

Teksty Drugie 2000, 4, s. 159-166



# **Kompozycje muzyczne Witkacego**

Tomasz Bocheński

# Tomasz BOCHENSKI

## Kompozycje muzyczne Witkacego

Bohater *Sonaty Belzebuba*, Istvan Szentmichalyi, nieudany artysta, który komponuje muzykę z polotem urzędnika, z głębi mentalnego i twórczego upadku marzy o Dziele:

O, jakże rozumiem teraz tego, co chciał napisać taką sonatę jak sam Belzebub! [...] Ja nie chcę życia wyrażonego w dźwiękach, tylko żeby tony same żyły i walczyły między sobą o coś niewiadomego. Ach, tego nikt nie pojmie!<sup>1</sup>

Istvan to współczesny artysta. „Współczesny” znaczy u Witkacego: nie będący w stanie stworzyć utworu wywołującego u widza „metafizyczny” wstrząs. Bez Belzebubicznej inspiracji na nic tęsknoty za genialnymi kompozycjami. Szentmichalyi, jak wiele podobnych postaci dramatów Witkacego, może dzieło pomyśleć, lecz nie może (bez diabła) – stworzyć. Czeką go zatem marny koniec. Zanim Istvan zakończył nędznie swój żywot, natchniony przez diabła stworzył kompozycje nadzwyczajne, w tym sonatę fortepianową w tonacji fis-moll. Interpretatorów dramatu Witkacego niepokoiło pytanie: jaka istniejąca kompozycja odpowiadałaby dziełu enigmatycznie przedstawionemu w sztuce? Pomiana i Geroulda intrygowała tonacja sonaty, identyczna jak *Drugiego kwartetu smyczkowego* Schönberga z 1907<sup>2</sup>. Być może, Witkacy uważał, że niemożliwa w istocie do skomponowania *Sonata Belzebuba* musiałaby przypominać „najdziksze” kompozycje twórcy dodekafonii. Gdyby Schönbergowi udało się stworzyć diaboliczne dzieło, tę „ostatnią, pożegnalną fanfarę ginącego mrowia, które kiedyś zwało się ludzkością”<sup>3</sup>, historia

---

<sup>1/</sup> S.I. Witkiewicz *Dzieła wybrane*, t. 5: *Dramaty*, Warszawa 1985, s. 442.

<sup>2/</sup> Zob. K. Pomian *Człowiek wśród rzeczy*, Warszawa 1973, s. 120-144; D.C. Gerould *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. Ignacy Sieradzki, Warszawa 1981, s. 339-343.

<sup>3/</sup> S.I. Witkiewicz *Dzieła...*, s. 479, <http://rcin.org.pl>

## Przechadzki

muzyki zatrzymałaby się na tym „największym dziele od początku świata”<sup>4</sup>. Jeżeli poważnie traktujemy Witkacowskie przepowiednie końca ludzkości, nie możemy naiwnie wierzyć w istnienie *Sonaty*, choć możemy na metafizyczne dzieło czekać. Jeśli nie poddajemy się dialektyce katastrofizmu, jak odróżnimy *Sonatę Belzebuba* od b a l i w e r n i i... Nic nie wiadomo o trasie koncertowej Belzebuba nadzwyczajnie interpretującego natchnione dzieła.



W Bibliotece Kórnickiej PAN znajdują się dwie kompozycje muzyczne Witkatego. Pierwsza, zapisana ręką Witkiewicza, opatrzona została dedykacją: „Panu Stefanowi Racyńskiemu Ignacy Witkiewicz”. Poniżej widnieje lakoniczny opis utworu: „Jeden z tematów baliwernii, która pewno nigdy napisana nie będzie”. Jest to kompozycja op. 13 w tempie maestoso. Drugi utwór, zapisany przez Stefana Racyńskiego, został określony jako *Sonata fantastyczna* Witkiewicza. Zachowały się jedynie dwie strony papieru nutowego. Brakuje opusu. Tempo utworu to po-

<sup>4/</sup> Tamże.

## Bocheński Kompozycje muzyczne Witkacego

nownie maestoso. Niestety, obie kompozycje nie noszą daty powstania. Czyżby należało widzieć w tych utworach próby skomponowania belzebubicznej muzyki?

Muzyki Witkacego uczyła matka. Maria z Pietrzkwiczów Witkiewiczowa ukończyła Konserwatorium w Warszawie. Tam harmonię i kontrapunkt studiowała u Władysława Żeleńskiego. Po ukończeniu studiów przez wiele lat udzielała lekcji muzyki. Napisała *Elementarz muzyczny*. Z tego podręcznika uczyła także Stanisława Ignacego. Zachęcony przez rodziców, młody Witkiewicz zainteresował się muzyką. Ledwie sześciolatek Staś „nie tylko nie brzydzi się muzyką, ale gra chętnie – jak pisze w liście Witkiewicz-ojciec – komponuje rozmaite dziecinne, śmieszne, ale harmonijne kawałki, albo dochodzi ze słuchu”<sup>5</sup>. W innych listach ojca czytamy: „Zabawna jest jego muzyka – te kompozycje, w których jest charakter i o wykonanie których jest nadzwyczaj troskliwy i z pedanterią poprawia wszystkie zmiany”. „Co do «systemu uczenia» [...] to zawiera się on w braku systemu. Stasiék uczy się «porządnie» i systematycznie tylko muzyki”. „Muzyki uczy się porządnie i teraz już swoje kompozycje sam spisuje”<sup>6</sup>. W następnych latach Stanisław Ignacy przestaje zapewne komponować, oddając się pisaniu „sztuk teatralnych” i pasji malowania. Muzyka zawsze go będzie jednak interesować. W wieku dziewiętnastu lat poznaje Karola Szymanowskiego. W dowód przyjaźni Szymanowski dedykował Witkacemu *I sonatę c-moll* (op. 8). Witkacy przyjaźnił się też z Romanem Jasińskim<sup>7</sup> i Arturem Rubinsteinem. Poświęcił też stosunkowo dużo miejsca muzyce w swoich powieściach. Napisał operetkę *Pannę Tutli-Putli* (1920) – muzykę miał skomponować Marceli Popławski. O *Sonacie Belzebuba* była już mowa. Muzykolog mógłby napisać dużą rozprawę na temat roli muzyki w twórczości Witkacego. Dotychczas nieznane były kompozycje muzyczne Witkiewicza. Gdyby autor *Nienasyceńia* traktował komponowanie równie poważnie jak filozofowanie czy pisanie dramatów, z pewnością zostałby ślad jego pasji muzycznej w listach ojca, wspomnieniach żony czy artykule Jasińskiego. W dzieciństwie Stanisław Ignacy malował, pisał dramaty i komponował. Jako dojrzały artysta zaprzestał jedynie tworzenia muzyki, gdyż uznał prawdopodobnie, że nie ma ku temu ani odpowiednich zdolności, ani wykształcenia. Dwie odnalezione kompozycje nie pozwalają przecież na nazwanie Witkacego kompozytorem.

W wypowiedziach Witkacego na temat muzyki można dostrzec stopniowy zanik pasji, wręcz zubożenie. Nie tylko zresztą w wypowiedziach na temat muzyki. Wydaje się, że tylko filozofii autor *Jedynego wyjścia* oddawał się z przekonaniem

---

5/ Cyt. za: A. Micińska *Życie Stanisława Ignacego Witkiewicza w latach 1885-1918*, „Pamiętnik Teatralny” 1985 z. 1-4, s. 18.

6/ Tamże, s. 20.

7/ „Potem rozmowa zesłała na sprawy muzyczne. Na tym polu Witkacy bynajmniej laikiem nie był. Był on muzykalny z natury, grał na fortepianie w sposób jedyny w swoim rodzaju (słynny „chlust!”) i interesował się nader swoiście pewnymi zagadnieniami”; R. Jasiński *Witkacy*, w: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, Warszawa 1957, s. 308.

## Przechadzki

do końca. W 1927 roku, po koncercie Karola Szymanowskiego wyznaje w liście do żony: „[...] muzyka zbladła dla mnie kompletnie”<sup>8</sup>. Znając zmienność nastrojów Witkacego i jego skłonność do wyolbrzymiania stanów negatywnych, nie absolutyzuję tej wypowiedzi. Opisując i często, i przenikliwie swoje reakcje na sztukę, pisał autor *Nienasycenia* właściwie biografię współczesnego odbiorcy, którego wrażliwość tępieje w zetknięciu z coraz bardziej wyrafinowanymi „perwersyjnymi” dziełami. Była to także historia artysty, który pragnie sztuki nadzwyczajnej, a wydaje mu się, że tworzy nazbyt zwyczajną. W firmie portretowej Witkacy urzędowo sparodiował swoje podejście do sztuki. Mógł w firmie tworzyć na zamówienie „wylizane” portrety i pseudometafizyczne kompozycje. Również słynne improwizacje zwane „chlustami” można traktować jako dowcipne mistyfikacje, jako grę w udawanie muzyki współczesnej. Niektóre dokumenty wskazują jednak, że Witkacy nie tylko improwizował, ale i odgrywał też własne kompozycje. W 1936 r. pisze do Gałuszkowej: „Byłem na dancingu i wykonałem taniec solowy z jakąś okropną dziwką i parę utworów forte pjanowych. Były to czynności czysto zastępcze”<sup>9</sup>. We wspomnieniach Jasińskiego znaleźć można następujący opis:

Pamiętam też pierwszą oficjalną wizytę Witkacego w domu moich rodziców, którym cuda opowiadałem o swym nowym przyjacielu. Wizyta wypadła niezwykle efektownie, gdyż Witkacy, wypiwszy potężną ilość alkoholu przy obiedzie („*popojka à la manière russe*”), wykonał po czarnej kawie bieg na czworakach do salonu, gdzie zasiadłszy do fortepianu odegrał cały swój repertuar, z *Menuetem skomponowanym na Oceanie Spokojnym* i walczykiem pod tytułem *Żal za uciekającym bezpowrotnie życiem* (własne kompozycje!), a skończywszy na straszliwej jakiejś improwizacji (chlust!).<sup>10</sup>

Być może, Witkacy nie tylko odgrywał, ale i zapisywał swoje kompozycje.

Czy op. 13 oznacza, że Witkacy napisał więcej utworów muzycznych? Może numer opusu odnosi się do fatalności przypisywanej trzynastce. Witkacy całkiem serio pisał w liście do Malinowskiego o zagadkowych przypadkach związanych z godziną 9.40 i zdawał się wierzyć w magię liczb<sup>11</sup>. Połączenie ironicznego tytułu i op. 13 daje jednak efekt raczej groteskowy. Może podkreślać z góry fatalny los, jaki spotka stworzoną kompozycję. Może dlatego numeracja występuje po opisowym objaśnieniu kompozycji – „jeden z tematów baliwernii, która pewno nigdy napisana nie będzie” – symbolicznie jeszcze raz wyrażając to, co ujęte zostało w notacie „kompozytora”? Ciekawe, że w przedstawieniu kompozycji Witkacy pisze o „jednym z tematów”, sugerując, że b a l i w e r n i a będzie tematów miała więcej i że będzie obszerniejsza. Można zatem traktować zanotowane nuty jedynie jako zaczątek większej kompozycji. Gdyby istotnie Witkiewicz planował napisanie wię-

<sup>8/</sup> Cyt. za: J. Degler *Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, czerwiec 1918 – wrzesień 1939*, „Pamiętnik Teatralny” 1985 z. 1-4, s. 93.

<sup>9/</sup> Tamże, s. 122.

<sup>10/</sup> R. Jasiński *Witkacy...*, s. 310.

<sup>11/</sup> Por. S.I. Witkiewicz *Listy do Bronisława Malinowskiego*, Warszawa 1981, s. 85-94.

## Bocheński Kompozycje muzyczne Witkacego

kszej formy muzycznej, nie dodawałby, że b a l i w e r n i a „pewno nigdy napisaną nie będzie”. On zaplanował większy utwór, wiedząc, że go nie napisze. Zachowując wszelkie proporcje, można powiedzieć, że w postępowaniu Witkacego objawia się jeszcze raz ambiwalencja: Witkiewicz tworzy portrety, nie wierząc w sens tak uprawianej sztuki; pisze powieści, zakładając, że nie są sztuką. Dodajmy: komponuje, wiedząc, że jego kompozycje nigdy sztuką nie będą.

Wyraz „baliwernia” zastępuje w Witkacowskim opisie kompozycji określenie gatunku. Użyte przez autora słowo pochodzi od francuskiego *baliwerne* – niedorzeczność, bzdura. Czasownik *baliwerner* tłumaczy się jako błaznować, pleść baniałuki. Witkacy dość często dodaje polskie sufiksy do wyrazów francuskich, rzadziej do niemieckich czy rosyjskich. W twórczości autora *Szewców* określenie b a l i w e r n i a po raz pierwszy prawdopodobnie pojawia się w *Nowych formach w malarstwie* (1918) w zaskakującej formie liczby mnogiej – b a l i w e r n y. Pisząc o powierzchniowym odbiorze sztuki współczesnej, Witkacy przedstawia warunki konieczne dla właściwego zrozumienia i odczucia dzieł nowoczesnych. Gdyby starano się zrozumieć formy „nowe przez stare”, ileż „baliwernów mniej wysłuchaliby biedni już i tak artyści [...]”<sup>12</sup>. Kontekstem dla tego cytatu są rozważania o muzyce i malarstwie. W *Teatrze* jeszcze raz rozpatruje Witkacy problem wartościowania dzieł sztuki w kategoriach formalnych, nie – życiowych. W dygresji zastrzega: „nie twierdzimy bynajmniej, że każdy bezsensowny wierszyk dzisiejszy jest arcydziełem, a *Boska komedia* nic nie warta baliwernią, jak to chcą rozumieć niektórzy”<sup>13</sup>. Witkacy nazywa zatem baliwernią różnego rodzaju niedorzeczności intelektualne i artystyczne. B a l i w e r n i ą nazwać można także kompozycje artystyczne, które ze względu na formalne nowatorstwo nie znajdują uznania u publiczności. Podkreślając rolę deformacji i programowego nonsensu w sztuce współczesnej, Witkacy często używa ambiwalentnych terminów. Np. słowo b o h o m a z y oznacza u niego wszelką bazgraninę po płótnie i celowo „perwersyjny” sposób rysowania. Oczywiście dwuznaczność określeń należy do tradycji sztuki współczesnej, uzmysławiając konflikt między oczekiwaniami publiczności a powstającymi dziełami. Jak wiadomo, nazwy takie jak fowizm czy impresjonizm używane były najpierw w znaczeniu pejoratywnym.

Kim był Stefan Raczyński? Próba stworzenia wizerunku tej zagadkowej postaci przypomina śledztwo poszlakowe. Osoba Stefana Raczyńskiego nie pojawia ani w żadnym utworze Witkacego, ani w ogłoszonej drukiem korespondencji autora *Szewców*, ani w listach Witkiewicza-ojca, ani też w sporządzonej przez Annę Micińską i Janusza Deglera *Kronice życia i twórczości Stanisława Ignacego*. W listach Witkiewicza-ojca do syna znajdziemy jedynie wzmiankę o Bolesławie Raczyńskim (1880-1937), kompozytorze Młodej Polski, twórcy „kontrowersyjnej” muzyki do dramatów Wyspiańskiego, związanym również z „Zielonym Balonikiem”. Z tego

---

<sup>12/</sup> S.I. Witkiewicz, *Pisma filozoficzne i estetyczne*, t. 1. *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, Warszawa 1974, s. 20.

<sup>13/</sup> Tamże, s. 283.

## Przechadzki

co wiadomo, w rodzinie Bolesława nie było nikogo o imieniu Stefan. Dokumenty po Stefanie Raczyńskim znajdują się w Bibliotece Kórnickiej, która posiada najobszerniejsze archiwa arystokratycznej rodziny Raczyńskich. Postaci znajomego (?) Witkacego nie odnajdziemy jednak w historii tej znanej wielkopolskiej rodziny. Co ciekawe, dokumenty po Raczyńskim podarowała nieznaną osobą, zamieszkała prawdopodobnie w Łodzi. Teczka (nr 12385) w Bibliotece Kórnickiej PAN opatrzona została adnotacją „kompozytor XX w.”. Nie znajdziemy jednak zagadkowego twórcy w słownikach czy spisach kompozytorów polskich ani w popularnych czasopismach muzycznych *Młodej Polski* i międzywojnia. Być może, sam Raczyński chciał uchodzić za kompozytora. Wspomniane dokumenty zostały podzielone na trzy części: 1. Wykład zasad języka międzynarodowego „logoso”, opracowanego przez S. Raczyńskiego w latach 1941-1952 (k. 1-103); 2. Kompozycje Stefana Raczyńskiego z lat 1911-1942 (k. 75-103); 3. Kompozycje S.I. Witkiewicza, darowane przez niego S. Raczyńskiemu (k. 123-124). Prawdopodobnie Raczyński zachował kompozycje Witkacego i przechował je przez czas wojny. Musiały mieć zatem dla niego szczególną wartość. Może stanowiły dla Raczyńskiego potwierdzenie jego aspiracji do rangi artysty?

Większość kompozycji Raczyńskiego, zapisanych w szkolnym zeszytce nutowym, to melodie do wierszy, głównie Tetmajera. Pieśni te powstawały przede wszystkim w latach 1911-1919. Forma tych utworów wskazuje raczej na amatora niż na wykształconego muzyka. Z międzywojnia pochodzi niewiele kompozycji. Do jednej z pieśni do słów Tetmajera – *Limby*, dodał Raczyński akompaniament fortepianowy (1936). Z lat 1938-1942 pochodzą utwory fortepianowe: mazurki, elegia, fuga, kujawiak. Zapewne Raczyński powoli doskonalił swe umiejętności kompozytorskie i po latach porywał się na formy bardziej skomplikowane. Mimo to pozostał w dziedzinie kompozycji muzycznej raczej dyletantem. Pisał melodie do wierszy Tetmajera w czasach, kiedy sława poety zaczęła przygasać. Wybierał także gatunki, do których rzadko wracano w muzyce międzywojnia. Należał prawdopodobnie do wcale licznych epigonów *Młodej Polski*.

W 1938 r. Raczyński wydał u M. Arcta pod pseudonimem Stefan Nałęcz tom *Mysli. Poezje*. Książka zawiera utwory nierównej wartości. Znaleźć tam można niezbyt udane naśladowania Asnyka czy Tetmajera, patetyczne próby poezji filozoficznej, jak i nastrojowe, melancholijne wiersze w duchu młodopolskich „fantazji psychologicznych”. W liryku *Idącym naprzód* Raczyński pisał:

Choćby nam trzeba było przecierpieć  
niejedno jeszcze, doznać niedoli, –  
zwycięstwo nasze, bo Duch Narodu  
jest nieśmiertelny, umrzeć nie może.

I błędząc nawet, odwiecznie zdąża  
ku jasnej zorzy lepszego jutra

## Bocheński Kompozycje muzyczne Witkacego

ludzkości całej. Więc idźmy naprzód  
i niech nam wiara drogę wskazuje.

Także „rapsody” wypełniał zwykle Raczyński emfaticznym pustostłowiem. Po szczególne części tomu noszą np. tytuły: *Światła i mroki*, *Chwile*, *O smutku i ludzkiej niedoli*, *O szczęśliwości*, *Sny*, *O życiu i śmierci*, *Prawda i złuda* itd. Trudno czytać *Mysli* inaczej niż jako grafomański tom epigona Młodej Polski. Karol Zawodziński, recenzując tom Nałęcz, był bardzo wyrozumiały dla autora:

[...] uderzają rzadko spotykaną odrębnością i niezależnością wyrazu *Mysli* Stefana Nałęcz, dość obszerna książka drobnych przeważnie wierszy, składających się dość systematycznie na całość poglądu na świat, na wszystkie dziedziny, nad którymi zwykł się zadumać szlachetny i myślący człowiek. Ujmują te refleksje swą prostotą i w treści – zrezygnowanej i skromnie afirmującej świat – i w formie bezrymowych przeważnie wierszy, bezzodbowych, a jednak niepospolicie brzmiących (zwłaszcza swoista odmiana strofki sa-fickiej), niezależnych w stylu od jakiegokolwiek mody; wzniosły dydaktyzm wypowiada się słowem wyselekcjonowanym od wszelkiej emfazy i sztuczności z ogólnego tła języka po-etyckiego epoki pomłodopolskiej. Ale nic nie tchnie tą staroświeckością jak u Br. J. Sabata [...].<sup>14</sup>

Dzisiaj nie sposób zgodzić się z ocenami Zawodzińskiego.

Zwróćmy uwagę na jeszcze jeden szczegół – jako pseudonimu użył autor *Mysli* nazwy herbu rodowego Raczyńskich<sup>15</sup>. Być może, zarówno przekazanie dokumentów po Raczyńskim Bibliotece w Kórniku, jak i przyjęcie przez niego samego pseudonimu Nałęcz świadczy o naiwnym pragnieniu przypisania sobie arystokratycznego pochodzenia?

W latach 1941-1952 Raczyński tworzył podstawy języka międzynarodowego – „logoso”. Autor *Mysli* zostawił kompletną gramatykę wymyślonego języka oraz szczegółowe zasady wymowy dla różnych narodów europejskich. W przedmowie do podręcznika logoso pisał m. in.:

Język powszechny obok piękności i ścisłości winien być łatwy do opanowania w mowie i piśmie, a żaden ze znanych dotąd języków (także i sztucznych) zalet tych nie posiada, zwłaszcza, że nie chodzi o tzw. język pomocniczy, wystarczający w handlu, technice, turystyce itp., lecz o język literacki, w którym można byłoby wyrażać dobrze wszystko, co ludzkość tworzy, słowem w dziedzinie nauki i sztuki.

Temu pragnieniu stworzenia „języka literackiego” przeczy wyraźne w systemie logoso dążenie do precyzyjnego określenia pola znaczeniowego słów; dążenie cha-

---

<sup>14/</sup> K. Zawodziński *Liryka i epika wierszem*, w: „Rocznik Literacki” 1938, Warszawa 1939, s. 22.

<sup>15/</sup> Herb Nałęcz występuje w wielu odmianach. Zawsze przedstawia jednak w polu czerwonym chustę srebrną (zwykle związaną) tworzącą koło. Herbem tym posługiwało się oprócz Raczyńskich wiele rodów szlacheckich. Zob. J. Ostrowski *Księga herbów rodów polskich*, Warszawa 1906, s. 224.



## Przechadzki

rakterystyczne zresztą dla wszystkich języków sztucznych. Raczyński kategorycznie zakazuje m.in. tworzenia synonimów, używania homonimów itd. Niektóre z zasad logoso zdają się szaleńczymi projektami dyletanta: „Każdą litera w języku powszechnym wymawia się zawsze j e d n a k o w o i w y r a ż n i e, niezależnie od sąsiednich liter i od miejsca, w którym występuje” (podkr. S.R.). Raczyński nie wymienia w swej przedmowie Zamenhofa ani esperanta. W opinii nie tylko esperantystów język stworzony przez Zamenhofa posiada właśnie zalety, które miał mieć system logoso. W zamierzeniu Raczyńskiego nowy język miał być jeszcze prostszy niż esperanto. Przypomnijmy, że gramatykę esperanto Ludwik Zamenhof opublikował w 1887 i że stworzonym przez niego językiem mówiło stosunkowo wielu ludzi, oczywiście jak na przedsięwzięcie utopijne. Zapewne w każdej próbie stworzenia od początku systemu językowego tkwi jakieś „ontologiczne” szaleństwo. Tym bardziej po Zamenhofie szalone muszą się wydawać próby stworzenia kolejnego sztucznego języka.

Nad logoso pracował Raczyński w czasach całkiem nie sprzyjających podobnym próbom. I czas wojny, kiedy rozpoczynał pracy, i czasy stalinowskie, kiedy kończył, lekcewałyły naiwne próby stworzenia języka dla wszystkich ludzi. Byłby zatem Raczyński niepoprawnym fantastą, ciągle rozmiijającym z czasami, w których przyszło mu żyć? Szalonym dyletantem, znakomicie pasującym do galerii znajomych Witkacego?

Odnalezione kompozycje Witkacego jeszcze nie uprawniają, by kolejny raz pisać o „renesansowej” osobowości autora. Zdaje się, że nie uprawniają także do przedstawienia kuszących zestawień z innymi artystami, którzy oddawali się muzycznej pasji, z Nietzschem np. czy Duchampem. Na podstawie trzech stron papieru nutowego trudno stwierdzić, czy Witkacy, jak Istvan Szentmichalyi, zamarzył o *Sonacie Belzebuba*, czy tylko jak Preprudech z *Pożegnania jesieni* przetworzył życiowe doznania w preludium.