

MARIA POPRZEĆKA

CHOPIN I MALARSTWO

Czy Chopin lubił malarstwo? Czy się nim interesował? Czy odegrało ono jakąś rolę w jego twórczości? W korespondencji kompozytora przewijają się niemal wszystkie nazwiska malarzy paryskich cieszących się uznaniem w latach, które Chopin spędził w Paryżu. Są tam Paul Hippolyte Delaroche, Ary Scheffer, Franz Xaver Winterhalter, Charles Lehmann, Thomas Couture, Horace Vernet. Poświęcone im słowa to w większości albo mało znaczące wzmianki natury towarzyskiej („[...] będę również zachwycony, jeżeli Pani Valentin i Lehmann nie mieliby nic lepszego do roboty tego wieczora”¹), albo kronikarskie napomknienia o artystycznych wydarzeniach, czynione głównie w listach do rodziny w Warszawie („[...] malarz Couture, którego obraz ogromny wystawiający biesiadę rzymską w czasach dekadencji rzymskiej zwraca uwagę wszystkich”²). Mowa jest też o malarzach z okazji pozowania do portretów („Wczoraj pozowałem znów u Scheffera, portret idzie. – Winterhalter zrobił także mały ołówkowy dla mojego starego przyjaciela Planat de la Faye (o którym Wam kiedyś pisałem). – Bardzo podobny. Winterhalter Wam zapewne z imienia znany, poczciwy i dobry, i z wielkim talentem. Także Lehmann (o którym także musicie wiedzieć) zrobił mój mały portret dla Leona”³). Żadnemu dziełu Chopin nie poświęca uwagi. Jedynym wyjątkiem są pełne zgorznienia słowa na temat skandalizującej, jawnie erotycznej rzeźby Augusta Clésingera *Kobieta ukąszona przez węża*, podyktowane wszakże całkowicie pozaartystycznymi względami – Clésinger poślubił właśnie Solange Dudevant, ulubioną przez Chopina córkę George Sand⁴. Wśród tych zdawkowych kontaktów z artystami wówczas wziętymi, później odsuniętymi przez historię sztuki na boczny tor, są dwa wyjątki. Przyjaźń, jaka łączyła Chopina z emigracyjnym polskim malarzem Teofilem Kwiatkowskim oraz z wielkim twórcą francuskiego romantyzmu – Eugène’em Delacroix.

O przyjaźni Chopina z Kwiatkowskim, aczkolwiek bezspornej, pozostało niewiele świadectw pisanych. Materiałów dotyczących znajomości obu artystów jest niewiele⁵. Są natomiast inne, bardzo wymowne dowody bliskości ich związku w postaci malowanych przez Kwiatkowskiego portretów Chopina. Zachowanych jest 32, wzmiankowanych 43. Zarówno ich liczba, jak charakter – prywatny, liryczny, całkowicie odmienny od licznych wizerunków oficjalnych – potwierdzają zażyłość obu artystów i częstotliwość ich kontaktów. I są wreszcie najważniejsze „chopinowskie” dzieła Kwiatkowskiego – kilka wersji kompozycji znanej pod nazwą *Ostatnie chwile Chopina* lub *Chopin podczas ostatniej choroby*. „Wiadomo, że Kwiatkowski namalował pięć wariantów tej sceny – pisze monografistka malarza – jedną nie znaną nam bliżej akwarelę wystawioną w Salonie paryskim 1850 roku (nr kat. 440) i cztery obrazy olejne, z których tylko jeden zachował się do dziś. Nie wszystkie powstały w tym samym okresie: prawdopodobnie tylko owa akwarela i pierwszy szkic olejny wykonane były z natury i w czasie równoległym do bieżących wydarzeń; pozostałe były komponowane nieco później na zamówienie zainteresowanych (Jędrzejewiczów, ks. Jełowickiego, Marceliny Czartoryskiej)”⁶.

Ci byli bowiem przy agonii Chopina obecni. Najprawdopodobniej pierwszy olejny szkic ukazujący samego Chopina na łóżku pod baldachimem malarz rozbudowywał i dramatyzował, stopniowo dodając inne osoby: siostrę Fryderyka – Ludwikę Jędrzejewiczową, księżnę Marcelinę

CHOPIN AND PAINTING

Did Chopin like painting? Did it interest him? Did it play any role in his musical output? The composer's correspondence contains almost all of the names of those Paris painters who enjoyed recognition during the years that Chopin lived there. Paul Hippolyte Delaroche, Ary Scheffer, Franz Xaver Winterhalter, Charles Lehmann, Thomas Couture, and Horace Vernet are mentioned usually with insignificant references of a social nature (“I would be ecstatic if Messieurs Valentin and Lehman had nothing better to do this evening”¹), or in the context of allusions to artistic events, made chiefly in letters to his family in Warsaw (“...the painter Couture, whose enormous painting depicting an orgy during the period of Roman decadence captures everyone's attention”²). He also speaks of painters on those occasions when he had posed for portraits (“...Yesterday I posed again at Scheffer's, and a portrait is on its way. Winterhalter also made a small pencil drawing for my old friend Planat de la Faye, about whom I once wrote to you. – Very similar. You certainly know Winterhalter's name, he's kind and good, with great talent. Lehmann too, whom you also must know, did a small portrait for Leon”³). Chopin devoted no attention to any of these works, with the exception of his comments, full of indignation, about the scandalous, obviously erotic sculpture by August Clésinger, *Woman Bitten by a Snake*, comments which were dictated by completely extra-artistic concerns on Chopin's part. Clésinger had married Solange Dudevant, Chopin's favorite among George Sand's children⁴. Among his casual contacts with artists famous at the time but later side-tracked by history there are two exceptions: Chopin's friendships with the émigré Polish painter Teofil Kwiatkowski and with the great artist of French Romanticism, Eugène Delacroix.

Although Chopin's friendship with Kwiatkowski is beyond doubt, few written documents remain pertaining to it. There barely exists any material whatsoever regarding the relationship between the two artists⁵. On the other hand, there are other very telling proofs of the intimacy of their relationship in the form of portraits of Chopin painted by Kwiatkowski. Thirty-two have survived, whereas forty three are mentioned in the literature. The intimacy and frequency of the contacts between the two artists is confirmed both by the quantity and quality of the portraits; they are private, lyrical, and completely different from the numerous official portraits. Finally there are Kwiatkowski's most significant works devoted to Chopin – the several versions of the composition known as *Chopin's Last Moments* or *Chopin During His Final Illness*. “Kwiatkowski painted five variations of this scene”, writes the painter's biographer, “with one water-colour, about which we have little information, exhibited in the Paris Salon in 1850 (cat. no. 440) and four oil paintings, only one of which survives today. Not all of them were painted in the same period; probably only the aforementioned water-colour and the first oil sketch were done from nature and contemporaneously. The remainder were made somewhat later at the request of interested individuals (the Jędrzejewicz family, Father Jełowicki, and Marcelina Czartoryska)”⁶.

Furthermore, these people were present during Chopin's agony. In the first oil sketch portraying Chopin on the bed beneath the canopy, Kwiatkowski most probably exaggerated and dramatised the scene, gradually adding other individuals: Chopin's sister Ludwika Jędrzejewiczowa, Princess Marcelina

Czartoryską, Wojciecha Grzymałę, siebie samego, księdza Aleksandra Jełowickiego⁷. Bezpośrednio po zgonie Chopina Kwiatkowski wykonał trzy akwarele z pośmiertnym wizerunkiem muzyka (pierwszą zachowując dla siebie), uważane za prototypy licznych późniejszych replik. Podobnie jak drastycznie wierna, zdjęta przez Augusta Clésingera, maska pośmiertna poddana została idealizującym poprawkom, tak i akwarele Kwiatkowskiego w miarę powielania traciły swój pierwotny autentyzm na rzecz upiększania rysów zmarłego i staranniejszego wykończenia. Powtarzane w wielu egzemplarzach, opatrzone przeważnie datą śmierci kompozytora, spełniały rolę fotografii, dokumentu, pamiątki. Malarz dedykował je swoim znajomym i przyjaciółom Chopina: Delfinie Potockiej, Adolfowi Cichowskiemu, Ignacemu Pleyelowi, Marcelinie Czartoryskiej⁸. One też ugruntuowały przekonanie o miejscu Kwiatkowskiego wśród najbliższych kompozytorowi osób. Musiało tak być w istocie, sądząc po bardzo prywatnych pamiątkach, jakie ofiarowała malarzowi Ludwika Jędrzejewiczowa w kilka dni po śmierci brata.

Zupełnie innym zagadnieniem są malowane po 1849 roku wizyjne, kostiumowo-historyczne kompozycje Kwiatkowskiego z wtopioną postacią grającego Chopina, z których najbardziej znany jest somnambuliczny *Bal w Hôtel Lambert*, zwany też *Polonezem Chopina* (kilka wersji, 1849-1860 por. kat. nr 37, 38). Otwierają one wielki ciąg dzieł malarskich i rzeźbiarskich inspirowanych muzyką Chopina i samą jego osobą, z których większość – jak się zdaje – powstała w okresie Młodej Polski, jakby artyści ówczesni byli szczególnie podatni na chopinowskie natchnienia. Zagadnienie to wykracza poza ramy tej refleksji. Pomimo znacznej liczby opracowań szczegółowych i wystaw, problem ten nie został, jak dotąd, całościowo zbadany⁹. Przyczyną może być nie tylko obfitość materiału, także jego bardzo nierówny poziom artystyczny. Nie wchodząc głębiej w przyczyny, można powiedzieć, że w sztukach wizualnych muzyka Chopina nie znalazła swego ekwiwalentu, tak jak znalazła go w poezji¹⁰ – w Norwidowskim *Fortepianie Chopina*.

Całkowicie odmienny charakter miała znajomość Chopina z Eugène'em Delacroix. Kwiatkowski należał w owych latach do świata polskiej emigracji, Delacroix – do paryskiej elity towarzysko-artystycznej. Znajomość została nawiązana w 1838 roku, a jej romantyczne okoliczności opisywane są szeroko w każdej niemal biografii zarówno Delacroix, jak Chopina. Pośredniczką była George Sand. Artystów najbardziej zbliżyły wakacje spędzane z dala od paryskiego zgiełku w jej posiadłości w Nohant w latach 1842, 1843 i 1846. Malarskim pomnikiem tej przyjaźni stał się namalowany przez Delacroix *Plafon Homera* w pałacu Luksemburskim (1840-1846), gdzie malarz, wyobrażając romantyczne Elizjum, nadał Dantemu rysy Chopina, Aspazji – George Sand, zaś Wergiliuszowi – swoje własne¹¹. Świadczeniami znajomości malarza i muzyka było wielu wybitnych twórców tamtego czasu – Liszt, Heine, Meyerbeer, Niemcewicz, Mickiewicz, Balzac, sama George Sand, z których relacji odtworzyć można jej dzieje. Paradoksalnie, stosunkowo mało dowiadujemy się o niej od samych artystów. Niestety, Delacroix podjął pisanie swego dziennika wieku dojrzałego dopiero w 1847 roku i jego zapiski dotyczące Chopina, świadczące w istocie o najżywszym przywiązaniu i podziwie („Dobry, kochany Chopin uraczył nas odrobiną muzyki. Co za czarujący geniusz!”¹²), w większości poświęcone są pogarszającemu się zdrowiu muzyka, by zamknąć się listem o jego śmierci. Z kolei bardzo liczne wzmianki o malarzu przewijające się przez korespondencje Chopina, choć pełne admiracji („Jest to artysta godzien najwyższego podziwu – spędziłem z nim uroczne chwile. Uwielbia Mozarta”¹³) są dość lakoniczne, czasem całkiem przyziemne.

Czartoryska, Wojciech Grzymała, himself, and Father Aleksander Jełowicki⁷. Immediately after Chopin's death Kwiatkowski painted three posthumous water-colour portraits of the composer (the first of which he kept for himself), considered as the prototype of the numerous later replicas. Like the drastically faithful death mask made by August Clesinger which was enhanced with idealised corrections, Kwiatkowski's water-colours also lost their original authenticity, since he enhanced the composer's features with painstaking finishing. Reproduced in many copies and bearing the date of the composer's death, they played the roles of photograph, document, and souvenir. The painter dedicated them to his friends and acquaintances of Chopin: Delfina Potocka, Adolf Cichowski, Ignacy Pleyel, and Marcelina Czartoryska⁸. The portraits also established Kwiatkowski's reputation among the individuals closest to the composer, a reputation confirmed by the very private souvenirs that Chopin's sister, Ludwika Jędrzejewiczowa, presented to the painter a few days after her brother's death.

Kwiatkowski's works painted after 1849 belong to a completely different category; historical visions in a sense, these paintings with costumed characters contain the submerged figure of Chopin playing the piano, the most famous of which is the somnambular *Ball at the Hôtel Lambert*, also known as *Chopin's Polonaise* (several versions, 1849-1860, see cat. no. 37, 38). They opened the way to an enormous series of painted and sculpted works inspired by Chopin's music and personality, the majority of which were created during the period known as Young Poland, as if the artists of that period were especially susceptible to inspiration from Chopin. Pursuit of this question transcends the limits of the present investigation. In spite of the significant number of works and exhibitions devoted to this subject, the problem has not yet been completely researched⁹. The reason may be not only the abundance of material, but also its very uneven artistic level. Without venturing deeply into an exploration of the cause, it can be said that Chopin's music never found its equivalent in the visual arts to the extent that it found it in poetry¹⁰, namely in Norwid's *Chopin's Piano*.

Chopin's friendship with Eugène Delacroix was of a completely different nature. While Kwiatkowski belonged in those years to the world of Polish émigrés, Delacroix belonged to the Parisian social and artistic elite. The friendship between Chopin and Delacroix began in 1838, and its "romantic" circumstances are described in detail in almost every biography of the two artists. George Sand had been their intermediary. Vacations spent in 1842, 1843, and 1846 at her property in Nohant, far from the hub-bub of Paris, were the factor that brought them together. Delacroix's *Plafon of Homer* (1840-46) in the Luxembourg Palace became the painted souvenir of their friendship, in which Delacroix imagined the romantic Elysian Fields, endowed Dante with the features of Chopin, Aspasia with those of George Sand, while giving his own to Virgil¹¹. Many prominent artists and writers of the period were witnesses to the friendship between the painter and the composer: Liszt, Heine, Meyerbeer, Niemcewicz, Mickiewicz, Balzac, and of course George Sand herself, from whose account the history of the relationship can be recreated. Paradoxically, we can learn only relatively little about it from the two artists themselves. Unfortunately, Delacroix did not undertake writing his adult diary until 1847, and his notes concerning Chopin, evincing essentially the greatest devotion and wonder ("le bon petit Chopin nous a fait un peu de musique. Quel charmant génie!"¹²) are in the most part devoted to the musician's deteriorating health, concluding with a letter about his death. In turn the very many references to the painter appearing in Chopin's correspondence, although full of admiration ("C'est le plus

Przyjaźni tej, pojmowanej jako upostaciowanie romantycznej *correspondance des arts*, poświęcił niegdyś książkę Juliusz Starzyński¹⁴. Związek twórczości malarza i muzyka został tu ukazany jako fragment dziejów „orfickiej” koncepcji estetycznej, mającej swe głębokie korzenie w myśli o sztuce.

Upatrywania tajemnych pokrewieństw między dźwiękami a barwami nie można oddzielić od dawnych koncepcji metafizycznych i kosmicznych, od idei uniwersalnej harmonii¹⁵, od wiary we wzajemne powiązania wszechrzeczy złączonych „wielkim łańcuchem bytu”. Szczególne znaczenie miała tu pitagorejska, nieodłączna od kosmologii estetyka, ufundowana na przekonaniu o istnieniu opartego na matematycznej proporcji ładu wszechświata i „harmonii sfer”. Opierając się na antycznej tradycji, renesansowi teoretycy nie szukali jednak odpowiedniości barw i dźwięków, raczej – jak Alberti i Leonardo – widzieli podobieństwa w proporcjach harmonicznym różnych sztuk¹⁶. Ówczesne *Paragone* – teoretyczne spory dotyczące wzajemnego stosunku różnych sztuk, nie obejmowały swym zasięgiem muzyki. Dla renesansowej i barokowej myśli o sztuce znacznie ważniejsze, z wielu względów, było porównywanie malarstwa i poezji, które zaowocowało doktryną *ut pictura poesis*, stawiającą znak równości między siostrzanymi sztukami – malarstwem i poezją. Pod koniec XVI wieku w języku mówiącym o sztuce pojawia się, początkowo sporadycznie, słownictwo zapożyczone z muzyki, a odnoszące się do kolorytu. Zestrojenie barw porównuje się do zestrojenia instrumentów, mowa jest o konsonansie kolorów i harmonii form. Najwięcej metafor z dziedziny słownictwa muzycznego pojawia się – co zrozumiałe – w piśmiennictwie weneckim. Tamtejszy malarz i teoretyk Marco Boschini, świadom trudności w opisywaniu kolorystycznych walorów weneckiego malarstwa, używa takich słów, jak *fuga*, *toccata*, *motet*, *concerto*, *ricercar*, *fantasia*¹⁷. Z drugiej strony, do podobnych porównań uciekają się francuscy akademicy, toczący u schyłku XVII stulecia uczone *Debats sur le coloris* – dysputy nad wyższością rysunku bądź koloru w malarstwie. Odtąd muzyczne metafory zagościły na stałe w języku teorii, a potem krytyki artystycznej¹⁸.

Bodźcem dla naukowych poszukiwań barwno-dźwiękowych analogii stały się odkrycia Newtona. Siedem barw pryzmatycznych rozszczepionego przezeń widma słonecznego znalazło swą analogię w siedmionowej gamie muzycznej. W pracach Huyghensa i Malebranche’a występuje także teza o analogii rozchodzenia się fal świetlnych i dźwiękowych. „Toteż dla ludzi XVII w. – pisze Maria Rzepińska – paralele: optyka-akustyka, barwa-dźwięk miały swoją sankcję w poglądach najpoważniejszych uczonych ówczesnych”¹⁹. One dawały podstawę dla wielu bardziej szczegółowych porównań, jak światła i cienia do asonansu i dysonansu, rysunku do melodii, kolorytu do harmonii, zaś zasady ekspresji miały być obu sztukom wspólne, podobnie jak zróżnicowania stylowe i modalne itp.²⁰. Próba materializacji tych teorii były wynalazki typu słynnego, szeroko dyskutowanego „barwnego klawesynu” jezuita ojca Castel²¹.

Wielkie ożywienie rozważań w tej materii, jakie nastąpiło w wieku XVIII, miało także i inne przyczyny. Piszący o sztuce – zarówno o plastyce, poezji, jak muzyce – odchodząc od poszukiwania obiektywnych własności rzeczy, zwrócili się wówczas ku analizie subiektywnie doznawanych odczuć przez sztukę wzbudzanych. To dało zupełnie nowe możliwości dla szukania podobieństw między sztukami, skądinąd tak zasadniczo różniącymi się tworzywem i strukturą, jak malarstwo i muzyka. Różniąc się, miały one wszakże wspólny cel – wywoływanie wzruszeń. I chociaż właśnie wtedy zarysowała się, wytyczona ostatecznie przez Lessinga, „granica między malarstwem a poezją”, a muzyka, tak jak poezja, jest sztuką „czasową” w przeciwieństwie do „przestrzennego” malarstwa, to jednak emotywnie,

admirable artiste possible – j’ai passé des moments délicieux avec lui. Il adore Mozart – sait tous ses operas par coeur”¹³) are rather laconic, and sometimes completely prosaic. Juliusz Starzyński once devoted a book to this friendship, conceived as the embodiment of the romantic correspondence of the arts¹⁴. The link between the creativity of the painter and the musician is revealed here as a fragment from the history of the “Orpheic” aesthetic idea, deeply rooted in the theory of art.

Analysis of the mysterious relationship between sounds and colours cannot be separated from the ancient metaphysical and cosmic concepts, from the idea of universal harmony¹⁵, from the belief in the mutual connection of all creation linked in “the great chain of being”. Especially important in this context, inseparable from the cosmology of aesthetics, was the conviction of the existence of a “harmony of the spheres” based on the mathematical proportions of the order of the universe. Grounded in ancient tradition, Renaissance theorists did not seek, however the correspondence of colours and sounds, but like Alberti and Leonardo, they saw a similarity in the harmonic proportions of the various arts¹⁶. In their theoretical arguments regarding the mutual relations of the various arts, those Renaissance paragons did not include music in their system. In many respects the comparison of painting and poetry was of greater significance for Renaissance and Baroque aesthetic theory, resulting in the doctrine *ut pictura poesis*, which placed an equal sign between the sister arts of painting and poetry. At the end of the 16th century there appeared in the language used to speak about art the first sporadic references to the vocabulary borrowed from music, but referring to colour. The tuning of colours is compared to the tuning of musical instruments, and mention is made of the consonance of colours and the harmony of forms. Not surprisingly, the greatest number of metaphors from the vocabulary of music appears in Venetian writings. The Venetian painter and theorist Marco Boschini, conscious of the difficulties in describing the colourist values of Venetian painting, uses such words as *fugue*, *toccata*, *motet*, *concerto*, *ricercar*, and *fantasia*¹⁷. On the other hand, the French academicians fled to similar comparisons surrounding the late 17th century scholarly *Debats sur le coloris* – disputes on the precedence of drawing or colour in painting. From then onward musical metaphors were permanently at home in the language of aesthetic theory, and later art criticism¹⁸.

Newton’s discoveries became a stimulus for scientific attempts to determine analogies between sounds and colours. The seven colours refracted by the sun found their analogy in the seven tones of the musical scale. The work of Huyghens and Malebranche also contain a theory about the analogy of the separation of light and sound waves. “So too for people in the 17th century”, writes Maria Rzepińska, “the parallel combinations optics-acoustics and colour-sounds were sanctioned by the views of the most significant scholars of the time”¹⁹. They created the basis for an entire range of very particular comparisons, such as lights and shadows to assonance and dissonance; drawing to melody; and colour to harmony, while the rules of expression were supposed to be the same for both arts, just like stylistic and modal distinctions, etc.²⁰. Contrivances such as the famous, widely discussed “coloured harpsichord” of the Jesuit priest Fr. Castel were among the attempts to realise such theories²¹.

There were other causes as well for the lively development of investigations into this subject that occurred in the 18th century. Writing about art, including the plastic arts and poetry as well as music, and departing from objective attempts of the reality of things, theoreticians turned toward analysis of the subjectively experienced feelings aroused by

bezpośrednie oddziaływanie obu sztuk okazało się ważniejsze od ich odmienności. Wobec tego nadrzędnego podobieństwa traciły na znaczeniu nawet tak istotne różnice, jak materialność malarstwa i niematerialność muzyki, unikalność dzieła malarskiego i powtarzalność dzieł muzycznych czy ich zupełnie inne środki ekspresyjne i naśladowcze (naśladowanie natury pozostawało bowiem bardzo ważnym odniesieniem dla wszelkich teoretycznych rozważań, w tym także porównywania sztuk). Im powszechniejsze stawało się przekonanie, że celem sztuki jest wyrażanie uczuć, tym więcej znajdowano przesłanek dla muzyczno-malarskich analogii. Obie sztuki bowiem na równi są zdolne wyrażać namiętności. Obie odwołują się wprost do zmysłów. Właściwe im środki wyrazu, jak kolor i harmonia (stale widziane jako paralelne), mogą przemówić także do niewykształconego widza i słuchacza, czego nie potrafi posługująca się „znakami umownymi” poezja. Częstość bowiem, podobnie jak w renesansowych *paragone*, analiza wzajemnych relacji między sztukami nie była wolna od myśli o ich wzajemnej hierarchii i rywalizacji.

Eugène Delacroix był jednym z najlepiej wykształconych artystów swojej epoki. Obok głębokiej literackiej i muzycznej kultury uderzającą jest jego znajomość dawnej teorii sztuki, ślady inspiracji i lektur pism Horacego, Longinusa, Leonarda, Dolcego, Celliniego, Poussina, Boileau, de Pilesa, Addisona, Reynoldsa, Woltera, Diderota, pani de Staël, Byrona, Stendhala²². Obfita spuścizna literacka Delacroix jest rozległa tematycznie. Na kartach jego *Dzienników*, w artykułach i luźnych notatkach przewijają się rozważania dotyczące wszystkich niemal wielkich problemów myśli o sztuce: celu sztuki, naśladowania natury, procesu twórczego, wyobraźni, geniuszu, piękna, wzniosłości, jedności, reguł, rysunku, koloru. Musiał znaleźć się wśród nich problem relacji malarstwa i muzyki, zwłaszcza że artysta w młodości sam grał na skrzypcach i fortepianie, a przez całe życie pozostawał gorącym wielbicielem i wytrawnym znawcą muzyki. W rozmyśleniach Delacroix, w których podejmuje on starą ideę *paragone* sztuk, już nie rzeźba – jak u Leonarda – lecz muzyka staje się rywalem malarstwa, a miejsce dawnej teorii *ut pictura poesis* zajmuje koncepcja *ut pictura musica* – malarstwo jest jak muzyka²³. Jego myśli o „korespondencji” sztuk zawieszono są pomiędzy dawną teorią a poglądami wielu artystów następnego pokolenia, widziane jako zapowiedź synestetycznych dążeń twórców sztuki nowoczesnej, jak Whistler, Redon, Gauguin, Kandinsky, usilnie poszukujących odpowiedniości malarskich i muzycznych tonów²⁴.

Zarówno twórczość, jak osobowość Delacroix, jego mądra, nigdy nie zastygająca w doktrynę refleksja nad wzajemnym powiązaniem sztuk, jego znajomość muzyki, wreszcie jego wieloletnia przyjaźń z Chopinem sprawiają, iż w jego malarstwie zasadnie upatruje się muzycznych inspiracji, inspiracji głębszych niż samo tylko podejmowanie „muzycznych” tematów obrazów. Z drugiej zaś strony, ta artystyczna przyjaźń każe pytać o wpływ dzieł i poglądów malarza na muzykę Chopina. Pytania te zaś wiodą do kwestii podstawowej i najtrudniejszej: czy stwierdzenie podobieństw między sztukami oznacza możliwość tworzenia ich wzajemnych odpowiedników, możliwość „przekładu” muzycznych dźwięków na malarskie formy i odwrotnie? Juliusz Starzyński we wspomnianej książce o romantycznej syntezie sztuk kreśli paralelę między *Pietą* Delacroix, obrazem namalowanym dla paryskiego kościoła Saint-Denis du Saint-Sacrément, a Chopinowskim *Marszem żalobnym*²⁵. Delacroix pracował nad *Pietą* w latach 1843-1844. Anegdota, w której powstaniu miał udział sam malarz, mówi o inspirującym znaczeniu muzyki kościelnej, która dobiegała do pracującego w świątyni artysty. W samej zaś kompozycji, w układzie grupy i gestach postaci rozpaczających wraz z Marią nad ciałem martwego Chrystusa, dopatrzone są „dążności

art. That led to completely new possibilities for discovering the similarity between the arts which otherwise differ fundamentally in substance and structure, such as painting and music. Different from each other, they nevertheless have the common goal of evoking emotions. And although music was being articulated by Lessing, for example, as “the boundary between painting and poetry”, and that music, like poetry is a “temporal” art as opposed to the “spatial” art of painting, it nevertheless turned out that their shared immediate emotive influence is more important than their differences. In light of this superior similarity certain essential differences lost significance: the materiality of painting and the immateriality of music, the uniqueness of a painted work and the repeatability of musical works, or their completely different expressive and imitative means (since the imitation of nature remains a very important relation for all theoretical analyses, including the comparison of the arts as well). The more widespread the conviction that the purpose of art is the expression of feelings, the more messages were found for musical-painterly analogies. Both arts are equally able to express passion. Both appeal directly to the senses. The means appropriate to their expression, such as colour and harmony (always viewed in parallel) can speak even to the uneducated viewer and listener, while poetry’s inner language cannot. Frequently, as in the case of the Renaissance paragons, the analysis of the mutual relations between the arts was not free from the theory of their mutual hierarchy and rivalry.

Eugène Delacroix was one of the best educated artists of his time. In addition to his deep literary and musical knowledge, his knowledge of ancient aesthetics was astounding, inspired by his reading of Horace, Longinus, Leonardo, Dolce, Cellini, Poussin, Boileau, de Piles, Addison, Reynolds, Voltaire, Diderot, Madame de Staël, Byron, and Stendhal²². Delacroix’s abundant literary legacy covers a broad variety of topics. In the pages of his *Diaries*, in articles and random notes, there appear various analyses concerning almost all the great problems of aesthetics: the purpose of art, the imitation of nature, the creative process, imagination, genius, beauty, the sublime, unity, rules, drawing, and colour. Somewhere amidst them there must be a discussion of the relation between painting and music, particularly since the artist himself in his youth played the violin and the piano, and throughout his entire life he remained an ardent admirer and refined connoisseur of music. In Delacroix’s writing, where he considers the old idea of the paragons of art, it is no longer sculpture, as with Leonardo, but music which becomes the rival of painting, and the place of the earlier theory *ut pictura poesis* is replaced by the concept of *ut pictura musica* – painting is like music²³. His thinking about the “correspondence” of the arts is suspended between ancient theory and the views of many artists of the following generations, viewed as prediction of the synaesthetic attempts by of such creators of modern art as Whistler, Redon, Gauguin, and Kandinsky, all of whom diligently sought the correspondence of painterly and musical tones²⁴.

Both through his artistic work as well as his personality, through a wise reflection that never stagnated in doctrine on the mutual connections of the arts, through his knowledge of music, and through his friendship of many years with Chopin, Delacroix found musical inspiration for his paintings, inspiration deeper than merely undertaking “musical” themes. Furthermore, their artistic friendship forces us to question the influence of the painter’s works and aesthetic views on Chopin’s music. These questions lead to the fundamental and most difficult issue: does the assertion of a similarity between the arts mean that there exists the possibility of creating mutual counterparts, the possibility of a “translation” of musical sounds into painted

muzycznej”, owej *tendance musicale*, o której pisze Delacroix. *Marsz żałobny* Chopina jest wcześniejszy; zaczęty na Majorce, wszedł w skład *Sonaty b-moll*, ukończonej w 1839 i opublikowanej w rok później. Wskazane podobieństwa to oczywiście nie tylko zbieżność „żałobnego” motywu obu dzieł. Autor widzi ją w równoległe przebiegającej ewolucji stylistycznej obu artystów: „Problem, który w owych latach jednak zdawał się trapić Delacroix i Chopina, to chęć połączenia romantycznej »pasji« z klasyczną »miarą«. Dla Delacroix, w związku z jego pracami monumentalnymi, był to nade wszystko problem unowocześnienia idei dekoracyjnych takich klasyków malarstwa, jak Michał Anioł, Rafael, Veronese, Rubens, Poussin. Chopin zaś gwałtownemu naporowi dramatycznych przeżyć wewnętrznych usiłował przeciwstawić pojęcie nadrzędnych praw sztuki”²⁶. I tak, gwałtowny wybuch ekspresji i subiektywizmu w *Marszu żałobnym* ujęty został w dyscyplinę klasycznego układu sonatowego. Klasyczną formę wypełniła nowa treść i nowe uosobienie. Zarazem forma ta została zmodernizowana, stała się instrumentem nowoczesnej ekspresji. Z kolei Delacroix – co pokazane zostało przez porównanie wstępnego szkicu olejnego i ukończonego kościelnego obrazu – stopniowo powściągał egzaltację, gasił intensywność koloru i migotliwość światłocienia, uspokajał formy, zachowując wprawdzie decydujący dla siły obrazu gest Marii, „potężną fermatę poziomo rozpostartych ramion Matki Boskiej”²⁷ – jak, odwołując się do muzycznej metafory, pisze autor. Powstałe dzieło łączy liczne inspiracje sztuką dawnych mistrzów, przede wszystkim watykańską *Pietą* Michała Anioła (autorowi postawiono nawet zarzut eklektyzmu), jest konfrontacją wielkiej tradycji sztuki religijnej ze współczesnym, romantycznym tragizmem. W zestawieniu *Piety* i *Marsza żałobnego* Starzyński widzi „główny, choć pośredni dowód pozytywnego zainteresowania się Chopina którymś z dzieł Delacroix”, przyznając wszakże, że „słuszniej byłoby mówić raczej o bliskości stanowisk estetycznych niż samych dzieł”²⁸.

Szczególnie świadectwo wzajemnego zainteresowania obu artystów ich dziedzinami twórczości pozostawiła George Sand, relacjonując rozmowę, jaka została przeprowadzona w styczniu 1841 roku²⁹. Rozmowa układa się w kilka faz. Rozpoczęta przez pisarkę w pracowni malarza, wywołana pokazem obrazu Jeana Dominique’a Ingres’a *Stratonice*, kontynuowana jest następnie w jej domu z udziałem Chopina, Maurycego – syna Sand, pobierającego wówczas nauki malarstwa, oraz przybyłego w końcu Mickiewicza, który jednak nie zabiera głosu. Jej zapis, aczkolwiek opublikowany ponad 30 lat po opisanym zdarzeniu (a przypuszczenie, że powstał na podstawie zrobionych na gorąco notatek, pozostaje nie potwierdzone³⁰), uważany jest za wiarygodny, chociaż pisarka nadała mu literacką, beletryzowaną formę. Nie tylko Juliusz Starzyński uważał go za kluczowy dla zrozumienia związków malarza i kompozytora i tym samym dla muzyczno-malarskich powinowactw ich sztuki. Niedawno stał się on podstawą dla muzykologicznej analizy strukturalnych podobieństw między poglądami Delacroix na zjawisko barwnych refleksów a Chopinowskim *Preludium op. 45*.³¹ Przytaczane przez Sand wypowiedzi malarza są w istocie zgodne z jego zapatrywaniem znanymi z *Dziennika* i innych pism:

„Oto przy deserze Maurycy, prosto z mostu, zwraca się do Delacroix o wyjaśnienie mu tajemnicy refleksów, a Chopin słucha z oczami okrągłymi ze zdumienia. Mistrz przeprowadza porównanie między tonami w malarstwie i dźwiękami w muzyce. Harmonia w muzyce nie polega wyłącznie na tworzeniu akordów, ale jeszcze na ich stosunku, na logicznej kolejności, na ich wzajemnej zależności, na tym, co bym z konieczności nazwał słuchowym ich odbiciem. Otóż malarstwo nie może działać inaczej!”³².

form and vice versa? Juliusz Starzyński in the aforementioned book on the romantic synthesis of the arts stresses the parallel between Delacroix’s *Pietà*, a work painted for the Paris Church Saint-Denis du Saint-Sacrément, and Chopin’s *Marche funèbre*²⁵. Delacroix worked on the *Pietà* in 1843-44. The anecdote, in whose creation the painter himself was involved, tells of the inspirational significance of the sacred choral music which the artist heard while working in Saint-Denis. In that picture, the structure of the group and the gestures of the despairing figures with Mary over the body of the dead Christ are endowed with that *tendance musicale* about which Delacroix writes. Chopin’s *Marche funèbre* was begun earlier in Mallorca, and became part of the *Sonata in B Minor* completed in 1839 and published a year later. The similarities discussed are of course not merely the convergence of the “mourning” motif in both works. The author sees in them a parallel development in the stylistic evolution of both artists. “The problem, which in those years seemed to worry both Delacroix and Chopin, was the desire to link romantic passion with classic “measure”. For Delacroix, as a result of his monumental works, this was above all a problem of renewing the ideas of such classic figures in the history of painting as Michelangelo, Rafael, Veronese, Rubens, and Poussin. Chopin meanwhile tried to overcome the violent pressure of his tragic internal experiences by opposing the concept of the superiority of the laws of art²⁶. And typically violent outburst of expression and subjectivism in the *Marche funèbre* was captured in the discipline of the classical sonata form. The classical form is filled here with new content and new sentiment. At the same time the form became modernised, turning into an instrument of modern expression. In turn Delacroix – as was shown by means of comparison between the initial oil sketch and the finished church painting – gradually restrained his rapture, diminished the intensity of the colour and the flickering modelling, subduing his forms, maintaining the greatest power for the Virgin’s gesture – “the heavy horizontal *fermata* of the Virgin’s outstretched arms”²⁷ which, as the author writes, appeals to a musical metaphor. The work combines numerous inspirations from the art of the old masters, above all the Michelangelo’s *Pietà* in the Vatican (the author was even accused of eclecticism), yet it above all a confrontation of the great tradition of religious art with contemporary romantic tragedy. Starzyński sees in the pair of the *Pietà* and the *Marche funèbre* “the main, although intermediate proof of Chopin’s interest in one of Delacroix’s works acknowledging that it would be appropriate to speak rather of the similarity of aesthetic outlook rather than the works themselves”²⁸.

George Sand has left an account of a conversation between the two artists in January 1841 that gives particular evidence of their mutual interest in each other’s fields²⁹. The conversation consists of several phases. Begun by the writer in the painter’s workshop, and stimulated by the exhibition of Jean-Auguste-Dominique Ingres painting *Stratonice*, the conversation is continued in her home with the participation of Chopin, her son Maurice, who was studying painting at the time, as well as Mickiewicz, who does not however take part. Her account, although published more than 30 years after the conversation occurred (and the assumption that it was written on the basis of notes written immediately after had not been confirmed³⁰), is considered credible, although the writer gave it a literary, belletristic form. Starzyński considered it crucial not only for understanding the relation between the painter and the composer, but for the musical-painterly relations of their respective arts. Recently it has become the basis for musicological analysis of the structural similarity between Delacroix’s views about the phenomenon of coloured reflections and Chopin’s *Prelude Op. 45*³¹. The views of the

Rozmowa ciągnie się długo. Delacroix tłumaczy nie tylko zjawisko refleksu barwnego, także dowodzi, iż przyroda nie zna ścisłych konturów, wciąż roztopianych przez światło i cień, rozbijanych przez nieskończoną grę wklęsłości i wypukłości modelujących kształty. A tymczasem:

„Chopin już nie słucha. Zasiadł do fortepianu i nie dostrzega, że go słuchają. Improwizuje jakby na chybił trafił. Przerywa.

– Ależ, ależ – woła Delacroix – to nie skończone!

– To nawet nie zaczęte. Nic mi nie przychodzi na myśl... Nic, tylko refleksy, cienie, wypukłości, które nie chcą się ukształtować. Szukam barwy, nie znajduję nawet rysunku.

– Jak znajdziesz jedno, to i drugie – dodaje Delacroix
– znajdziesz obie te rzeczy naraz.

– A jeśli znajdę tylko blask księżyca?

– Wówczas znajdzie pan odbicie odbicia – odpowiada Maurycy.

Myśl ta podoba się boskiemu artyście. Mistrz dobrze wie, co czyni. Rozpoczyna znów, jakby nie powtarzając na nowo – tak dalece jego rysunek jest ogólnikowy i jakby zatarty. Oczy nasze napełniają się stopniowo łagodnymi barwami, odpowiednikami czarownych modulacji przyswajanych przez nasz zmysł słuchu. A potem nuta błękitna dźwięczy i otośmy w pełni lazuru przejrzystej nocy. Lekkie obłoki przybierają wszelkie kształty, jakie im narzuca fantazja, zapełniają niebo, spieszą otoczyć księżyc, który im rzuca wielkie kręgi opalu i budzi uśpione barwy. Marzy się nam letnia noc – oczekujemy słowika”.

Prowadząc wnikliwą analizę harmoniczną *Preludium op. 45* w kontekście wyrażonych w rozmowie poglądów Delacroix, Jean-Jacques Eigeldinger wskazuje na wiele podobieństw strukturalnych. I tak, między innymi:

„– arpeggiowana faktura ujawnia element improvisando, który można skojarzyć z tekstem G. Sand [...]”

– Tonacja główna cis-moll podkreśla początek, reprzykę oraz końcowe następstwo kadencyjne, przyczyniając się do określenia formy. Przypomina to sytuację w malarstwie, jak gdyby podstawowy kolor obrazu został tak pojęty, aby uwydatnił się wobec sześciu pozostałych barw widma optycznego [...]

– jeśli spojrzymy na utwór poprzez jego możliwy związek z teoriami Delacroix [...] można powiedzieć o cadency, iż stanowi ona chromatyczną paletę kompozytora, rozpraszającą widmo dźwiękowe zgodnie z dwudzielnym tokiem – na przemian opadającym i wznoszącym. W pierwszej części wymieniają się systematycznie dwie harmonie: dominanty i subdominanty («strona krzyżykowa» i «strona bemołowa»). W drugiej – ulotny akord septymowy zmniejszony pojawia się we wszystkich pozycjach i sposobach zapisu w progresji na dwunastu półtonach zamkniętej podobnie, jak chromatyczny (barwny) krąg Chevreula...”³³.

Wspomnienie George Sand, pomimo zastrzeżeń, jakie może budzić jego wiarygodność jako źródła historycznego, okazuje się zatem punktem wyjścia zarówno dla rozważań natury artystyczno-historycznej, jak muzykologicznej, dotyczących związków malarstwa i teoretycznych poglądów Delacroix i muzyki Chopina. Zawiera ono wszakże i inne spostrzeżenia, mogące nasuwać odmienne wnioski. Tak po latach, gdy wygasły już namiętności i resentymenty, George Sand charakteryzuje znanego jej przecież bardzo dobrze

painter discussed by Sand are in essence consonant with the opinions known from his diaries and other writings:

“Voilà Maurice qui casse les vitres au dessert. Il veut que Delacroix lui explique le mystère des reflets, et Chopin écoute, les yeux arrondis par la surprise. Le maître établit une comparaison entre les tons de la peinture et les sons de la musique. L'harmonie en musique, dit-il, ne consiste pas seulement dans la constitution des accords, mais encore dans leurs relations, dans leurs succession logique, dans leurs enchainement, dans ce que j'appellerais, au besoin, leurs reflets auditifs. Eh bien, la peinture ne peut pas procéder autrement”³².

The conversation continues at length. Delacroix explains not only the phenomenon of colour reflections, but also proves that nature does not know exact contours, but melted by light and shadow, shattered by the infinite play of concavity and convexity of modelling forms. And meanwhile:

“...Chopin n'écoute plus. Il est au piano et il ne s'aperçoit pas qu'on l'écoute. Il improvise comme au hasard. Il s'arrête. Eh bien, eh bien, s'écrie Delacroix, ce n'est pas fini.

– C'est n'est past commencé. Rien ne me vient...rien que des reflets, des ombres qui ne veulent pas se fixer. Je cherche la couleur, je ne trouve meme pas le dessin.

– Vous ne trouverez pas l'un sans l'autre, reprend Delacroix, et vous allez les trouver tous deux.

– Mais si je ne trouvé que le clair de lune?

– Vous aurez trouvé le reflet d'un reflet, répond Maurice.

L'idée plait au divin artiste. Il reprend, sans avoir l'air de recommencer tant son dessin est vague et comme incertain. Nos yeux se remplissent peu à peu des teintes douces qui correspondent aux suaves modulations saisies par le sens auditif. Et puis la note bleue résonne et nous voila dans l'azur de la nuit transparente. Des nuages légers prennent toutes les formes de la fantaisie; ils remplissent le ciel; ils viennent se presser autour de la lune qui leur jette de grands disques d'opale et réveille la couleur endormie. Nous revons d'une nuit d'été; nous attendons le rossignol”.

Undertaking a penetrating harmonic analysis of *Prelude Op. 45* in the context of Delacroix's views expressed in the conversation, Jean-Jacques Eigeldinger points to an entire range of structural similarities: “the arpeggio texture reveals an element of improvisando, which can be related to G. Sand's text... the Key of C sharp minor emphasises the beginning, the reprise, as well as the final cadence, leading to the specification of form. It is reminiscent of a situation in painting, as if the fundamental colour of the painting was used in order to distinguish itself from the six remaining colours of the spectrum... If we look at the work through its possible connections with the theories of Delacroix... it can be said that the cadences constitute the composer's chromatic palette, diffusing the sound spectrum in keeping with the two-part progression – on the falling and rising chromatic transformations. In the first part, two harmonies systematically alternate: the dominant and the subdominant. In the second part, fleeting reduced chords appear in all positions and all methods of notation in a closed progression to twelve half-tones similar to the Chevreul's colourfully chromatic circle”³³.

George Sand's memoirs, despite the reservations that they may arouse as a reliable historical source, turn out to be a point of departure both for a consideration of the nature

kompozytora: „Chopin i Delacroix lubią się wzajemnie, można nawet powiedzieć, że się kochają. Mają wiele wspólnych cech charakteru i obaj posiadają wielkie wartości serca i umysłu. W dziedzinie sztuki Delacroix rozumie Chopina i uwielbia go. Chopin natomiast nie rozumie Delacroix. Szanuje, ceni i kocha człowieka – nienawidzi malarza. Delacroix, jako bardziej wielostronny, ceni muzykę, zna ją i rozumie, ma smak pewny i subtelny. Gotów zawsze słuchać Chopina, delektuje się nim. Zna go na pamięć. Chopin przyjmuje tę adorację, jest nią wzruszony, ale kiedy ogląda obraz przyjaciela, cierpi i nie jest w stanie powiedzieć mu ani słowa. Jest muzykiem i wyłącznie muzykiem. Jego myśl może się wypowiedzieć jedynie poprzez muzykę. Posiada masę inteligencji, subtelności i dowcipu, ale nie pojmuje ani malarstwa, ani rzeźby. Michał Anioł go przeraża. Rubens odstrasza. Wszystko, co mu się wydaje ekscentryczne – gorszy go. Zamyka się w ciasnym konwencjonalizmie. Co za przedziwna anomalia!”³⁴.

Opinia ta zdaje się być w zgodzie z powściągliwością Chopina stroniącego od sądów o sztuce. „Jego myśl może wypowiedzieć się jedynie poprzez muzykę” – oceniała George Sand. Podobne sądy wyrażane są i współcześnie: „Jego [Chopina] muzyka, najbardziej może abstrakcyjna w całym XIX wieku, nie wzywająca nigdy na pomoc literatury ani malarstwa, czysta i samowystarczalna, płynie samotnie – z dala od potężnego nurtu niemieckiego romantyzmu, którego władczą, apodyktyczną, zdobywcza retoryka – od Beethovena po Schoenberga – jest jej całkowicie obca”³⁵.

„[...] a ja prawdziwy ślepy Mazur” – zapewniał sam Chopin swych bliskich w jednym z listów, pisanych właśnie z Nohant³⁶. Może nie ślepy, ale na malarstwo nieczuły. Zdani na relacje postronnych, nigdy nie poznamy treści „długich rozmów”, jakie toczyli malarz i muzyk podczas letnich spacerów w parku w Nohant, ani nie dowiemy się, o czym mówili spotykając się w Paryżu. „Odwiedziłem Delacroix, który nie wychodzi z domu. Przez dwie i pół godziny rozmawialiśmy o muzyce, malarstwie, a przede wszystkim o Pani”³⁷ – donosił Chopin George Sand. Inne zapiski nie mówią więcej. Pozostaje muzyka. „Chopin grał mi Beethovena cudownie; to więcej warte niż wszystkie teorie [...]”³⁸.

of artistic-historical as well as musicological analyses of the relation of painting with the theoretical views Delacroix and the music of Chopin. They contain other views that could lead to other conclusions. Thus after many years, when her passion and resentment had died, George Sand was able to characterise the composer whom she had known very well.

According to her opinion Chopin and Delacroix liked each other, one could even say, loved each other. They shared many common characteristics and they both had great values of heart and mind. She wrote: “Delacroix comprend Chopin et l’adore. Chopin ne comprend pas Delacroix. Il estime, chérit et respecte l’homme; il déteste le peintre... Il est musicien, rien que musicien... Michel Ange lui fait peur, Rubens l’horrible. Tout ce qui lui paraît excentrique le scandalise... Étrange anomalie!”³⁴.

Her opinion seems to be consonant with Chopin’s reservations restraining judgement about art. Similar judgements are expressed today as well. “His [Chopin’s] music, perhaps the most abstract of the entire 19th century, not summoning the assistance of literature or painting, but purely and self-sufficiently flows alone, far from the strong current of German romanticism, whose authoritative, apodictic, conquering rhetoric, from Beethoven to Schoenberg – is completely alien to it”³⁵.

“And I am a genuine blind Mazurian” Chopin himself reassured his family in one of his letters written from Nohant³⁶. Perhaps not blind, but not sensitive to painting. With only the accounts by outsiders at our disposal, we will never know the topics of those “long talks” between Chopin and Delacroix about painting and music during those summer walks in the park in Nohant; neither will we find out what they spoke about during their meetings in Paris. “I visited Delacroix, who does not leave home. For two and a half hours we spoke about music, painting, but above all you Madame”³⁷ reported Chopin to George Sand. Other writings do not reveal anything more. There remains music. “Chopin m’a joué du Beethoven divinement bien; cela vaut bien de l’esthétique...”³⁸.

Translation: Robert L. Kirkland III

PRZYPISY

¹ *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i oprac. B. E. Sydow, Warszawa 1955, II, s. 217 (list do Augusta Leo, 10 X 1847). Dalej cyt. *Korespondencja*.

² *Jw.*, s. 193 (list do rodziny w Warszawie, pisany od 18 III do 19 IV 1847).

³ *Jw.*, s. 206 (list do rodziny w Warszawie, 8 VI 1847). Portrety Chopina zebrali M. Idzikowski, B. E. Sydow, *Portret Chopina. Antologia ikonograficzna*, Kraków 1965.

⁴ *Korespondencja*, II, s. 204 (w tymże liście): „Na świecie paryskim także ten mariaże niedobre wrażenie zrobił – bo statua jego, co na ekspozycji była, wystawia kobietę nagą w najindecentniejszej pozycji – tak, że pour motiver sa pose trzeba jej było przypiąć węża do nogi – tak się wykręca, że aż strach. Jest to po prostu obstalowana statua przez Moselmana [...], wystawiająca jego metressę. Jego i innych car c’est une femme entretenue tres connue dans Paris. – Tak więc dziwią się ludzie, że młoda osoba jak Sol, pasjonowała się do sztukmistrza, co takie dzieła voluptyczne, pour ne pas dire bezwstydné, wystawia. Ale w sztuce nie ma wprawdzie nic bezwstydnego – i istotnie wypuczony brzuch i piersi bardzo pięknie modelowane – zaręczam, że na przyszłą ekspozycję publiczność będzie oglądać pod postacią nowej statuy brzuch i piersi żony jego. Delaroche wszędzie swojej żony nieboszczki nie malował – a ten będzie zadczeck Sol z białego marmuru skulptował – il est de cette force”. Ta plotkarska relacja to jedyna znana, autentyczna wypowiedź Chopina o dziele sztuk plastycznych.

FOOT-NOTE

¹ *Korespondencja Fryderyka Chopina*, B. E. Sydow, ed., Warsaw 1955, vol. II, p. 217 (letter to August Leo, October 10, 1847). Further references as *Korespondencja*.

² *Korespondencja*, II, p. 193 (letter to his family in Warsaw, written from March 18 – April 19, 1847).

³ *Ibid.*, p. 206 (letter to his family in Warsaw, June 8, 1847). Portraits of Chopin gathered by M. Idzikowski, B. E. Sydow, *Portret Chopina. Antologia ikonograficzna*, Krakow 1965.

⁴ *Ibid.*, p. 204: “That marriage has not made a good impression in Parisian society, because his statue which was at the exhibition, portrays a naked woman in the most indecent position, such pour motiver sa pose it would be necessary to pin the serpent to her feet – she is so horribly twisted. It is simply a statue ordered by Moselman [...] representing his mistress. His and others car s’est une femme entretenue tres connue dans Paris – Thus people are surprised that a young woman like Sol feels such passion for an artist who exhibits voluptuous, pour ne pas dire shameless works. But in art there is in truth no indecency and the stomach and the breasts are beautifully modelled – I swear that at the next exhibiton the audience will look at the figure of a new statue the stomach and breasts of his wife. Delaroche did not paint his wife deceased everywhere – and he will sculpt Sol’s little behind of white marble – il est de cette force”. This gossip account is the only

- ⁵ Szczegółowo sprawę tę przedstawia A. Melbechowska-Luty, *Teofil Kwiatkowski 1809-1891*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, szczeg. rozdz. *Wizerunki współczesnych*, s. 64-73. Z tej książki czerpię dalsze wiadomości na temat Kwiatkowskiego.
- ⁶ Melbechowska-Luty, jw., s. 69.
- ⁷ Ten ostatni jest autorem obszernego opisu śmierci Chopina w liście do Ksawery Grocholskiej z 21 X 1849 (przycyta Sydow, op.cit., II, s. 318-321). Całkowicie odmiennymi wrażeniami dzieli się Paulina Viardot w liście do George Sand z końca października 1849, gdzie mowa jest m.in. o tłoczących się w pokoju umierającego rysownikach, szkicujących w pośpiechu (cyt. Sydow, op.cit., II, s. 325-326).
- ⁸ Melbechowska-Luty, op.cit, s. 70.
- ⁹ Por. kompendium bibliograficzne M. Tomaszewski, B. Weber, *Fryderyk Chopin. Dziariusz par image*, Warszawa 1990.
- ¹⁰ Na cały szereg analogii, zarówno ogólnych, jak szczegółowych, między muzyką Chopina a polską poezją romantyczną wskazywał już S. Tarnowski, *Chopin i Grottger. Dwa szkice*, Kraków 1892, m.in.: „Chopin był w muzyce kolorystą, jak Słowacki w poezji” (s. 30).
- ¹¹ J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix Chopin Baudelaire*, Warszawa 1965, s. 88. Książka ta zbiera kilka wcześniejszych artykułów autora poświęconych związkowi Delacroix i Chopina.
- ¹² E. Delacroix, *Dzienniki*, tłum. J. Guze, J. Hartwig, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, I, s. 127 (12 III 1847). Dalej cyt. *Dzienniki*.
- ¹³ *Korespondencja*, II, s. 165 (list do Augusta Franchomme, 30 VIII 1846).
- ¹⁴ Starzyński, op.cit.
- ¹⁵ H. M. Schueller, *Correspondences between Music and Sister Arts, according to 18th Century Aesthetic Theory*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” XI, 1953, s. 334-359.
- ¹⁶ Związęła historię teoretycznych rozważań dotyczących paraleli malarstwa i muzyki daje M. Rzepińska, *Kolor i muzyka*, w teże: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1970, s. 332-345.
- ¹⁷ Wypowiedzi cyt. Rzepińska, jw., s. 334.
- ¹⁸ Liczne przykłady podaje G. Mras, *Ut pictura musica: A Study of Delacroix's Paragone*, „The Art Bulletin” 1963, nr 3, s. 269 n.
- ¹⁹ Jw., s. 336.
- ²⁰ Schueller, op.cit., s. 335 n.
- ²¹ Rzepińska, op.cit., s. 337 n.
- ²² G. Mras, *Eugène Delacroix's Theory of Art*, Princeton 1966; G. Busch, *Synasthesie und Imagination. Zu Delacroix's kunsttheoretischen Äußerungen*, [w:] *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, t. I, Frankfurt a.M. 1971, s. 240-255.
- ²³ Mras, *Ut pictura musica...*, s. 271.
- ²⁴ E. Lockspeiser, *Music and Painting. A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg*, New York 1973.
- ²⁵ Starzyński, op.cit., rozdz. „Pieta” Delacroix i „Marsz żałobny” Chopina, s. 53-67.
- ²⁶ Jw., s. 69.
- ²⁷ Jw., s. 56.
- ²⁸ Jw., s. 67.
- ²⁹ Wspomnienie George Sand, opublikowane po raz pierwszy na łamach czasopisma „Le Temps” (18 X 1871), a następnie w książce known authentic opinion by Chopin about a work in the plastic arts.
- ⁵ A. Melbechowska-Luty discusses this in detail in *Teofil Kwiatkowski 1809-1891*, Wrocław, Warsaw-Krakow 1966, particularly the chapter *Wizerunki współczesnych*, pp. 64-73. I have taken further information from this book.
- ⁶ Ibid., p. 69.
- ⁷ The last of these was the author of a detailed description of Chopin's death in a letter to Ksawera Grocholska of October 21, 1849 (discussed by Sydow, op. cit. II, pp. 318-21). Paulina Viardot is of a completely different impression in a letter to George Sand in late October 1849, where the discussion includes mention of the crowd in the room of the dying Chopin, sketching in haste (cited Ibid., pp. 325-26).
- ⁸ Melbechowska-Luty, op. cit., p. 70.
- ⁹ See the bibliographic compendium M. Tomaszewski, B. Weber, *Fryderyk Chopin. Dziariusz par image*, Warsaw 1990.
- ¹⁰ The entire gamut of analogies in general and particular between Chopin's music and Polish romantic poetry have been discussed by S. Tarnowski in *Chopin i Grottger. Dwa szkice*, Krakow 1892, including: “Chopin był w muzyce kolorystą, jak Słowacki w poezji” (p. 30).
- ¹¹ J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix Chopin Baudelaire*, Warsaw 1965, p. 88. This book gathers several of the author's earlier articles devoted to the relation between Delacroix and Chopin.
- ¹² *Journal de Eugène Delacroix*, I: 1822-1852, Paris 1932, p. 205.
- ¹³ *Korespondencja* II, letter to August Franchomme, August 30, 1846.
- ¹⁴ Starzyński, op. cit.
- ¹⁵ H. M. Schueller, “Correspondences between Music and Sister Arts, according to 18th Century Aesthetic Theory”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* XI, 1953, pp. 334-59.
- ¹⁶ A history of the theoretical analyses regarding the parallel between painting and music is contained in M. Rzepińska's *Kolor i muzyka* in her *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Krakow 1970, pp. 332-45.
- ¹⁷ Ibid, p. 334.
- ¹⁸ Numerous examples are given by G. Mras in “Ut pictura musica: A Study of Delacroix's Paragone”, *The Art Bulletin*, 1963, no. 3, p. 269.
- ¹⁹ Ibid., p. 336.
- ²⁰ Schueller, op. cit., p. 335 n.
- ²¹ Rzepińska, op. cit., p. 337 n.
- ²² G. Mras, *Eugène Delacroix's Theory of Art*, Princeton, 1966. G. Busch “Synasthesie und Imagination. Zu Delacroix's kunsttheoretischen Äußerungen”, in *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, vol. I, Frankfurt an Main 1971, pp. 240-55.
- ²³ G. Mras, *Ut pictura musica*, op. cit., p. 271.
- ²⁴ E. Lockspeiser, *Music and Painting. A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg*, New York 1973.
- ²⁵ Starzyński, op. cit., chapter “Pieta” Delacroix i Marsz żałobny Chopina”, pp. 53-67.
- ²⁶ Ibid., p. 69.
- ²⁷ Ibid., p. 56.
- ²⁸ Ibid., p. 67.

Impressions et souvenir, Paris 1873, s. 72-90, było parokrotnie, w różnych tłumaczeniach, w całości lub w fragmentach, przytaczane po polsku: A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych*, Kraków 1960, s. 322-326; Starzyński op.cit., s. 183-191; J.-J. Eigeldinger, *Chopin i „błękitny ton”*. *Interpretacja Preludium op. 45*, tłum. Z. Skowron, „Muzyka” 1997, nr 4, s. 106-107.

³⁰ Eigeldinger, op.cit., s.105, przyp. 22.

³¹ Jw., passim.

³² Cytaty w tłum. J. Starzyńskiego.

³³ Eigeldinger, op.cit., s. 113, 117. Analogii takich poszukuje się nie tylko w, zdawałoby się, najbardziej ku temu podatnej sztuce romantyzmu i symbolizmu czy w dziełach wyrosłych z tej samej epoki. Przykładem rysowania bardzo odległych czasowo paraleli może być artykuł W. Stekhov, *Problems of Structure in some relations between the Visual Arts and Music*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” XI, 1953, s. 324-333, gdzie autor rozważa strukturalne podobieństwa między kompozycyjną diagonalą w *Zdjęciu z krzyża* Caravaggia i *basso ostinato* z *Crucifixus* z *Mszy h-moll* J. S. Bacha, między architekturą gotyckich katedr i fugami Bacha i in. Lektura tych komparatystycznych rozpraw nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o „przekładalność” muzyki na formy wizualne i *vice versa*. Nasuwa natomiast refleksje odnośnie do języka mówiącego o malarstwie i muzyce, zwłaszcza w ich wzajemnych powiązaniach. Język ten wciąż obraca się wokół kilku kluczowych metafor, takich jak akord, ton, barwa dźwięku, dźwięk koloru, często osadzonych zresztą w języku potocznym. Wszystkie one mienia się bogactwem odcieni znaczeniowych, służą nie tyle wyjaśnianiu, ile są raczej pobudką dla skojarzeń, odwołują się do obrazowej i słuchowej wyobraźni. Ów metaforyczny język jest obu dziedzinom wspólny, nie sposób wskazać kierunku filiacji i zapożyczeń. Może właśnie ten język, choć tak wysoce nieprecyzyjny, jest najlepszym dowodem głębokiego, muzyczno-malarskiego powinowactwa.

³⁴ Cyt. w przekł. J. Starzyńskiego.

³⁵ S. Rieger, *Ręce na klawiszach*, „Tygodnik Powszechny”, 1999, nr 14 (4 IV 1999).

³⁶ *Korespondencja*, II, s. 137 (list do rodziny w Warszawie, 18-20 VII 1845).

³⁷ Jw., s. 111 (list z dnia 23 IX 1844).

³⁸ Jw., s. 164 (list E. Delacroix do F. Villot z Nohant, 19 VIII 1846).

²⁹ George Sands memoirs, first published in *Le Temps* (octobre 18, 1871) and then in the book *Impressions et souvenirs*, Paris 1873, pp. 72-90, were translated several times, in whole or in part, into Polish: A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych*, Krakow 1960, pp. 322-26; J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk...*, op. cit. p. 183-191; J. J. Eigeldinger, “Chopin i błękitny ton. Interpretacja Preludium op. 45”, trans. Z. Skowron, *Muzyka* 1997, no. 4, pp. 106-07.

³⁰ Eigeldinger, op. cit., p. 105, fn. 22.

³¹ Ibid. passim.

³² G. Sand, *Impressions et Souvenirs*, Paris 1873, p. 85.

³³ Eigeldinger, op. cit., pp. 113, 117. Such analogies can be found not only in their seemingly most obvious source, namely the Romanticist and Symbolist art, and in works stemming from the same epoch. W. Stekhov’s article called “Problems of Structure in some Relations Between the Visual Arts and Music”, published in *Journal of Aesthetics and Art Criticism* No. XI, 1953, pp. 324-333, is one example of drawing such analogies. The author discusses the structural similarities between the diagonal structure of Caravaggio’s *Deposition from the Cross* and *basso ostinato* in J. S. Bach’s *Crucifixus* from *Mass in B-minor*, between the architecture of Gothic cathedrals and Bach’s fugues and other musical and visual works of art. These comparative studies do not provide a clear answer, however, to the question of the translatability of music into visual forms and vice versa. Still, the study provides insight into the language used to speak about painting and music, and especially the relationship between them. It thrives on a few key metaphors, such as accord, tone, the color of a sound and the sound of a color. These metaphors often have their roots in colloquial language. All of them glitter with various shades of meaning and engage the reader’s visual and acoustic imagination rather than provide any explanations. Both areas share this metaphoric language, which makes it impossible to point out the sources of affiliations and borrowings. Perhaps it is this highly imprecise language that provides the evidence for a strong kinship between music and painting.

³⁴ George Sand, *Impressions et Souvenirs*, Paris 1896, s. 81.

³⁵ S. Rieger “Ręce na klawiszach”, *Tygodnik Powszechny*, 1999, no. 14, April 4, 1999.

³⁶ *Korespondencja*, II, p. 137 (letter to his family in Warsaw, 18/20 July, 1845).

³⁷ Ibid., p. 111 (letter of September 23, 1844).

³⁸ Ibid., p. 164 (letter from E. Delacroix to F. Villot from Nohant, August 19, 1846).

TEOFIL ANTONI JAXA KWIATKOWSKI

37. POLONEZ CHOPINA, 1859 (BAL W HÔTEL LAMBERT W PARYŻU)

Akwarela, gwasz, papier na płótnie, 61,5 x 125,7 cm
Na odwrocie napis autorski: *Polonez. / Reve de Frederik Chopin
pianiste / par T. Kwiatkowski. Paris 1859. / 20 rue Nr Matharins*
Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp 479

Pochodzi ze zbiorów Kościelskich w Miłostawiu,
pow. Września, przywieziony do Muzeum w latach 1939-1944.

37. CHOPIN'S POLONAISE, 1859 (BALL AT THE HÔTEL LAMBERT IN PARIS)

Water-colour, gouache, paper on canvas, 61.5 x 125.7 cm.
The artist's note on the reverse: *Polonez. / Reve de Frederik
Chopin pianiste / par T. Kwiatkowski. Paris 1859. / 20 rue
Nr Matharins*

National Museum in Poznań, inv. no. Mp 479

Brought in 1939-1944 from the Kościelski's collections
in Miłostaw.

Bibliografia: „Dziennik Poznański”, s. 3; „Tygodnik Ilustrowany”
1891, nr 2, s. 54; Melbechowska-Luty 1961, s. 128, il. 10, 11, 12;
Porębski 1961, s. 126, il. s. 110; Maślowski, Siuchniński, il. 172;
Melbechowska-Luty 1966, s. 161, nr 227, il. 30, 32; *L'esprit
romantique*, nr 66, il.; *Pamiętki Chopinowskie*, s. 105, nr 120; *Polaków
portret własny*, cz. I, nr 247; cz. II, s. 104, 163, nr 479; Krzywka,
s. 71, il. 6; *Mir romantizma*; Malinowski, s. 239, 244, il. 68; Wałek,
s. 210, 212, 213; Ryszkiewicz 1989, s. 268, il. 16, 24, 25; Grońska
1991 (1), nr 76, s. 28, il. 8; Tomaszewski, Weber, s. 130-131, il.

Wystawy: 1859, Paris; 1977, Paris; 1979/1980, Kraków; 1985/1986,
Moskwa; 1991, Warszawa.



TEOFIL ANTONI JAXA KWIATKOWSKI

38. POLONEZ CHOPINA, 1857 (BAL W HÔTEL LAMBERT)

Akwarela, tempera, papier naklejony na karton, 47,8 x 62,4 cm
Sygnowany z prawej u dołu: *T. Kwiatkowski 1857*
Po prawej na rysunku pieczęć Muzeum Czartoryskich
Muzeum Czartoryskich, Kraków, nr inw. MNK XV – Rr 56

Opracowanie lewej części kompozycji wielokrotnie
powtarzanego tematu (por. kat. nr 37).

38. CHOPIN'S POLONAISE, 1857 (BALL AT THE HÔTEL LAMBERT)

Water-colour, tempera, paper glued on cardboard,
47.8 x 62.4 cm.
Signed, lower right: *T. Kwiatkowski 1857*
Czartoryski Museum stamp lower right
Czartoryski Museum Krakow, inv. no. MNK XV – Rr 56

Red.



Bibliografia: Komornicki, s. 28, tabl. 133; Dobrowolski 1957 (1),
s. 286; Melbechowska-Luty 1966, s. 166, poz. 264; Tomaszewski,
Weber, s. 129-130, il.; *Muzeum Czartoryskich*, s. 102, il. 197.

