacjach przewagę Érardów. Friederike przytacza słowa, które mówiły o różnicy między tymi konkurującymi ze sobą instrumentami przy wykonaniu biegni-

6 List polecający od hrabiny Apponyi, żony ambasadora austriackiego, także uczennicy Chopina, znajdujemy w korespondencji kompozytora: „Thérèse Apponyi-Nogarola poleca Chopinowi młodą, bardzo zdolną fortepianistkę z Wiednia, pannę Müller, która przybyła do Paryża jedynie w tym celu, aby usłyszeć Chopina i zostać jego uczennicą. Prosi Chopina o wyznaczenie godziny, kiedy p. Müller mogłaby się do niego zgłosić”, zob.: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, cz. 2, 1838–1839, zebrali, opracowali i opatrzyli komentarzami Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa 2017, s. 969.

7 Za edycją słowa wypowiedane przez Chopina tu i wszędzie niżej podaję czcionką pochylą.

8 J.-J. Eigeldinger, *Chopin w oczach*.

ków: „Chopin pokazał mi, że fortepiany Pleyela brzmią tylko, jeśli się [...] do końca naciśnie klawisz, natomiast [fortepiany] Érarda odzywają się od razu, kiedy się je dotknie: *To wielka zaleta instrumentów Érarda, która bardzo mi się podoba*” (s. 176);

– na temat codziennej pracy, długości i sposobu ćwiczenia: niejednokrotnie, choć zadawał swej wiedeńskiej uczennicy studiowanie kolejnych utworów z lekcji na lekcję, zalecał: „*Proszę nie grać za dużo, nie męczyć się, to powoduje napięcie i osłabienie nerwów*” (s. 82), czy kiedy indziej: „*Proszę to dobrze poćwiczyć – ale niech pani nie gra za dużo, to drażni nerwy*” (s. 115);

– na temat sposobu siedzenia przy fortepianie i pozycji ręki: w tym przypadku słowa Friederike są tym ważniejsze, że w źródłach informacje na ten temat autorstwa innych uczniów padają tylko raz, w krótkim stwierdzeniu Mme Courty cytowanym przez Louisa Aguetanta<sup>9</sup>. Tymczasem w liście z połowy grudnia 1839 r. pianistka uspokajała ciotkę Sophie: „*Siedzę teraz całkiem inaczej, nie tak wysoko i bardzo daleko od fortepianu, tak jak chce Chopin, aby ramiona mogły poruszać się swobodnie, a korpus pozostawał nieruchomy. On twierdzi, że w ten sposób klatka piersiowa jest o wiele mniej ściśnięta, pozycja ładniejsza i bardziej naturalna i dzięki temu cała moja gra będzie spokojniejsza. [Mówi]: *Proszę puścić luźno ręce, bez pochylania się do przodu, wygodnie, jeśli się pani rozluźni [...] w krótkim czasie pokona pani tę sztywność, która blokuje pani ręce*” (s. 102). A już wcześniej, w jednej z pierwszych relacji z lekcji u Chopina, wspominała o ustawieniu ręki: „*Od razu powiedział mi kilka uwag na temat poprawienia pozycji ręki*”, ale zastrzegła: „[...] opowiem o nich kiedyś Plachemu [wiedeńskiemu nauczycielowi – przyp. M.S.] – ale teraz są one moją tajemnicą, bo to drogo kosztuje” (s. 71);*

– na temat doskonalenia trylu: „*Bardzo chwali moje tryle, ale uważa, że za mało je pokazuję, [...] gram je za krótko. Nie ma pani nic z kokietki [...] ma pani wspaniały tryl, ale nie dość go pani pokazuje*” (s. 153);

– o wzorowaniu się na technikach właściwych śpiewakom, zwłaszcza przedstawicielom belcanta: w jednym z listów Friederike czytamy, jak to „[...] *introduction [z Koncertstück f-moll op. 79 C.M. von Webera] powinna śpiewać à la [Giulia] Grisi, [Antonio] Tamburini i [Luigi] Lablache*”, a jej wykonanie fragmentu solo z tej kompozycji, odegranego po powyższej uwadze, skwitował słowami: „*Dobrze zaśpiewane, bardzo dobrze*” (s. 84). Zachwycona, sama tak to opisała: „[...] on traktuje każdy dźwięk fortepianu, jakby był wydawany przez gardło, rękę jak płuca, jego palce więc śpiewają, a nie grają” (s. 82);

– o spontaniczności i koniecznej zmienności interpretacji: „[...] biegniki [w *Walcu a-moll op. 34 nr 2*] powtarzają się cztery razy [...] Trzeba więc przy każdym powtórzeniu zagrać je inaczej” (s. 522–523);

– o wykonywaniu ozdobników: Friederike z humorem – nie jedyny to raz – opowiedziała, jak Chopin wskazał jej sposób na opanowanie techniki wykonywania mordentów, które – jak to ujęła – były jej utrapieniem: „*Chopin twierdzi, że słyszy tylko plmplmplmplm, naśladuje to bardzo zabawnie językiem, a one powinny być delikatne, szybkie, zaokrąglone [podkreśl. M.S.]*” (s. 153);

– o repertuarze wybieranym do ćwiczeń w domu: listy Friederike przepełnione są informacjami o „pracach domowych”, zarówno o utworach należących do własnego dorobku Mistrza, jak i kompozycjach innych współczesnych twórców oraz o repertuarze już wówczas klasycznym. Nie ma potrzeby, by tworzyć tu listę tytułów zalecanych jej do gry przez Chopina – lista ta jest bardzo długa i prześledzić ją można w aneksie zawierającym indeks pojawiających się na stronach listów utworów muzycznych (s. 735–745),

<sup>9</sup> Louis Aguetant, *La musique de piano des origines à Ravel*, Paris 1954, s. 196 (podaję za: J.-J. Eigeltinger, *Chopin w oczach*, s. 50).

gdzie wszystkie utwory grywane przez Friederike należące do jej „programu studyjnego” oznaczono gwiazdką (łącznie doliczyć się możemy blisko stu pięćdziesięciu tytułów, choć oczywiście mówimy tu o kompozycjach należących do różnych gatunków, gdzie trudno o stawianie na jednej szali na przykład liczone każde z osobna preludia Chopina vs wspomniane *Allegro de Concert A-dur* op. 46). Jako obowiązkowe wprowadzał *pièces* pisane w stylu brillant i typowo wirtuozowskie, także z myślą o ewentualnych przyszłych doświadczeniach estradowych (bądź salonowych) uczennicy. Pewnego razu zaproponował: „[...] *teraz naucz się pani czegoś wirtuozowskiego, nie powinniśmy zaniedbywać pani palców, które są takie sprawne; przestudiuje pani walca [Grande Valse di bravura B-dur] Liszta. [...] To nie jest piękne, nie, ale trudne. [...] albo Fantazję Liszta na temat I tuoi frequenti palpiti i Nokturn B-dur [nr 5] Fielda*” (s. 111). Z kolei o własnej *Etiudzie C-dur* op. 10 nr 1, którą zadał Friederike „do ćwiczenia na swój własny sposób i wskazując zalety wynikające z grania jej według jego sposobu”, powiedział: „*Proszę przyzwyczać się grać ją w ten sposób, a będzie pani z większą łatwością grała bardzo wiele miejsc w moich utworach, będzie pani potem grała Etiudę c-moll [op. 10 nr 12] elegancko i pewnie, bez najmniejszego zmęczenia*” (s. 103). Po roku nadal podstawą udzielanych lekcji był „żelazny”, modny w tamtych latach, ale jednocześnie urozmaicony repertuar: „*Niech pani będzie przekonana, że grając Hummla, Kalkbrennera czy wreszcie Fielda, bardzo różny repertuar – zyska pani jeszcze i dla tego – [tu] wskazał na swoje Scherzo. [...] a zwłaszcza niech pani dużo ćwiczy Bacha, powtarza wszystko, dużo gra na pamięć, jednym słowem – trzeba ciężko pracować*” (s. 474);

– na temat relacji uczniów dotyczących wykonania przez Chopina zarówno jego własnych utworów, jak i interpretacji kompozycji z przebogatego repertuaru, jakim sam dysponował: od pierwszych dni Friederike

była pod ogromnym wrażeniem jego sztuki pianistycznej i niemal w każdym liście odnaleźć możemy tego dowody. Poniżej kilka jej entuzjastycznych opinii: „*Jak mam w ogóle opisać [...] jego grę? Wszystkie przymiotniki są tu na nic, wszystkie wykrzykniki mdłe, podziwiam Thalberga, zadziwia mnie Liszt, ale gdy gra Chopin, nie myśli się, nie podziwia, słucha się i jest się szczęśliwym! Nie da się opisać, co za geniusz każe jego palcem prześlizgiwać się po klawiszach. [...] jego palce pokonują największe trudności niepostrzeżenie; wszystko służy jako środek do wyrażania jego natchnienia*” (s. 71). Kiedy indziej: „*Gdybym tylko umiała napisać, jak on gra. Nie może ścierpieć, kiedy słysząc uderzenie dźwięku. Dźwięk powstaje, brzmi i milknie w taki sposób, że nawet nie podejrzewa się, że został zagrany palcem; jego crescendo i diminuendo są niewypowiedzianie piękne*” (s. 73). Po kolejnej lekcji pisała o jego wykonaniu *Ballady g-moll* op. 23: „*Jego dźwięki śpiewają tak, że nie sposób pojąć, jak fortepian może wydobyć tak długo trzymane i delikatnie uderzane tony. Potem zagrał, po przepięknym długim preludium, miejsce akordowe, w którym dźwięki rezonują, ale wcale ich nie uderza, a tylko bezdźwięcznie naciska palcem, tak że prawie się myśli, iż słyszy się harmonikę*” (s. 86).

Chopin wielokrotnie dzielił się z Friederike Müller szczerymi opiniami na temat współczesnych i bliskich mu muzyków. Niezwykle celne, jak się wydaje, były słowa, które wypowiedział o Liszcie, z którym jeszcze wówczas był w wielkiej przyjaźni: „*Głowa Liszta jest bardzo dobrze umebłowana, zna całą dobrą muzykę, studiował wszystko, co najlepsze. Jego błąd polega tylko na tym, że chce komponować jednocześnie jak Beethoven, jak Weber, jak Haendel i Bach, jak Rossini i Bellini, jak Thalberg i Herz. Pragnie w sobie połączyć wszystkich, a to jest niemożliwe. [...] trzeba być sobą. [...] a jeśli chodzi o technikę Liszta, to on za dużo gra na niemej klawiaturze, żeby poruszać palcami. Robi*



*zbyt wiele zbędnych rzeczy*” (s. 424). Jeśli chodzi o Liszta, to sama pianistka w pierwszych miesiącach swego paryskiego pobytu o swoich idolach pisała np.: „Chopin jest założycielem nowej [szkoły – M.S.], Liszt wiele przejął, także wiele z tego zniekształcił, a ponieważ w ogóle Liszt, mimo swego geniuszu, jest zbyt ekstrawagancki, by zostać uznanym za normę artystyczną, to jednak w jego grze widoczne jest, czego pragnie Chopin [...]. Obydwaj ci artyści także szczerze się kochają” (s. 77). Wkrótce nieco złagodziła swoją ocenę Liszta: „Liszt nie chce komponować jak Thalberg i nie umie komponować jak Chopin, dlatego stara się wypomadować *effect* pierwszego, nie osiągając jego melodycznej klarowności i spójności, a naśladować dziwaczność drugiego, którą tylko gra Chopina przemienia w coś uroczonego, a nawet często wzruszającego, nie mając jego głębokiego ducha oryginalności i prawdziwego natchnienia, toteż wywołuje chaos złożony z harmonii i dysharmonii najbardziej przerażającymi palcowymi wyczynami, co nie jest piękne, a wręcz by się nie podobało, gdyby jego genialna gra nie miała momentów najintymniejszego ciepła, w których trzeba go podziwiać i za które można mu wybaczyć wiele szaleństw. Ale życzę Lisztowi dużo pieniędzy; on ich naprawdę potrzebuje i jest bardzo dobrym człowiekiem, często za dobrym i za mało dbającym o siebie” (s. 90–91).

Na temat Sigismunda Thalberga, który miał być jej pierwszym wyborem spośród trzech geniuszy fortepianu i pedagogiki fortepianowej, pisała: „Rada Thalberga na temat jego kompozycji byłaby dla mnie bardzo pożądana [...]. Tego jednak, czego uczę mnie Chopin, Th[alberg] nie może mi dać i mam nadzieję, iż teraz robię takie postępy, że kompozycje Th[alberga] tak czy inaczej na tym zyskają”. Wkrótce też dowiedziała się o okolicznościach, które wpłynęły na całkowite ochłodzenie kontaktów między artystami. Przypomnijmy: austriacki pianista, którego Chopin wraz z innym wirtuozem,

Ferdinandem von Hillerem, wprowadził niejako na paryskie salony, dość szybko zaczął „brylować” w towarzystwie, a przy tym lekceważąco oceniać geniusz Chopina, który na pewno mógł czuć się urażony. Mimo to, jak zwierzała się Friederike ciotkom, jej nauczyciel: „[...] jest tak na wskroś artystą, że wszędzie podziwia i uznaje piękno, prawdę i dobro sztuki, dlatego również oddaje sprawiedliwość wielkim zasługom Thalberga, i to chętnie, szczerze, z całego serca, gdyż nie było nic głupszego i bardziej niesprawiedliwego ze strony Mad. Pleyel od powiedzenia, że Chopin jest fałszywy” (s. 269).

Jednym z pytań dotyczących grywanego przez nią repertuaru, jakie usłyszała Friederike na pierwszych lekcjach u Chopina, była kwestia znajomości Bacha, a do konieczności ćwiczeń utworów lipskiego mistrza wracał on niejednokrotnie. Pianistka relacjonowała: „Chopin poprosił mnie, żebym do środy ćwiczyła jak najwięcej Clementiego: [...] *jeśli będzie pani dobrze łączyła nuty i wydobywała długie i wytrzymywane dźwięki, czego nauczy panią Clementi, to będzie pani doskonale grała Bacha*. [...] Zagrał *Preludium F-dur*, potem *g-moll z Fugą*, to w *Es-dur*, *D-dur* i wreszcie *Preludium B-dur*. Bach w niebie musi świętować, kiedy to słyszy” (s. 196). Kiedy pewnego dnia z Wiednia przyszła paczka zawierająca m.in. tom *Das wohltemperierte Clavier*, Chopin zdecydował, że to dobra okazja, by na każdą kolejną lekcję Friederike przygotowywała nową fugę: „[...] *przestudujemy to poważnie*” (s. 270). Sam pewnego dnia przegrywał co piękniejsze fugi: „[...] grał je tak, jak nikt przed nim ani [po] nim nie będzie grał. Sprawiał, że dźwięki śpiewały jak flety, bas gra z niezwykłą energią, a głosy środkowe wydobywa jasno i wyraźnie. [...] Ukazuje w nich wzniosłość, wdzięk i elegancję, które wprowadzają w zdumienie” (s. 379).

Te wszystkie piękne słowa, pisane przez oddaną uczennicę, poruszają szczegółowością relacji i szczerością jej sądów. Nie czujemy w nich niepotrzebnej egzaltacji, dzięki

czemu nie dość, że dostajemy pełną kronikę niemal dzień po dniu życia młodej wiedenki we francuskiej stolicy i rzetelny obraz spotkań i z Chopinem i z plejadą postaci tworzących ówczesny „cały Paryż”, to jeszcze czytamy słowa, dzięki którym – list po liście – LUBIMY Chopina coraz bardziej. Friederike na początku swojej paryskiej edukacji z entuzjazmem napisała: „Chopin przemienił mnie i przeobraził” (s. 71). Ten entuzjazm nie opuścił jej przez cały czas pobytu we Francji (a ze wspomnień spisanych na prośbę Fredericka Niecksa kilka dekad później wiemy, że nie zmieniło się to przez lata). Genialny nauczyciel uszczęśliwiał ją pochwałami wypowiedzianymi przy innych obecnych podczas jej lekcji osobach czy słowami uznania i za zrozumienie i za stosowanie jego „sposobu”, a Friederike była jedną z takich uczennic, które (obok umiejętności technicznych) miały dar odgadywania jego zamysłów, co Chopin doceniał: „*jestem zadowolony; przynajmniej, że niełatwo mnie zadowolić, bo jeśli się nie gra pewnych moich rzeczy dokładnie tak, jak tego pragnę, nie mogę być zadowolony; ale pani mnie dobrze pojęła i dobrze wyraziła*” (s. 119), ocenił Chopin grę wiedeńskiej pianistki po zaledwie dwóch miesiącach spotkań. „*Pani czuje moją muzykę, bez afekcji; gra ją pani tak, jak bym chciał, jak ją słyszę. [...] dużo obiecuje sobie po pani. Ćwicz pani sumiennie i ma pani zachwycającą wrażliwość*” (s. 123). Dla zapamiętania wskazówek interpretacyjnych miał swój system uwag wpisywanych na nutach: „Chopin zawsze ma w ręce ołówki [relacjonowała Friederike – M.S.] i jego przemowom towarzyszy kreślenie: *głośniej* – gruba kreska, *nie dość perliście* – krzyżyk nad nutami, *ach to piano* tak samo – dłuższa kreska” (s. 144).

Wyrazem wdzięczności Friederike za przekazywane tajniki „metody” i poświęcany lekcjom z nią czas było – obok niemieckiej satysfakcji z obserwowanych postępów uczennicy – kilka podarunków: portret Liszta (jak powiedział Chopin, „*to ciekawe*

*mieć Liszta po węgiersku*”<sup>10</sup>, s. 164), torebkę na cygara, którą na życzenie bratanicy przysłała ciotka Sophie („*śliczna*”, w polskich i francuskich barwach narodowych, na białym tle czerwone i niebieskie kwiaty; wiedenka miała tylko dylemat, jak ją przekazać na ręce kompozytora: „Wprawdzie pali cygara, lecz bez odpowiedniej sposobności zupełnie się nie da. [...] ta delikatna sprawa nie powinna być szyta grubymi nićmi”, s. 247), tuż przed wyjazdem z Paryża „ekran” przed kominek wraz z własnoręcznie wyhaftowaną poduszką (które, jak czytamy w komentarzu, można dostrzec na zachowanej jedynie na fotograficznej reprodukcji akwareli przedstawiającej salon Chopina), wiedeńskie wydania nut. Ale dowiadujemy się też o zaskakującym podarunku Chopina dla Friederike – odlewie lewej dłoni, którą kompozytor przekazał jej podczas jednej z lekcji w grudniu 1844 r.; informacja o tyle ciekawa, że dotychczas wiadomo było jedynie o odlewie zrobionym wraz z maską pośmiertną przez Auguste’a Clesingera w październiku 1849 r. (zob. też s. 649).

Friederike wielokrotnie rozprawia się z wizerunkiem Chopina „paryskiego”: „Dlaczego ludzie mi opowiadali głupstwa o jego kaprysach?”, „Może i jest *capricieux*, ale nie można mieć uprzejmiejszych i wytworniejszych manier [...] Chopin potrafi cudownie prosić” (s. 74); odkrywa jego „ludzka twarz” i osobowość pełną empatii: „Chopin ciągle wysyła mnie na spacer. [...] mam chodzić na Promenadę, do teatru, przy gamach przeczytać coś ciekawego [i mówi]: *Tylko proszę się nie męczyć tymi codziennymi ćwiczeniami, które są niezbędne, ale obciążające, [...] niech pani nie napina nerwów*” (s. 128).

10 Akwarela Josefa Kriehubera przedstawiająca Liszta w stroju szlachty węgierskiej datowana jest na rok 1838, czarno-biała rycina pochodząca z oficyny Tobiasza Haslingera, o której bez wątpienia rozmawiali Friederike i Chopin, a prezentowana na s. 163, wyszła spod prasy rok później, była więc bardzo świeżym produktem.

Jej słowa niejednokrotnie świadczą o tym, że swym wybranym, wybitnym uczniom poświęcał wiele nadmiarowego czasu, także w momentach słabszego zdrowia, a jedno ze spotkań tak opisywała: „Tego dnia był tak okropnie cierpiący i zdenerwowany. Pożółkł jak wosk, ledwie mógł otworzyć oczy i przez całą lekcję miał przy fortepianie *flacon z eau de Cologne*, którą od czasu do czasu wcierał sobie w skronie i czoło. Mimo to dał mi grać przez półtorej godziny” (s. 82).

Ale jej listy do ciotek w Wiedniu to przecież nie tylko opisy lekcji u Chopina, choć one fascynują najbardziej, bo poznajemy z nich Mistrza w jego odświeżeniu codziennej – czasem spóźniającego się, tłumaczącego z niedyspozycji, zakatarzonego z zaczerwienionymi oczami, ale też wyrozumiałego na interpretacyjne i techniczne potknięcia, rozentuzjasmowanego udaną lekcją, czasem zirytowanego natrętnymi gośćmi, szczerze oceniającego postacie z najbliższego kręgu znanych artystów. Z krótkiej relacji rozmowy między nią i inną uczennicą, Marie-Elisabeth Rozier, a Chopinem poznajemy na przykład z pierwszej ręki odpowiedzi na pytania o brak w jego dorobku wielkich form: „Dlaczego nie napisze pan jakiejś opery?» [...] *Ależ umarłbym z wściekłości i gniewu, zanim skończyłbym pierwszy akt. Śpiewacy, śpiewaczki, dalej – orkiestra i jeszcze ze sto osób rządzących teatrem!*. «Niech więc pan napisze mszę, Monsieur!». *Mszę! Tylko że nie ma w Paryżu kościoła, w którym można by ją wykonać.* «Albo symfonię, Monsieur». *Może – tak, myślę, że tak to się skończy. [...] symfonia, może, bo któregoś dnia mógłbym doprowadzić do jej wykonania w Konserwatorium, ale mało znam artystów. Mój Boże, trzeba ogromnych umiejętności»* (s. 412).

Listy do Wiednia to również niezwykle barwne opisy kontaktów ich autorki z postaciami, które same były historią Paryża. Terminowanie u Chopina otworzyło wiele paryskich drzwi przed młodą wiedeńką. Już w jednym z listopadowych listów (z roku 1839) zachwycona pisała do

ciotek: „U Schlesingera, Érarda wszyscy są teraz dwa razy grzeczniejsi, odkąd wiedzą, że Chopin pozwala mi grać swoje utwory. Schlesinger przysłał mi nuty prosto do domu” (s. 75). Na co dzień spotykała się ze znakomitą śpiewaczką amatorką, jedną z kluczowych tutejszych przedstawicielek *beau monde* hrabiną Marią Theresą Apponyi, która, jak pamiętamy, rekomendowała ją Chopinowi (już na pierwszym spotkaniu Chopin prosił „podziękować hrabinie Apponyi za umożliwienie naszej [jego i Friederike – M.S.] znajomości”, s. 66), z Jeanne Boieldieu, wdową po François-Adrienie Boieldieu, u której poznała Thalberga, z Anną Liszt, matką kompozytora, dla której miała zawsze wiele ciepłych słów („Naprawdę ją lubię, Liszt nie ukradł dobrego serca, tylko odziedziczył je po niej” (s. 107), niejednokrotnie wspominała też o „małych aniołkach” – „ślicznej” Blandynie i „psotnicy” Cosimie, które babka z miłością wychowywała), z Marią Hueber, którą znała dobrze jeszcze sprzed pobytu w Paryżu, a która w tym samym czasie wyszła za mąż za zaprzyjaźnionego z Thalbergiem Charles’a-Auguste’a de Beriot i przeprowadziła się do miasta; bywała w salonach Pleyela, wspomnianych wyżej Érarda i Schlesingera, bankiera Auguste’a Lea, Rothschildów, poznając członków tych rodzin; była świadkiem rozwijającego się właśnie romansu między Chopinem a George Sand, „niebezpiecznej damy”, jak wyraziła się w jednym z listów (s. 296), a przede wszystkim poznała całą rzeszę działających wówczas w Paryżu artystów, w tym Ignaza Moschelesa (którego notabene sam Chopin poznał na krótko przedtem, kiedy lekcje u niego zaczęła brać Friederike – w październiku 1839 r. w salonie Auguste’a Lea), Josepha Dessauera, Pauline Viardot-Garcię, uczniów Chopina – Adolfa Gutmanna<sup>11</sup>, Marie Dumoncheau,

<sup>11</sup> Gutmannowi sporo miejsca poświęciła w relacjach już z pierwszych lekcji u Chopina, który o swym wybitnym uczniu mówił z przekąsem:



Marie-Elisabeth Rosier (nauczycielkę Solange Dudevant, „dame professeur”, „która [...] wszystko wie”)... – doprawdy trudno wyliczać tu wszystkich.

Samego Liszta osobiście poznała na wieczorze dla wąskiego grona znajomych, który muzyk zorganizował w poniedziałek wielkanocny 20 IV 1840 r., tuż po powrocie do Paryża po wielomiesięcznym pobycie na ziemiach cesarstwa austro-węgierskiego. Zaproszenie otrzymała dzięki matce Liszta, ale rekomendowali ją również Chopin i hrabina Apponyi. Wrażenia z koncertu miała wspaniałe, choć niejednoznaczne. Pisała, że „[j]ego wirtuozeria jest cudowna, trudności naprawdę dla niego nie istnieją, to on bawi się trudnościami” (s. 222), ale jednak niektóre elementy jego interpretacji ją raziły (np. „żartobliwe” i „ironiczne” wykonanie jego własnej transkrypcji *Ständchen* Franza Schuberta, utworu, który w jego wykonaniu miała już okazję słyszeć, a którego tą odmienną interpretacją poczuła się niemal osobiście dotknięta: „To tak, jakby ktoś, kto doświadczył głębokiego przeżycia, żartował sobie z niego po jakimś czasie. Zrobiło to na mnie nieprzyjemne wrażenie”, s. 223).

---

„Gutman jest zarozumiały z powodu swojego talentu i zawsze chciałby za dużo osiągnąć” (s. 108) i bywał nawet czasem niezadowolony z jego interpretacji, niemniej Friederike była przekonana, że „Chopin bardzo go lubi, jest z niego naprawdę dumny”, a sama pragnęła kiedyś albo grać jak ten wybitny młody pianista, albo „szczepnąć na gorączkę żółciową” (s. 109). Jednak najwyraźniej kariera tego obiecującego pianisty nie potoczyła się po myśli jego mistrza. Przypomnieć tu można przytoczoną przez Niecksa anegdotę, jak to Chopin, odpowiadając na pytanie o postępy Gutmanna, stwierdził, że ten „przyrządza bardzo smaczną czekoladę” (zob.: F. Nieckx, *Chopin jako człowiek*, s. 403), a kilkadziesiąt lat później w innej monografii chopinowskiej o ulubionym uczniu Fryderyka czytamy, że ostatecznie „Gutmann zawiódł pokładane w nim nadzieje; nie można zaliczyć go do grona wybitnych pianistów”, zob.: Artur Hedley, *Chopin*, przekł. A. Opęchowska, Łódź 1949, s. 155.

Sigismunda Thalberga miała poznać zimą 1840 r. w salonie Jeanne Boieldieu, krótko po powrocie wirtuoza do Paryża. Tyle że wówczas już była całkowicie zawładnięta osobowością swego Mistrza: „[...] w tej chwili [poznanie Thalberga – M.S.] zupełnie mi nie odpowiada. Chciałabym [go] kiedyś poznać [...], ale teraz jest za późno – albo za wcześniej” (s. 151). Na spotkanie to przygotowywał ją zresztą sam Chopin, podpowiadając, co powinna ćwiczyć na okazję prezentacji. Spotkanie u Boieldieu, w towarzystwie jedynie małżeństwa Philidorów, miało miejsce 27 II 1840 roku. Friederike zaprezentowała m.in. nowe preludia Chopina oraz *Grand Nocturne* Thalberga. „Poszło dobrze”, a muzyk miał powiedzieć gospodyni spotkania, że wiedenka „doskonale mnie zrozumiała [...] naprawdę z wszystkimi niuansami”, podpowiedział jej, co jeszcze mogłaby ulepszyć w interpretacji jego kompozycji. W konkluzji napisała: „[...] byłam zadowolona, moje życzenie się spełniło, zagrałam dla Thalberga” (s. 171–172) i choć bała się „wejść w kolizję między Chopinem a Thalbergiem”, mogła ze spokojem stwierdzić: „znam już Th[alberga], jeśli gdzieś go zobaczę, *bien*, znamy się i kropka” (s. 174). Drugie spotkanie, które odbyło się z końcem sierpnia, także było okazją do występu Friederike przed pianistą z programem przeciwzycznym zawczasu u Chopina; według słów wiedenki, Sigismund miał powiedzieć, że przez te pół roku zrobiła „niewiarygodne postępy” i „tak wspaniale rozumie Chopina” (s. 367)<sup>12</sup>.

---

12 Jedyna znana niepoehlebna opinia o grze Friederike, przytoczona przez Jeana-Jacques'a Eigeldingera (*Chopin. Dusza salonów*, s. 158) pochodziła z dziennika Antona Schindlera, oddanego sekretarza i pierwszego biografistę Ludwiga van Beethovena, który pisał o wieczorze u Auguste'a Leo: „Panna Müller z Wiednia, którą Leo wskazywał mi już od dawna jako najlepszą uczennicę Chopina, grała na początku *Trio Es-dur* [op. 97] Beethovena z braćmi Franco-Mendès, bez smaku, bez cienia jakiegokolwiek

Porównując grę trzech Gigantów, posłużyła się isticie literackimi opisami: „Thalberg traktuje swój fortepian niczym sułtan niewolnicę, dominuje nad nim z wyższością, dumą – tylko czasem mu się przypochebia. Fortepian Liszta jest jego ukochaną, on skarży się i pieści, kocha i szaleje. U Chopina muzyka jest mową jego duszy, instrument jest tylko słowem, za pomocą którego stara się wyrazić pełnię swoich myśli, kiedy więc dotyka klawiszów, przychodzą mu do głowy najpiękniejsze melodie i po paru minutach zapomina o całym otoczeniu [...] zmienia się cały, jego postawa, spojrzenie [...]. Krótko mówiąc – jest czystym geniuszem” (s. 182).

Listy Friederike Müller to żywa kronika życia muzycznego ówczesnej „stolicy świata”, pełna opinii o ikonach środowiska artystycznego. Na przykład, odrywając myśli od lekcji i „[by] nie zabawić Cioci bez przerwy Chopinem”, jeden z listów niemal w całości poświęcił Berliozowi i jego muzyce, a pretekstem stała się jego *Symfonia dramatyczna „Romeo i Julia”* op. 17, której premierowe wykonanie miała okazję słyszeć: „Nigdy nie potrafiłam pojąć, jak muzyka Berlioz może się podobać komukolwiek przy pięciu zdrowych zmysłach, jest w niej bowiem przecież za dużo nonsensów, których często nie da się usprawiedliwić nawet oryginalnością albo bogactwem pomysłów. [...] Jako

---

poczucia formy, bez najmniejszej znajomości ekspresji. Od wielu lat nie słyszałem już tak złej gry na wszystkich poziomach”, zob.: *Anton Schindler der Freund Beethovens. Sein Tagebuch aus den Jahren 1841–1843*, red. Marta Becker, Frankfurt am Main 1939. Czytając tę opinię, można przyjąć, że Schindler, zatopiony całkowicie w geniuszu swego mistrza i przywiązany do utartej za życia wielkiego twórcy praktyki wykonawczej i interpretacyjnej, nie akceptował rozkwitającego w Paryżu odmiennego genre'u w odniesieniu do spuścizny wiedeńskiego klasyka.

romantyk chce dopuszczać tylko inspiracje chwili, uczucie, które nie zna żadnych reguł; zapomina, że to wolno Lisztowi, Olemu Bule, krótko mówiąc – wykonawcy grającemu na jednym instrumencie. Ale on nie może używać ogromnej masy całej orkiestry i chóru do takich chwilowych efektów” – pisała 5 XII 1839 r. (s. 93). Celne obserwacje, szczegółowe relacje, lekkie i barwne pióro – wszystko predestynowało ją do tego, by być nie tylko wybitną pianistką, lecz także błyskotliwą krytyczką i publicystką (planowała zresztą opublikować swoje obserwacje dotyczące działalności paryskiego konserwatorium i związanych z nim postaci, ale już po wyjeździe z Paryża, by nie narazić się środowisku). Nieustannie trafiamy na jej fachowe, wyważone opinie o ówczesnych muzykach – kompozytorach czy wirtuozach, wiele pisze o koncertujących na estradach bądź w salach pianistkach – Klarze Wick (którą знаła wcześniej i odwiedziła już w pierwszych dniach pobytu w Paryżu, zob. list z 22 III 1839 r.; nie miała najlepszych wrażeń po jej recitalu: „Wieck straciła wiele ze swej błyskotliwej gry, nie czuje się bowiem dobrze na tutejszym fortepianie, [i choć] jest ona artystką, która ze wszech miar zasługuje na uznanie za swą niezmordowaną pracowitość, ale jej gra pochodzi z zewnątrz, a nie wypływa z najgłębszego wnętrza, dlatego nie porywa słuchacza”, s. 39), Caroline de Belleville-Oury (którą słyszała już wcześniej w Wiedniu, ale wykonanie paryskie uznała za „ładniejsze, gdyż bardziej naturalne”, s. 39), Francisce Klopstein (która „[...] ma więcej afektacji niż talentu”, s. 79), Dorothei von Ertmann (uczenicy i odtwórczyni kompozycji wielkiego wiedeńczyka, która jednak w sztuce pianistycznej „[...] zatrzymała się tam, gdzie zostawiła Beethovena”, s. 79), czy kolejnej arystokratce, Sidonie von Brunswick, doskonałej pianistce amatorki, znanej wówczas interpretatorki utworów Beethovena (najwyraźniej znając dobrze smak artystyczny swej rodaczki, była przekonana, że to Chopin spośród trójki

paryskich gigantów zachwyliłby ją najbardziej swą genialną grą: „[...] Liszt [występujący wówczas w Peszcie – M.S.] mógł być trochę za bardzo *charlatan*, a to nie dla Brunswick. [...] Myślę, że Thalberg zagra dla Br[unswick], ale powiedzcie jej, że jeśli chce usłyszeć coś, co ją całkiem zadowoli, a nawet więcej – co ją zachwyci i uwzniośli, to powinna wziąć dyliżans i przyjechać tutaj. Wtedy pięknie poproszę Chopina i na pewno dla niej zagra. To jest właśnie to, za czym tęskni: to wzniosłe i proste, czarujące i szlachetne. O Boże, jakże bym chciała, by Brunswick mogła posłuchać Chopina!” (s. 429)... Niemal każde zdanie pisane przez Friederike warte byłoby cytowania, trudno o to jednak w krótkiej recenzji.

Dostaliśmy do rąk publikację niezwykłą. Oryginalną edycję listów Friederike przygotowała do wydania Uta Goebel-Streicher. Ta austriacka autorka i badaczka, która od lat zgłębiała historię rodzin budowniczych fortepianów – Streicherów i Steinów, ma już na swoim koncie opracowanie źródeł historycznych, a mianowicie pamiętnika Nannette Stein czy dziennika podróznego Johanna Baptysty Streichera<sup>13</sup>. Na zbiór pism wiedeńskiej pianistki – jak sama pisze we wstępie – natrafiła przypadkiem podczas „badań (związanych z planowanym artykułem o Müller) w roku 2009 w Wienbibliothek”. Edycja zawiera dwieście trzydzieści jeden listów, w większości wielostronicowych (widocznie mniejszą objętość mają pisma Friederike z jej drugiego pobytu w Paryżu, w roku 1844). Poprzedzona jest krótką „Przedmową” (s. 7–9), szkicem „O Friede-

rike Müller” (s. 11–14) oraz opisem „Zasad edytorskich” (s. 15–16). Opracowany materiał epistolarny – wraz z licznymi przypisami oraz dodatkami takimi jak słownik osób występujących na kartach listów (ponad siedemset biogramów, s. 667–723), obszerna bibliografia i wykaz źródeł (s. 725–734), a także indeks utworów muzycznych wspomnianych przez Friederike (s. 735–745), indeks tematyczny (s. 746–748) i wreszcie indeks nazwisk (s. 749–767) – wypełnia ponad 750 stron publikacji i to mimo wyłączenia przez autorkę opracowania z edycji tych fragmentów listów, które treścią wychodziły nieco dalej poza kwestie kluczowe, czyli relacje dotyczące przede wszystkim samego Chopina, a także szeroko pojętego środowiska artystycznego Paryża i życia muzycznego miasta. Przy takim ogromie materiału decyzję Uty Goebel-Streicher oceniam jako przemyślaną i uzasadnioną („cenzura” autorki opracowania obejmowała np. relacje z wystaw i przedstawień teatralnych, komentarze dotyczące kwestii politycznych i społecznych, a także te dotyczące spraw *stricte* osobistych – pominięte wątki zasygnalizowano jedynie hasłowo w nawiasach kwadratowych).

Lektura listów Friederike Müller zaskakuje podwójnie: słowa młodej pianistki ujmują wartką narracją i, jak pisze sama Goebel-Streicher, „młodzieńczym dowcipem i temperamentem”, zaskakująco wręcz nowoczesnym językiem, dzięki czemu listy pochłania się jak błyskotliwie pisaną powieść. Co ważniejsze jednak, w relacjach Friederike postać Chopina rysuje się w innej niż zwykle perspektywie. Tu Geniusz nie jest tylko uduchowionym i schorowanym romantykiem. To uprzejmy, miły, pełen empatii „postrzeleniec” (z listu z 5 IV 1840), „bezbożny hultaj” (z listu z 8 XI 1840), którego dotyczyły całkiem przyziemne problemy i troski, którymi – bywało nie raz – dzielił się mimochodem z uczennicą. Relacjonowane opinie kompozytora o artystycznych „rywalach” – wspomnianych

13 *Das Stammbuch der Nannette Stein (1787–1793). Streiflichter auf Kultur und Gesellschaft in Augsburg und Süddeutschland im ausgehenden 18. Jahrhundert*, t. 1, faksimile, t. 2, edycja, red. Uta Goebel-Streicher, Tutzing 2001; *Das Reisetagebuch des Klavierbauers Johann Baptist Streicher 1821–1822*, red. Uta Goebel-Streicher, Tutzing 2009.

wirtuozach fortepianu Thalbergu i Liszcie, ale też innych współczesnych kompozytorach, których utwory, jak mawiał, wszystkie powinna grać – w listach Friederike brzmią szczerze i pozbawione są zawodowej „zadźwości”.

Pierwsza, oryginalna edycja listów Friederike Müller ukazała się w roku 2018. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina opublikował wersję polską zaledwie cztery lata później. W przypadku tak ogromnej pracy to naprawdę krótki czas. To zasługa zarówno dyrekcji NIFC, która natychmiast po niemieckojęzycznej publikacji podjęła starania o uzyskanie zgody na polską wersję edycji, oraz autorki znakomitego przekładu – Barbary Świdorskiej – a także zespołu osób, które swoimi kompetencjami wspierały ten projekt, w tym redaktora merytorycznego, jednego ze współredaktorów nowej edycji

korespondencji Fryderyka Chopina, Zbigniewa Skowrona, i redaktor prowadzącej proces wydawniczy Teresy Nowak<sup>14</sup>. Ubrana w piękną, elegancką szatę graficzną projektu Macieja Sawickiego (odmienną od oryginalnej), najnowsza publikacja NIFC przynosi ogromną satysfakcję podczas lektury i zasługuje na najwyższe uznanie.

*Małgorzata Sieradz*

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk  
ORCID 0000-0001-7530-5739

<sup>14</sup> Na stronie NIFC, w zakładce sklepu internetowego prezentującej omówioną tu publikację ([https://sklep.nifc.pl/?produkt=1\\_217](https://sklep.nifc.pl/?produkt=1_217), dostęp 11 IX 2023) znajdziemy ponad ośmiominutowy film promujący edycję, a w nim wypowiedzi zarówno autorki opracowania, Uty Goebel-Streicher, jak i Zbigniewa Skowrona.

KATALOG RĘKOPISÓW BIBLIOTEKI NARODOWEJ, T. 24:  
ARCHIWUM ZYGMUNTA MYCIELSKIEGO. SYGNATURY 13997-14416,  
OPR. MICHAŁ KLUBIŃSKI  
Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2017, ss. 342. ISBN 978-83-7009-662-5

KATALOG RĘKOPISÓW BIBLIOTEKI NARODOWEJ, T. 24:  
ARCHIWUM ZYGMUNTA MYCIELSKIEGO. CZĘŚĆ 2. SYGNATURY 15070-15195,  
OPR. MICHAŁ KLUBIŃSKI  
Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2022, ss. 195. ISBN 978-83-8259-467-6

Zygmunt Mycielski (1907–87) to nie tylko jedna z ważniejszych postaci polskiej kultury muzycznej XX wieku. To także twórca, który pozostawił po sobie ogromną spuściznę, obejmującą rękopisy muzyczne, tomy przez lata prowadzonych dzienników, rękopisy i maszynopisy publikowanych felietonów i artykułów prasowych, audycji radiowych, pism i opowiadań, notatki różnego rodzaju, wycinki prasowe i inne dokumenty. Do tego dochodzi obszerny zbiór korespondencji, prowadzonej latami z wieloma osobami z kraju i zagranicy. Mycielski

był wyjątkowym epistolografem: jego listy to setki, o ile nie tysiące stron zapisanych ręcznie bądź na maszynie. Wszystko pozostawił w swoim niewielkim mieszkanku przy ul. Chmielnej 10 w Warszawie – miejscu, gdzie od 1958 r. do śmierci zajmował jeden pokój (drugi należał do jego przyjaciela i towarzysza życia, Stanisława Kołodziejczyka). Opiekę nad swoją spuścizną, owymi „papasami” – jak je sam nazywał – powierzył Barbarze i Janowi Sześzewskim, z którymi w ostatnich latach życia utrzymywał bliskie relacje. Wierzył, że oboje muzykolo-