

Instytut Kultury i Sztuki Muzycznej Uniwersytetu Zielonogórskiego

ANDRZEJ TUCHOWSKI

*Chopin w refleksji estetycznej i twórczości kompozytorskiej
Karola Szymanowskiego*

Chopin in the Esthetic Reflection and Composition Work
of Karol Szymanowski

W opublikowanym w 1923 roku artykule *Opuszczyć skalny szaniec mój*, kończącym polemikę z reprezentantami narodowo-konserwatywnego odłamu krytyki muzycznej – Niewiadomskim i Rytlem, pisze Szymanowski:

„Mogę zwać moje utwory *Metopami, Maskami, czy Mitami*, mogą one być złą czy dobrą muzyką – jedno nie ulega wątpliwości: iż były napisane przez Polaka. Tę właśnie cechę podkreśliła mocno i stanowczo... krytyka francuska. Niektórzy jej przedstawiciele poszli jeszcze dalej: oni to właśnie z przeciwną przenikliwością wyczuli, iż każdą mą dzisiaj skreśloną nutką składam korny a gorący hołd Temu, którego z każdym nowym dniem życia coraz wyżej czczę, coraz głębiej rozumiem: Fryderykowi Chopinowi, starając się, wedle sił, nawiązać mą pracą do tej dla mnie jedynej w Polsce tradycji muzycznej”¹.

¹ K. Szymanowski, *Pisma*, t. 1 *Pisma muzyczne*, zebrał i oprac. K. Michałowski, Kraków 1984, s. 84. Więcej na temat dyskusji wokół dziedzictwa Chopina oraz polemik Szymanowskiego z krytyką muzyczną tego okresu [w:] R. Ciesielski, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej Dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2005.

Wypowiedź powyższa trafnie oddaje postawę Szymanowskiego wobec twórczości Chopina. Z cytowanych słów przebija nie tylko charakterystyczny dla mistrza z Atmy żarliwy emocjonalizm – można z nich również odczytać mnogość kontekstów, w jakie uwikłana była jego własna wizja muzyki Chopina². Wizja ta ewoluowała wraz ze zmianami stylistycznymi w jego twórczości, niemniej od początku zdominowana była charakterystycznym dla Szymanowskiego wysoce emocjonalnym sposobem odczuwania i tworzenia muzyki oraz postrzeganiem Chopina przez pryzmat własnego warsztatu kompozytorskiego. Na to nakładało się przekonanie, iż element narodowy w muzyce to coś więcej niż tylko stylizacja folkloru – przekonanie wpisujące się w kompleks estetycznych poglądów Szymanowskiego oraz stanowiące element jego ujęcia relacji pomiędzy uniwersalną a narodową tradycją muzyczną. Wizja ta uwikłana była również w naznaczony sporą dawką emocji kontekst osobisty, obejmujący wspomnienia z dzieciństwa, muzyczną tradycję domu rodzinnego, a także własny wizerunek publiczny – wizerunek najwybitniejszego współczesnego kompozytora polskiego. Wszak po tragicznej śmierci Mieczysława Karłowicza w 1909 roku nie było wątpliwości, iż największą indywidualnością twórczą w muzyce polskiej, a więc „pierwszym po Chopinie” jest właśnie Szymanowski i opinię tę podzielali również ci, którzy – tak jak Rytel czy Niewiadomski – nie aprobowali kierunków rozwoju jego stylu. Zważywszy zaś, iż zestawianie nazwisk Szymanowski-Chopin stanowiło częsty motyw prasowych recenzji krytyki polskiej i zagranicznej od początków kariery kompozytorskiej Szymanowskiego zrozumieć można i ów kontekst jego postawy wobec Chopina: był to rodzaj odpowiedzialności i poczucia reprezentowania w Europie czegoś więcej poza własnym światem muzycznym.

Na to nakładał się jeszcze kontekst tożsamości pokolenia. Jak wiadomo, w warunkach rozbiorowych zwykło się postrzegać Chopina przez pryzmat romantycznie udrapowanego nacjonalizmu, który w dziewiętnastowiecznej Polsce – rozdartej pomiędzy trzech zaborców – rozwinął się jako skuteczna broń przeciw polityce wynarodowienia. Chopina ceniono głównie za to co „swojskie” w jego twórczości, choć narodowy punkt widzenia i tak zdecydowanie wyżej w hierarchii wartości stawiał poezję. Niski poziom kultury muzycznej, jak i ówczesne realia cywilizacyjne powodowały, iż poza wąskim kręgiem muzyków-zawodowców i częścią kulturalnej arystokracji muzyka Chopina była w społeczeństwie polskim mało znana – nawet wśród elit intelektualnych. W pismach najwybit-

² Według trafnego ujęcia Zofii Lissy dziedzictwo Chopina oddziaływało na różne warstwy psychiki Szymanowskiego, w każdej „ulegając modyfikacji przez czynniki płynące z oddziaływania czasu generacji, do których Szymanowski należy”. Por. Z. Lissa, *Rozważania o stylu narodowym w muzyce na materiale twórczości Karola Szymanowskiego*, [w:] *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego*, red. J. Chomiński, Kraków 1960, s. 41.

niejszych polskich filozofów i twórców myśli narodowej XIX wieku – od Karola Libelta i Bronisława Trentowskiego do Zygmunta Wasilewskiego – znajdujemy na temat Chopina jedynie wzmianki, i choć był twórca mazurków wysoko ceniony, to jednak panowała zgoda, iż wiodącą dla podtrzymania ducha narodowego jest literatura, która – jak to ujął Maurycy Mochnacki – poświadcza, iż naród „uznaje siebie w swym jestestwie”³. Szczególne miejsce w narodowym panteonie sztuk zajmowała poezja, której fantazja i polot miały stanowić zaczyn dla proponowanej przez Libelta filozofii słowiańskiej, a w zakresie której – jak pisał Wasilewski – naród polski jest „rasowo” szczególnie uposażony⁴. A zatem, z wyjątkiem Norwida, właściwie wszyscy wpływowi intelektualisci krajowi potwierdzali pogląd o fundamentalnym znaczeniu literatury dla polskiej kultury narodowej, zgodnie upatrując najwyższych wartości artystycznych i narodowych w twórczości Mickiewicza, który dla wszystkich polskich narodowców był najwyższym autorytetem.

Tymczasem generacja „Młodej Polski”, do której należał Szymanowski, zaferowała nowe spojrzenie zarówno na hierarchię sztuk, na sprawę narodową, jak i na dziedzictwo Chopina. W miejsce romantycznej martyrologii narodowej i kontynuowania tradycji powstańczych pojawiła się silna, międzynarodowa więź pokoleniowa obejmująca fascynacje wspólne dla intelektualistów z wielu krajów. W konsekwencji polską kulturę postrzegano jako integralną część kultury europejskiej, największych zagrożeń upatrując w prowincjonalnym izolacjonizmie i zacofaniu. Z tego też względu postać Chopina urosła do rangi wyjątkowej w całej historii kultury narodowej, co w nader śmiały sposób wyłożył główny ideolog Młodej Polski – Stanisław Przybyszewski:

„Bo jeśli nam chodzi o chwałę i wielkopomność naszego narodu wobec Europy – pisał Przybyszewski – , a chodzi nam o to bardzo – to zaiste nikomu z synów ziem polskich tyle nie zawdzięczamy, co właśnie Szopenowi⁵. Przecież się chyba ludzi nie można: Mickiewicza w Europie zna zaledwie parę filologów, «Pana Tadeusza» czytają z tym samym trudem, z jakim nad «Mahabharatą», albo innym jakimś eposem hinduskim ślęczą; przyswojenie nieśmiertelnego dla nas tworu Słowackiego obcemu językowi spełzło na niczym (...)”⁶.

³ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX*, oprac. H. Żywczyński, Kraków 1923, s. 36-37.

⁴ Z. Wasilewski, *O sztuce i człowieku wiecznym*, Lwów 1910, s. VI.

⁵ Po nawróceniu się na pozycje narodowe Przybyszewski – wzorem innych narodowców – zaczął stosować spolszczoną pisownię nazwiska kompozytora.

⁶ S. Przybyszewski, *Szopen a naród*, Kraków 1910, s. 8-9.

Przybyszewski zwrócił również uwagę, iż symbol wyrażający się poprzez dźwięk jest wielokrotnie silniejszy od słowa. Dlatego też to właśnie Chopinowi przypada chwała odkrycia „tonu duszy narodu”, co czyni go jeszcze „bardziej narodowym” od Mickiewicza i Słowackiego, a zarazem zrozumiałym i znanym na całym świecie. A przecież – dowodził Przybyszewski – dla narodu bez bytu politycznego wielka, światowego formatu sztuka ma znaczenie fundamentalne, jest „stokrotnie większym bogactwem, aniżeli nasz dobrobyt materialny (...) bo przez nią tylko światu okazać możemy, że istniejemy, że nie przestaliśmy być narodem...”⁷. W ten sposób młodopolski estetyzm wprzęgnięty został w służbę ideologii narodowej, zaś dziedzictwo Chopina zyskało status koronnego dowodu egzystencji kultury polskiej, swoistego ambasadora kultury kraju pozbawionego państwowości.

Trudno sądzić, iż Szymanowski – wszechstronnie odczytany i utożsamiający się z prądami estetycznymi swego pokolenia – mógłby nie znać powyższych myśli Przybyszewskiego. Niektóre z nich odbijają się echem w jego własnych pismach z okresu międzywojennego, tymczasem z początkiem stulecia najistotniejsze były dlań kwestie praktyki twórczej. Aby wprowadzić muzykę polską w wymiar uniwersalny, należało przemawiać językiem muzycznym zrozumiałym dla współczesnego świata, a jedynym godnym do naśladowania wzorem w tym zakresie był w polskiej tradycji muzycznej właśnie Chopin. Stąd też typowo „młodopolska” recepcja muzyki Chopina często naznaczona była piętnem modernistycznych fascynacji nowoczesnością⁸ – dla Szymanowskiego był więc Chopin „futurystą epoki romantyzmu”, zaś dla Karłowicza „kopalnią pomysłów harmonicznym szczerze nowożytnych”. Charakterystyczne, iż obaj najwybitniejsi kompozytorzy Młodej Polski – Szymanowski i Karłowicz – pomimo wielu różnic zgodni byli w ich odniesieniu do dziedzictwa Chopina. Obaj też zasłużyli się dwudziestowiecznemu stanowi badań nad życiem i twórczością Chopina: Karłowicz – poprzez żmudne zbieranie i opublikowanie wielu cennych pamiątek po Chopinie, Szymanowski (już w okresie międzywojennym) – zwracając uwagę na niedostrzegane dotąd aspekty warsztatu kompozytorskiego Chopina, inspirując rolę jego twórczości dla rozkwitu europejskiego modernizmu początków XX wieku, odkrywając tym samym w Chopinie prekursora wielu istotnych przemian prowadzących w wiek dwudziesty.

⁷ *Idem, Poznań ostoją myśli polskiej*, Poznań 1917, s. 70.

⁸ Istotny wpływ na postrzeganie Chopina w kategoriach prekursora modernizmu miały również prace najwybitniejszych polskich muzykologów tego pokolenia – Adolfa Chybińskiego i Zdzisława Jachimeckiego. Por. M. Dziadek, *Aesthetic, Ideological and World-Outlook Foundations of the "Young-Poland" Discussion on Chopin*, [w:] *Chopin and His Work in the Context of Culture*, t. 2, red. I. Poniatowska, Warszawa, Kraków 2003, s. 292-298.

I

Jakkolwiek poglądy Szymanowskiego na temat Chopina skryształowały się w latach dwudziestych, to z zachowanej korespondencji wynika, iż zasadnicze ich aspekty ukształtowane zostały wcześniej. Jedną z najwcześniejszych wzmianek na temat Chopina znajdujemy w liście do Adolfa Chybińskiego z 4 marca 1909 roku: „od najmłodszych lat byłem osłuchany z najlepszą muzyką. Moje najdawniejsze muzyczne wspomnienia to Chopin, Bach, i zwłaszcza Beethoven”⁹. To zestawienie Chopina z wielkimi klasykami jest dość charakterystyczne. Po latach powróci w rozważaniach nad ponadczasową, autonomiczną wartością muzyki, w tamtym zaś początkowym etapie działalności twórczej wyznaczało ideały w zakresie rzemiosła kompozytorskiego. Chopin był w tym kontekście wzorem w zakresie harmonii, faktury fortepianowej, rytmiki, częstokroć melodyki, a zwłaszcza specyficznej ekspresji – nostalgii tak bliskiej ideału wyrazowości młodopolskiej. Otóż ten właśnie etap twórczości Szymanowskiego – zdominowany muzyką fortepianową i wokalną z towarzyszeniem fortepianu – jest jedynym w całej jego karierze kompozytorskiej w którym odnotować można wyraźne wpływy Chopina we wszystkich wymienionych powyżej zakresach. Są one obecne w *Preludiach* op. 1, w *Wariacjach b-moll* op. 3, w *Etiudach* op. 4, *Sonacie c-moll* op. 8, *Wariacjach na polski temat ludowy h-moll* op. 10, *Fantazji C-dur* op. 14 – a więc w utworach fortepianowych powstałych do 1905 roku. Jak już wielokrotnie odnotowano¹⁰, wpływy chopinowskie są tu częściowo przefiltrowane przez stylistykę Skriabina, którego utwory fortepianowe, oprócz dzieł Chopina, były wówczas – wedle relacji Ludomira Różyckiego¹¹ – przedmiotem wnikliwych studiów Szymanowskiego. Stąd też Chopin Szymanowskiego z tamtych lat najczęściej odpowiada ekspresji charakterystycznej dla utworów wczesnego Skriabina. Przeważa więc nastrój melancholii¹², niejednokrotnie przechodzącej w ekstatyczne kulminacje, dominują tonacje minorowe (z piętnastu utworów

⁹ K. Szymanowski, *Pisma*, t. 2 *Pisma literackie*, zebrała i oprac. T. Chylińska, Kraków 1989, s. 175.

¹⁰ Por. Lissa, *op. cit.*, s. 40; S. Łobaczewska, *Karol Szymanowski. Życie i twórczość*, Kraków 1950, s. 168-172; Z. Helman, *Wpływ Chopina na wczesną twórczość Karola Szymanowskiego*, [w:] *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of F. Chopin*, red. Z. Lissa, Warszawa 1963; J. Samson, *Music in Transition*, Londyn 1977, s. 131-132. Najobszerniej na temat relacji Skriabin-Szymanowski pisze J. M. Chomiński [w:] *Studia na temat twórczości Karola Szymanowskiego*, Kraków 1969.

¹¹ Por. *Karol Szymanowski we wspomnieniach*, oprac. J. M. Smoter, Kraków 1974, s. 54.

¹² Pod tym względem prawdopodobnych źródeł wczesnego stylu Szymanowskiego, jak i Skriabina, można dopatrzeć się w Chopinowskim *Preludium a-moll, h-moll, e-moll, g-moll, d-moll* op.

fortepianowych napisanych do 1904 roku tylko trzy utrzymane są w tonacjach majorowych), linie melodyczne najczęściej prowadzone są szerokimi łukami rozwijanymi w asymetrycznych frazach, zaś sploty kontrapunktów dekoratywnych wiją się fantazyjnie na podobieństwo secesyjnych ornamentów. Jakkolwiek wpływ faktury Chopinowskiej jest w tych wczesnych utworach częsty, to liczne oktawaowe zdwojenia, szerokie wykorzystanie przestrzeni dźwiękowej fortepianu, jak i tendencje do masywnych brzmień wskazują już bardziej na rodowód wagnerowsko-skriabinowski lub – niekiedy – brahmsowski.

Rzecz jasna, o wpływach Chopina na wczesną twórczość Szymanowskiego napisano już wiele. Temat ten poruszają właściwie wszyscy autorzy zajmujący się dziełem mistrza z Atmy, jak i chopinolodzy badający XX-wieczną recepcję twórcy mazurków. Już w 1927 roku Zdzisław Jachimecki stwierdził, iż pierwsze opusy Szymanowskiego powstawały pod „auspicjami geniuszu Chopina”¹³, ale – jak później odnotowała krytycznie Lissa – Jachimecki nie wnikał w techniczne aspekty owych „auspicjów”¹⁴. Podobnie rzecz przedstawia się i w innych publikacjach, co wydaje się wynikać z sygnalizowanych przez Chomińskiego trudności w ustaleniu relacji pomiędzy Szymanowskim a Chopinem. Albowiem – jak wskazuje Chomiński¹⁵ – sam Szymanowski przedstawił ten problem tak „gruntownie, jasno, zdecydowanie”, iż wydawałoby się, że nie wymaga on żadnych więcej komentarzy. Z drugiej jednak strony konstatacje mistrza z Atmy są na tyle ogólne, iż można je odnieść do wielu genialnych twórców z różnych okresów historycznych.

Wydaje się, iż ów „brak konkretów” wynikał z dwóch źródeł. Pierwotnym był zapewne nieuświadomiony aspekt procesu twórczego (kompozytor sam mógł nie zdawać sobie sprawy z konkretnych źródeł swej inspiracji), wtórnym zaś, wielokrotnie podkreślany przez Szymanowskiego imperatyw prawdziwej kreatywności (w odróżnieniu od naśladownictwa) jako fundament procesu twórczego. Stąd też jego negatywna ocena wtórności płodów artystycznych krajowych naśladowców Chopina.

Istotnie, jak podkreśla wielu autorów, probierzem skali talentu kompozytorskiego młodego Karola Szymanowskiego było między innymi to, iż nawet w pierwszym swym, młodzieńczym dziele – *Preludiach* op. 1 – nigdy nie kopiował Chopina, ale w sposób twórczy i naturalny wyrażał własny przekaz artystyczny, często w jakiś stopniu Chopinem inspirowany. Dlatego też pomimo

28, w *Etiudzie es-moll* op. 10, *Sonacie b-moll* op. 35, a zwłaszcza w najbardziej chyba zwiastującym nostalgiczną wyrazowość modernizmu, natchnionym *Preludium cis-moll* op. 43.

¹³ Z. Jachimecki, *Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości*, Kraków 1927, s. 6.

¹⁴ Lissa, *op. cit.*, s. 34.

¹⁵ Chomiński, *op. cit.*, s. 13.

„podobnych treści wyrazowych” – jak rzecz ujęła Łobaczewska¹⁶ – nie zawsze łatwo jest wskazać konkretny model inspiracji. Bywa, iż w jednym utworze spotykamy kilka źródeł inspiracji. Tak jest np. w przypadku dramatycznego, burzliwego *Preludium d-moll* nr 5, w którym – zdaniem Alistaira Wightmana¹⁷ i Teresy Chylińskiej¹⁸ – partia prawej ręki wzorowana jest na *Etiudzie As-dur* op. 10, natomiast w partii lewej ręki dopatrzili się oboje autorzy reminiscencji słynnej *Etiudy c-moll* op. 10. O ile w pierwszym przypadku typ pianistycznej faktury polegający na szybkich następstwach: unisono kciukiem – dwudźwięk prawą częścią dłoni, istotnie wskazuje na wymienione źródło inspiracji, o tyle jakiegokolwiek podobieństwa do dynamicznych figuracji z *Etiudy c-moll* dopatrzeć się można jedynie w taktach 9 – i to w zasadzie nie poprzez pokrewieństwo fakturalne (w omawianym *Preludium* nie ma ani tej finezji, wyrafinowania, ani też tego stopnia wirtuozerii, co w wymienionym dziele Chopina), ale po prostu dzięki oparciu figuracji partii obu rąk o tzw. pasaż chopinowski – linearną strukturę, którą spotykamy w wielu kompozycjach Chopina, a którą, w oparciu o nomenklaturę Schenkerowską, możemy oznakować jako 3 2 1 5 (tzn. w opadającym ruchu kolejne składniki rozłożonego akordu tonicznego: tercja, sekunda, pryma, kwinta). Silne wzmocnienia oktawowo w basie i ogólna ekspresja utworu sugerują, iż źródłem inspiracji mogło być raczej Chopinowskie *Preludium g-moll* op. 28, z kolei dramatyczna kulminacja w taktach 30-31 przypomina podobny fragment z *Etiudy h-moll* op. 25 nr 10 (t. 26-27). Jeśli chodzi natomiast o ogólne wpływy stylistyczne (bez odniesień do konkretnego pojedynczego wzorca), Chopinowski rodowód mają wielokrotnie wskazywane w literaturze przedmiotu¹⁹ efekty nakładania się wielorakich podziałów rytmicznych występujące w *Preludiach* nr 4 i 7, polimelodyka (nr 3, 4 i 8), typ ornamentacji melodycznej (nr 7) oraz struktura figuracji w partii lewej ręki w *Preludium* nr 1 *h-moll* i nr 2 *d-moll*²⁰. Wskazano również, że sama atrybucja formalno-gatunkowa (preludia, później etiudy) zaświadcza – podobnie jak w przypadku Skriabina – o wpływach Chopina, zauważono również, iż na pokrewieństwo z Chopinowskimi preludiami wykazuje sposób kształtowania formy.

¹⁶ Łobaczewska, *op. cit.* s. 168.

¹⁷ Komentarz do kompletnego wydania dzieł fortepianowych Szymanowskiego, Kraków, Wiedeń 1983, s. XV.

¹⁸ T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, Kraków 2008, s. 94.

¹⁹ Por. Lissa, *op. cit.*; Helman, *op. cit.*; T. A. Zieliński, *Karol Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997.

²⁰ Należy jednak zauważyć, iż opadający kierunek ruchu figuracji lewej ręki w *Preludium h-moll* (figuracje te rozpoczynają się od średniego rejestru, dążąc w rejony basowe) w lirycznych utworach Chopina nie występuje, wskazując raczej na reminiscencje Schumannowsko-Brahmsowskie.

Są jednak w op. 1 Szymanowskiego i takie reminiscencje Chopinowskie, które nie zostały dotąd opisane lub wymagają bliższego dookreślenia. Jak słusznie zauważył Tadeusz Zieliński, otwierające op. 1 *Preludium h-moll* przypomina swym nostalgiczno-elegijnym nastrojem Chopinowską *Etiudę es-moll* op. 10. Należy jednak przy tym dodać, iż dzieje się tak – między innymi – dzięki reminiscencji motywicznej (jak wiadomo, ten typ odniesień należy do rzadkości w kompozycjach Szymanowskiego). Zwróćmy bowiem uwagę, iż pierwsze cztery dźwięki motywu czołowego, inicjującego w taktach 4-5 czołową frazę melodii tej kompozycji, są dokładną retrowersją głównego motywu wspomnianej *Etiudy*:

Przykład 1.

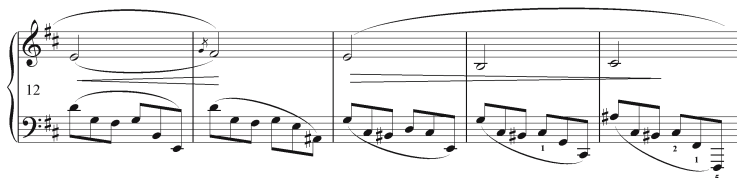
a) Fryderyk Chopin, *Etiuda es-moll* op. 10, t. 1-2.

b) Karol Szymanowski, *Preludium h-moll* op. 1, t. 1-5.

Z kolei zawieszone zakończenie frazy w taktach 12-16 stanowi rytmiczną augmentację zwrotu melodycznego występującego w *Nokturnie b-moll* op. 9 (t. 24, 32, 40) oraz w *Preludium a-moll* op. 28, a wzorowanego na prastarej melodii ludowej *Oj chmielu*:

Przykład 2.

a) Fryderyk Chopin, *Nokturn b-moll* op. 9, t. 24.

b) Fryderyk Chopin, *Preludium a-moll* op. 28, t. 5-7.c) Karol Szymanowski, *Preludium h-moll* op. 1, t. 12-16.

W pozostałych utworach z omawianego zbioru brak już tak wyrazistych odniesień do określonych pierwowzorów. Tak więc w *Preludium d-moll* nr 2 zauważyć można przypominającą późnego Chopina bogatą fakturę i harmonikę, z licznymi akordami septymowymi i nonowymi na różnych stopniach, dominantami chopinowskimi oraz postęпами harmonicznymi generowanymi grą linii chromatycznych. W finale *Preludium* nr 3 występują basowe uderzenia dźwięku *As* z adnotacją *quasi campana* (być może efekt zaczerpnięty z finału Chopinowskiego *Preludium As-dur* nr 17), również i niezmiernie oryginalne (a zarazem w dużej mierze antycypujące dojrzały styl Szymanowskiego) połączenie modalności i chromatyki w *Preludium* nr 4 wydaje się być Chopinowskiej proveniencji, choć – jak wspomniałem – trudno w tym przypadku o podanie konkretnego, pojedynczego źródła inspiracji.

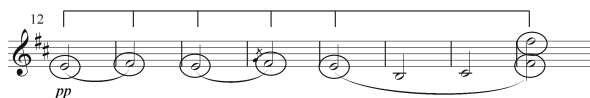
Najbardziej jednak interesująco przedstawia się kwestia integracji całego zbioru. Jak pisze Zofia Helman²¹, *Preludia* Szymanowskiego nie stanowią zintegrowanego cyklu. Istotnie, nie słyhać tu tonalnej organizacji całości, jaką przy pomocy żelaznej logiki koła kwintowego nadał swemu op. 28 Chopin, co zresztą nie powinno zaskakiwać zważywszy, iż w przypadku Szymanowskiego mamy do czynienia z wyborem spośród wielu młodzieńczych miniatur, ponadto stan rozwoju (czy też jak sądzą niektórzy – rozpadu) systemu tonalnego około 1900 roku nie gwarantował już solidnych więzów integracyjnych.

²¹ Z. Helman, *Szymanowski Karol*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 10, red. E. Dziębowska, Kraków 2007, s. 285.

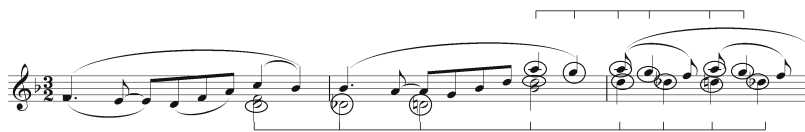
Zwróćmy jednak uwagę na opisane przez Chomińskiego²² motywiczne więzi integracyjne w Chopinowskim op. 28. Chodzi o tworzące trzon frazy melodycznej trzykrotne sekundowe wychylenia w dół lub w górę, widoczne we frazach czołowych w Preludiach: *C-dur* nr 1, *e-moll* nr 4, *D-dur* nr 5, *H-dur* nr 11, *es-moll* nr 14, *f-moll* nr 18 i częściowo *c-moll* nr 20. Rzecz ciekawa, podobne więzy integracyjne obserwujemy w omawianym młodzieńczym zbiorze mistrza z Atmy, choć nie są tak wyraziste jak w Chopinowskim pierwowzorze i nie wszędzie pojawiają się w czołówkach fraz:

Przykład 3. Karol Szymanowski, *Preludia* op. 1.

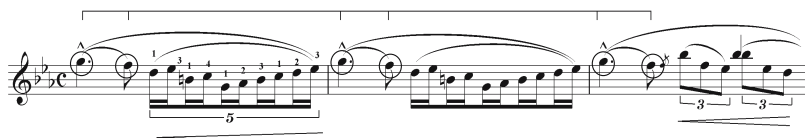
a) *Preludium* nr 1.



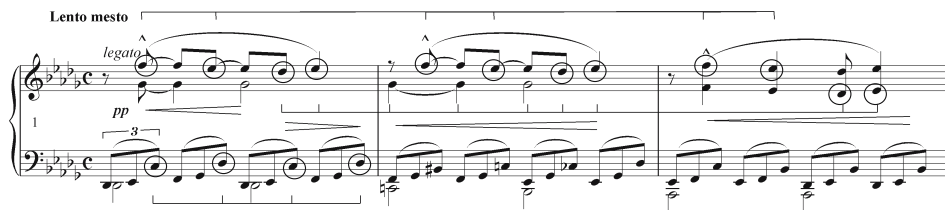
b) *Preludium* nr 2.



c) *Preludium* nr 7.



d) *Preludium* nr 9.



²² J. Chomiński, *Preludia Chopina*, Kraków 1950, s. 301. Por. również M. Gołąb, *Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii*, Wrocław 2008, s. 124-125.

Jak wynika z powyższego diagramu, w *Preludium h-moll* nr 1 omawiany motyw pojawia się w taktach 10-13, przy czym trzecie jego wychylenie sekundowe (przypadające w taktach 14-17) zostaje jakby „rozkomponowane” przy pomocy opisanej już interpolacji, przypuszczalnie nawiązującej do obu wspomnianych Chopinowskich archaizujących cytatów. W sensie kompozycyjnym motyw ten stanowi jakby „odreagowanie” wcześniejszej ekspansji frazy, przynosząc tak bliski Szymanowskiemu i antycypujący najpiękniejsze jego dzieła czuły zaśpiew „kołysankowy”²³.

W *Preludium d-moll* nr 2 motyw wychyleń sekundowych występuje niejako „w ukryciu” drugiego głosu (partia prawej ręki począwszy od pierwszego taktu: $d^1 - des^1 - d^1$), po czym w takcie drugim zostaje przeniesiony o oktawę w górę i kontynuowany w postaci rytmicznie ścieśnionej. Ciekawą rzeczą jest, iż wychylenia sekundowe tworzą również trzon melodii głównej, stanowiąc tym samym wypełniony wstępującym ruchem pasażowym szkielet konstrukcyjny. Wydaje się, iż najbardziej wyraziście ów chopinowski „motyw preludiowy” manifestuje się w *Preludium* nr 7, w czołowej frazie którego zostaje znów interpolowany, tym razem ornamentyką o Chopinowsko-Skriabinowskiej proveniencji. Jeszcze inny rodzaj rozwinięcia tegoż motywu obserwujemy w finalnym utworze zbioru – nr 9 – opisanym przez Łobaczewską²⁴ jako ogniwo pośrednie pomiędzy *Preludiami* Chopina a Debussy’ego. Jak widać, każde z trzech wychyleń sekundowych w dół równoważone jest inwersją, a więc ruchem w górę, ponadto ten sam typ ruchu występuje w partii lewej ręki w formie ukrytego głosu.

Drugim przypadkiem formalno-gatunkowego odniesienia do twórczości Chopina są w tym okresie twórczości *Etiudy* op. 4. Oczywiście najczęściej grywaną – i chyba najbardziej wciąż popularną z całej wczesnej twórczości Szymanowskiego – jest *Etiuda b-moll*, w tamtych czasach spopularyzowana przez Ignacego Jana Paderewskiego i entuzjastycznie przyjęta w recenzji Aleksandra Polińskiego z 1906 roku, jako „przecudna”, pod którą „mógłby się podpisać sam Chopin”²⁵. Ze względu na cechy fakturalne, rytmiczne, a zwłaszcza ogólno-ekspresyjne wydaje się prawdopodobne, iż modelem dla tego utworu mogła być Chopinowska *Etiuda cis-moll* op. 25 lub *Preludium h-moll* op. 28. Zwłaszcza ten ostatni utwór przychodzi na myśl, gdy porównamy jego zakończenie (ostatnie dwa takty) z krótkim wstępem do *Etiudy b-moll* Szymanowskiego.

²³ Ponadto od początku zauważamy tu subtelny aczkolwiek konsekwentnie stosowany nacisk na składnik kwinty tonicznej – fis, co antycypuje opisaną w dalszym ciągu niniejszego studium technikę wysokościowych osi integracyjnych, rozwiniętą właśnie przez Chopina w jego najbardziej „konstruktywistycznie” zorientowanych dziełach i najwyraźniej adoptowaną przez Szymanowskiego już w dojrzałej twórczości.

²⁴ Łobaczewska, *op. cit.*, s. 168.

²⁵ A. Poliński, *Młoda Polska w Muzyce*, „Kurier Warszawski”, 7 lutego 1906, nr 38.

Przykład 4.

a) Fryderyk Chopin, *Preludium h-moll* op. 28, t. 22-26.

b) Karol Szymanowski, *Etiuda b-moll* op. 4, t. 1-3.

Można nawet odnieść wrażenie, iż wspomniana *Etiuda* jest swoistą „kontynuacją” *Preludium h-moll*, stanowiąc przetransponowane o pół tonu w dół – a więc do „ciemniejszej” tonacji *b-moll* – „młodopolskie” rozwinięcie Chopinowskiego studium żalu, melancholii (czy jakby rzekł Przybyszewski – „tęsknoty”) prowadzącej do ekstatycznych wzlotów.

Odmienny typ ekspresji odnajdujemy w *Etiudzie Ges dur* nr 2 – jedynym błyskotliwym, wirtuozowskim utworze z całego op. 4, a zarazem najsilniej przywołującym na myśl określony pierwowzór Chopinowski. Po raz drugi (lecz znacznie wyraźniej) spotykamy tu fakturę wzorowaną na *Etiudzie As-dur* op. 10. Zarazem silnie schromatyzowana, figuratywna linia melodyczna na tle zaskakujących (często półtonowych) przesunięć akordowych rozłożonych pasaży lewej ręki przynosi wrażenie „impresjonistycznego” zacierania się tonacji głównej utworu, wyraźnie antycypując przyszłe tendencje kompozytora do dwunastotonowości i traktowania ustabilizowanych tonalnie fragmentów na zasadzie krótkich enklaw. Pod tym względem źródłem inspiracji mógł być finał Chopinowskiej *Sonaty b-moll*.

W powstałych w czasie studiów u Zygmunta Noskowskiego wielkich formach na fortepian (wyraźnie trącających – jak zauważa Zofia Helman²⁶ – akademizmem) eksploracja faktury fortepianowej i postęp w zakresie przyswajania coraz bardziej skomplikowanych figur technicznych idzie często w parze z utratą jednolitości stylistycznej. Reminiscencje chopinowskie „roztapiają się” wśród

²⁶ Helman, *Szymanowski Karol...*, s. 285.

wpływów i zapożyczeń z innych źródeł (Brahms, Schumann, Reger, a zwłaszcza Liszt) i można odnieść wrażenie, iż ceną uzyskania biegłości w zakresie wielkich form i wysoce skomplikowanych układów fakturalnych była częściowa utrata owej spontaniczności, dzięki której w op. 1 objawiały się zapowiedzi przyszłej, natchnionej liryki Szymanowskiego.

W obu powstałych wówczas cyklach wariacji – *b-moll* op. 3 i dedykowanych Noskowskemu *Wariacjach na polski temat ludowy* op. 10 – pierwsze ogniwa wyraźnie nawiązują do charakterystycznych dla Chopina figuracji z wykorzystaniem dwudźwięków. Ponadto w *Wariacji* nr 3 z op. 3 występują rytmy mazurka, w nr 4 z op. 10 rozwiązania fakturalno-rytmiczne zapożyczone z reprzyzy I części *I Koncertu e-moll* (tryle w partii lewej ręki na drugą miarę taktu), a w nr 7 op. 10 zauważyć można wyraźne nawiązanie do „migotliwych” figuracji z drugiego tematu *Scherza cis-moll*. Z kolei w silnie zdominowanej wpływem Liszta *Fantazji C-dur* op. 14 słychać wyraźnie echa Chopinowskiej *Fantazji f-moll* (faza wstępna). Dotyczy to zarówno ogólnej atmosfery wyrazowej, środków fakturalnych, jak i pojedynczych gestów ekspresyjnych w rodzaju oktawowych eksklamacji (takty 52-53 *Fantazji f-moll* Chopina i takty 19-20 *Fantazji C-dur* Szymanowskiego).

Szczególne miejsce w zakresie omawianej kwestii zajmuje *I Sonata fortepianowa c-moll* op. 8, nagrodzona na Konkursie Kompozytorskim zorganizowanym we Lwowie w roku 1910 z okazji obchodów setnej rocznicy urodzin Chopina²⁷. Wprawdzie reminiscencje chopinowskie ograniczają się tu jedynie do pierwszej części utworu i są dość fragmentaryczne (echa *Etiudy c-moll* op. 10 w melodyce głównego tematu – takty: 2, 21 – oraz podobieństwo pomiędzy figuracjami łącznika do tematu drugiego – takty: 51-54 – a analogicznym fragmentem z *Ballady g-moll* Chopina – t. 134-137), niemniej interesująco przedstawia się tu wyrowadzanie tematu drugiego z materiału tematu głównego – zabieg konstrukcyjny zapewniający tak charakterystyczne dla muzyki wielkich mistrzów poczucie „jedności w różnorodności”:

Przykład 5. Karol Szymanowski, *I Sonata fortepianowa* op. 8, cz. 1, t. 1-4 i 55-58.

²⁷ Należy zauważyć, iż część otrzymanej nagrody pieniężnej przeznaczył Szymanowski na fundusz budowy pomnika Chopina.

The image shows a musical score for Chopin's Sonata in B-flat major, Op. 38. It features a piano part (left) and a vocal line (right). The piano part includes markings for *rit.*, *rall.*, and *pp dolce*. The vocal line is marked *Meno mosso amoroso*. The score is in 3/4 time and B-flat major. The piano part starts with a treble clef and a bass clef, with a page number '55' in the left margin. The vocal line is in a single treble clef. The piano part has a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with triplets. The vocal line has a melodic line with a slur and a fermata, and a bass line with triplets.

Tego rodzaju dążenie – choć przeprowadzone odmiennymi środkami technicznymi – przywodzi na myśl integrację tematyczną w I części *Sonaty b-moll* Chopina, w której silnie skontrastowane wyrazowo tematy wyrastają z tej samej komórki tercjowo-sekundowej. Fakt ten, rzecz jasna, nie stanowi cechy charakterystycznej stylu samego Chopina – raczej charakteryzuje wysoki stopień jego wyobraźni strukturalnej, w czym można w nim upatrywać godnego następcę wielkich klasyków. Rzecz ta jednak zasługuje na uwagę w świetle – jak już nadmieniono – typowej dla Szymanowskiego perspektywy postrzegania dziedzictwa Chopina w kontekście właśnie tradycji klasycznej, stanowiska tak odmiennego od dominujących wówczas w tendencji w zakresie recepcji muzyki Chopina.

Wydaje się, iż wspomniana już wielokrotnie *Sonata b-moll* należy do dzieł najsilniej inspirujących wyobraźnię Szymanowskiego przez całe jego twórcze życie. Jeśli chodzi o wczesną fazę twórczości, znamienne jest, iż jedyne – w tym okresie – bezpośrednie i obciążone semantycznie odniesienie do konkretnego dzieła Chopina, które znajdujemy w powstałych w 1902 roku *Trzech fragmentach z poematów Jana Kasprowicza*, to właśnie odniesienie do *Marsza Żałobnego z Sonaty b-moll*. W kontekście umuzycznienia poezji Kasprowicza nabiera ono wymowy symbolu. Katastroficzny, stojący na krawędzi ekspresjonistycznego wstrząsu tekst Kasprowicza prorokuje zagładę świata: cała natura ginie, rośliny stanowiące swojski element polskiego pejzażu formują kondukt żałobny zmierzający do wielkiej mogiły, zaś tragiczny ów spektakl odbywa się przy obojętności patrzącego z wysokości gwiazd Boga. Ponieważ obok fakturalnych i strukturalnych odniesień do Chopinowskiego op. 38 zauważamy w *Trzech fragmentach* również aluzje do ballad Moniuszki oraz cytat suplikacji *Święty Boże* (symbol narodowy o silnym działaniu na wyobraźnię artystów polskiego modernizmu), zdaniem Andrzeja Chłopeckiego²⁸ jawi się op. 5 jako „rozprawa z polskim ro-

²⁸ A. Chłopecki, *Jestem i płaczę*. *Hymn Jana Kasprowicza według Karola Szymanowskiego*, [w:] *Pieśń artystyczna narodów Europy*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1999.

mantyzmem”, a zwłaszcza ze szczególnym jego przypadkiem – mesjanizmem. W tym rozumieniu można interpretować op. 5 Szymanowskiego jako symboliczny marsz żałobny dla całej tzw. „epoki pochopinowskiej”.

Jak wynika z korespondencji z lat 1909-1910, już wówczas nie aprobował Szymanowski ograniczania recepcji muzyki Chopina do kontekstu romantyczno-narodowego. Taki zaś kontekst, widziany przez pryzmat powinności patriotycznej, prawdopodobnie dominował wówczas w jego domu rodzinnym. W liście do Stefana Spiessa z 25 października 1909 roku pisze Szymanowski o „małym antagonizmie” z bratem Feliksem na temat „ogólnych idei artystycznych”. Żywiący kult Chopina Feliks uważał, iż nawiązanie do tejsz stylistyki jest obowiązującą drogą rozwoju dla polskiego kompozytora. Nie akceptował więc fascynacji brata nową muzyką niemiecką, nie bacząc na to, iż dla przeżywającego wówczas ogromne zainteresowanie możliwościami nowoczesnej orkiestry symfonicznej Karola twórczość Chopina nie mogła być dłużej jedynym wzorem. Z kolei w liście do Zdzisława Jachimeckiego z 4 grudnia 1910 roku wyraził Szymanowski protest przeciwko nacjonalistycznym akcentom w przemówieniu Paderewskiego, które wybitny pianista wygłosił we Lwowie z okazji uroczystości setnej rocznicy urodzin Chopina. W tym właśnie liście spotykamy pierwsze, choć jeszcze dość lakoniczne przedstawienie poglądów Szymanowskiego na twórczość Chopina. Oburzenie Szymanowskiego wzbudziło przemilczenie europejskiego kontekstu tej twórczości, a zwłaszcza jej związków z twórczością wielkich mistrzów niemieckich:

„Nie poniża się Bachów i Mozartów, nie przemilcza się Beethovenów i Wagnerów dla tym łatwiejszego uronienia polsko-sienkiewiczowskiej łezki na grobie jedyne go naszego – co prawda genialnego Chopina”²⁹.

Przemówienie Paderewskiego uznał Szymanowski za „niegodne muzyka”, albowiem – pisał w cytowanym liście – jeśli się jest muzykiem, „powinno się nim zostać zawsze i wszędzie”. Tymczasem Paderewski – wprawdzie opromieniony sławą jednego z najwybitniejszych ówczesnych pianistów, niezrównany interpretator Chopina oraz najwybitniejszy z polskich kompozytorów tzw. „doby pochopinowskiej” – wystąpił we Lwowie raczej w roli działacza narodowego, niż muzyka, rozpoczynając wówczas działalność polityczną jako sympatyk Narodowej Demokracji. I jakkolwiek z innych wypowiedzi Mistrza wynika, iż podzielał on wyrażany przez młodszego kolegę szacunek dla twórczości wielkich klasyków

²⁹ Szymanowski, *Pisma*, t. 1..., s. 244: „Kpię sobie z tego gatunku patriotyzmu frazesu! Gdy sobie pomyślę, że 90% polskiej inteligencji i kultury jest zbliżone mniej lub więcej do tego samego typu, to ckliwo mi się robi na duszy”.

niemieckich i dostrzegał europejski kontekst muzyki Chopina, to jednak bieżące racje polityczne stawiały zupełnie odmienne priorytety. Zatem z przyczyn oczywistych jego przemówienie pomijało autonomicznie-muzyczne walory twórczości Chopina, traktując jego dzieło niemal w kategoriach ilustracji przedstawiającej bądź to uroki polskiego krajobrazu, bądź sceny z życia ludu, dworu szlacheckiego, czy też odniesienia do przeszłości historycznej dawnej Rzeczypospolitej – gdyż tak właśnie „Polak słucha Chopina”³⁰. Co więcej – endecka koncepcja polityczna, upatrująca największych zagrożeń dla Polski ze strony żywiołu germańskiego, nie pozwalała na jakiegokolwiek paralele z muzyką mistrzów bądź co bądź niemieckich – przeciwnie, należało właśnie wykazać kontrast, ukazać opozycję: obce – swojskie, co też Paderewski – ku oburzeniu Szymanowskiego – uczynił³¹. Nadanie twórczości Chopina wykładni politycznej, przedstawienie jej jako sztuki niosącej treści potencjalnie „wywrotowe” (dotąd jednoznacznie kojarzone z Mickiewiczem) oraz wykorzystanie rocznicowego przemówienia dla podjęcia polemiki z socjaldemokracją³² również nie mogło wzbudzić akceptacji twórcy *Mitów*.

Wydaje się, iż oburzenie Szymanowskiego wynikało głównie z faktu, iż był jeszcze wówczas człowiekiem apolitycznym, niezbyt chyba zorientowanym w realiach sytuacji międzynarodowej roku 1910. Był ponadto zdeklarowanym entuzjastą ponadnarodowej wspólnoty wysokich wartości kulturowych; kilka lat później pisał o tym we wstępie do *Efebosa*, całym sercem deklarując się po stronie „paneuropeizmu” o wyraźnie elitarystycznym charakterze. Młody artysta wyrażał wówczas przekonanie, iż najlepsze jednostki winny się grupować wo-

³⁰ I. J. Paderewski, *O Szopenie*, Lwów 1911. Podobnie, jak w wielu innych romantycznych interpretacjach muzyki Chopina, tak i u Paderewskiego znajdujemy pojmowanie jej jako inkarnacji „ducha ziemi ojczyste”, „ducha narodu w jego wszystkich stanach”. Paderewski postrzegał w niej „częstkę wieczności samej” i – oczywiście – barwną, niemal sienkiewiczowską panoramę rodzimego krajobrazu, historii, a przede wszystkim symboli narodowych.

³¹ Należy tu podkreślić, iż „swojskie” nie było tu równoznaczne z „doskonałym”: często wprost przeciwnie. Podobnie, jak przywódca endecji – Roman Dmowski, tak i Paderewski wolny był od szowinizmu. I podobnie jak Robert Schumann przed 80 laty, tak i Paderewski upatrywał w muzyce Chopina charakterystyki cech narodowych z ich zaletami, ale i wadami. Tak więc poza oczywistymi pozytywnymi przymiotami tradycyjnie kojarzonymi z polskością odnajduje Paderewski w muzyce Chopina także obraz niestałości i niemocy wytrwania, muzyczną projekcję „porywów szału”, niezdolności do działań zbiorowych, jak i „niemocy zwątpienia”.

³² Paderewski zarzucił socjaldemokracji porzucenie aspiracji narodowych na rzecz rewolucyjnego internacjonalizmu. Przeciw tym oskarżeniom zaprotestował sympatyzujący z socjalistami Henryk Strenger. Podkreślając swój szacunek wobec szlachetności i ofiarności Paderewskiego, w swym liście otwartym wyraził przekonanie, iż „Chopinowemu dziełu” należy się dopełnienie, którego winien dokonać „nowy Duch Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (...)”.

kół „największych zdobyczy indywidualnej, duchowej kultury”, stojąc na straży „najświętszego naszego wspólnego dobra”³³. Te piękne idee, które w pewnym sensie antycypowały obecnie toczące się procesy integracji europejskiej, były jednak wówczas – jak sam przyznał po latach – mrzonkami. Ukształtowane w ciepłarnianych warunkach przysłowiowej „wieży z kości słoniowej”, wyhodowane w wyrafinowanej kulturze *fin de siècle*’u, nie dopuszczały innego traktowania dziedzictwa Chopina, niż we właściwym kontekście: czysto muzycznym, czysto estetycznym – i obok wielkich mistrzów. I jakkolwiek późniejsze dramatyczne zwroty historii skłoniły Szymanowskiego do rewizji wielu poglądów (w tym również do zmiany stosunku wobec Paderewskiego i uznania ogromnych zasług tego wyjątkowego człowieka dla odrodzonego państwa), ta jednak tendencja pozostanie trwała i w silnym stopniu ukształtuje dojrzałe poglądy estetyczne kompozytora.

Jak wiadomo, Szymanowski nie aprobował charakterystycznej dla Paderewskiego, a dominującej w dziewiętnastym wieku literacko-programowej egzegezy muzyki Chopina i najwyraźniej nie uznawał w tym zakresie wyjątków, jakimi mogły być przemówienia o charakterze politycznym. Ponieważ tego typu egzegezy nie były zgodne z intencjami samego Chopina, dawało to Szymanowskiemu asumpt do twierdzeń, iż największy polski kompozytor narodowy był i w zasadzie nadal nie jest zrozumiany. Można zresztą wyczuć pewną paralelę do jego własnej sytuacji, albowiem Szymanowski też nie czuł się we własnym kraju zrozumiany. W tym samym liście z 1910 roku dzieli się z Jachimeckim niewesołą refleksją:

„Nie jestem kosmopolitą, ale w obecnej naszej atmosferze i nastroju czuje się poniekąd obco. Jako muzyk będę miał posłuch do czasu, gdy między moją kompozycją a Chopinem da się przeprowadzić niezaprzeczona prosta linia (...). Gdy stanę na zupełnie własnych nogach, zacznę się rzucanie kamieniami – czego miałem dowody na wszystkich moich ostatnich kompozycjach”³⁴.

Istotnie, twórcze poszukiwania Szymanowskiego okresu fascynacji modernizmem niemieckim, francuskim, kulturą antyczną i orientálną³⁵ nie znalazły zrozumienia u dużej części krajowej krytyki, choć metafora o „rzucaniu kamieniami” wydaje się być sporo przesadzona. W tym okresie „wędrowek” stylistycznych

³³ Szymanowski, *Pisma*, t. 2..., s. 128-129.

³⁴ K. Szymanowski, *Korespondencja*, t. 1, zebrała i oprac. T. Chylińska, Kraków 1982, s. 245.

³⁵ Jeśli przyjmiemy punkt widzenia Jeffreya Kallberga, uznać należy, iż i w tym zakresie Chopin antycypował twórcze poszukiwania Szymanowskiego. Por. J. Kallberg, *Arabian Nights: Chopin and Orientalism*, [w:] *Chopin and His Work...*, t. 1, s. 171-183.

i podróży po świecie wzmianki na temat Chopina stają się w korespondencji Szymanowskiego dość rzadkie, zaś oddziaływanie stylistyki chopinowskiej na jego twórczość przestaje być zauważalne. Jedyna udokumentowana wypowiedź Szymanowskiego na temat Chopina z okresu pomiędzy 1910-1919 znana jest dzięki wspomnieniom Mieczysława Idzikowskiego:

„W roku 1915 lub następnym, w Kijowie – relacjonuje Idzikowski – ojciec mój, księgarz i wydawca muzyczny na jednym ze swoich tradycyjnych przyjęć podejmował Sergiusza Rachmaninowa, Gliera, Szymanowskiego, Makuszyńskiego, Weyssenhoffa, Turczyńskiego i inne osoby ze świata kultury, którzy schronili się do Kijowa po zajęciu Warszawy przez Niemców. Wówczas to Karol Szymanowski wypowiedział się nieco nietolerancyjnie o twórczości Chopina i spotkał się z gwałtowną i ostrą odprawą Rachmaninowa. Byłem świadkiem, jak Ojciec mój starał się złagodzić nieprzyjemny nastrój, uspokoić Rachmaninowa, który wówczas był decydującym, najwyższym autorytetem muzycznym w Carskiej Rosji i osłonić Szymanowskiego.”³⁶

Wspomniana przez Idzikowskiego „misja mediacyjna” jego ojca musiała zostać uwieczniona powodzeniem, gdyż – jak relacjonuje Artur Rubinstein³⁷ – Rachmaninow zwykł się później wypowiadać nader ciepło o Szymanowskim (choć dość pogardliwie o jego muzyce...). Z drugiej strony, opisany incydent jawi się niezmiernie zagadkowo. Nie potwierdza go żaden ze wspomnianych świadków, brak również jakiegokolwiek wzmianki na ten temat w pismach Rachmaninowa. Z kontekstu relacji Idzikowskiego (autor porównuje postawy młodego Maurizia Polliniego i młodego Szymanowskiego charakteryzując je mianem „złudzenia młodości”) wynika, iż owa „nieco nietolerancyjna wypowiedź” mogła mieć charakter zbyt nonszalancki – być może zawierała jakieś aspekty krytyczne, albowiem Idzikowski pisze dalej, iż „w roku 1922 Szymanowski całkowicie przekonał się do Chopina”, po czym kończy swój tekst konkluzją: „młodość nie znosi chodzenia po wytkniętej linii...”. Jednakże z późniejszych wspomnień Idzikowskiego³⁸ wynika jedynie, iż pomiędzy Rachmaninowem a Szymanowskim doszło do „ostrego sporu” na temat Chopina, przy czym brak jakichkolwiek bliższych wyjaśnień.

Niestety, rekonstrukcja szczegółów nie jest możliwa. Nie wiemy w jakim języku toczyła się rozmowa i czy całe zajście nie było zwykłym nieporozumie-

³⁶ M. Idzikowski, *Złudzenia młodości*, „Ruch Muzyczny” 1960, nr 20, s. 10.

³⁷ A. Rubinstein, *Moje długie życie*, przeł. J. Kydryński, Kraków 1988, s. 438.

³⁸ „Ruch Muzyczny” 1968, nr 10.

niem. Wydaje się jednak wysoce prawdopodobne, iż przyczyna sporu leżała w odmiennym postrzeganiu relacji: Chopin – romantyzm. Z późniejszych pism Szymanowskiego przebija jego niechęć wobec romantyzmu³⁹ i wysoka ocena tych aspektów sztuki Chopina, które zwykle się kojarzyły z klasycyzmem bądź modernizmem XX wieku. Tymczasem, znając silne przywiązanie Rachmaninowa właśnie do tradycji romantycznej, można odgadnąć, jak trudne do zaakceptowania dlań było modernistyczne, skierowane na logikę struktury rozumienie Chopina przez Szymanowskiego.

Za takim właśnie rozumieniem przemawia pewna zbieżność technik integracji strukturalnej wypracowanych przez Chopina w najbardziej „futurystycznym” z jego dzieł – *Sonacie b-moll* op. 35 – z rozwiązaniami w tym zakresie, jakie obserwujemy w *Pieśniach miłosnych Hafiza* op. 24 oraz *Pieśniach muezina szalonego* op. 42. Otóż w Chopinowskim op. 35 obserwujemy wyraźną tendencję do skupiania uwagi słuchacza na dwóch wysokościach dźwiękowych (B – Des) wydatnie eksponowanych bez względu na zmieniające się tonacje, układy fakturalne czy jakości ekspresywne. To właśnie konsekwentne eksponowanie pewnych wybranych wysokości stanowi o istocie wypracowanej przez Chopina (*Nokturn cis-moll* op. 27, *II Scherzo b-moll*, głównie zaś omawiana *Sonata b-moll* op. 35), a antycypowanej przez Beethovena⁴⁰ (*Sonata cis-moll* op. 27) techniki integracyjnych „osi wysokościowych”. Tego rodzaju technikę znajdujemy w op. 24 Szymanowskiego – „osie” łączą tu pierwszą, drugą i finalną część cyklu, co ma bezpośredni związek z symbolicznym przesłaniem całego cyklu⁴¹.

Innego rodzaju pokrewieństwo łączy *Sonatę b-moll* z *Pieśniami muezina szalonego* op. 42. Jak już demonstrowałem gdzie indziej⁴², w Chopinowskiej

³⁹ Wprawdzie nie wiadomo, czy poglądy te wyznawał Szymanowski już wówczas, niemniej trafne wydaje się spostrzeżenie Lissy na temat ewidentnej sprzeczności pomiędzy deklarowaną przezeń estetyką dyskursywną a aurą ekspresyjną jego dzieł: wszak typowo romantyczna wysoka temperatura emocjonalna towarzyszyła jego twórczości do końca życia. Sprzeczności tego rodzaju nie ma w przypadku Rachmaninowa, dla którego szczery przekaz emocjonalny był fundamentem aktu twórczego, jakkolwiek akt ten zawsze podlegał żelaznym rygorom dyscypliny formalnej i rytmicznej.

⁴⁰ Por. A. Leikin, *Genre Connotations, Thematic Allusions, and Formal Implications in Chopin's Nocturne op. 27 No 1*, [w:] *Chopin and His Work...*, s. 232-242.

⁴¹ Szerzej na ten temat: A. Tuchowski, *Chopin's Integrative Technique and its Repercussions in 20th Century Polish Music*, „Polish Music Journal”, vol. 2, nr 1, Los Angeles 1999, music/PMJ, <http://www.usc.edu/dept/polish-music/PMJ>, A. Tuchowski, „Pieśni miłosne Hafiza” op. 24 w kontekście przemian stylu Karola Szymanowskiego, [w:] *Pieśń polska, rekonesans*, red. M. Tomaszewski, Kraków 2002.

⁴² Por. A. Tuchowski, *Integracja strukturalna w świetle przemian stylu Chopina*, Kraków 1996, s. 56-71.

Sonacie cały materiał tematyczny wyrasta z zaprezentowanej we wstępie komórki małotercjowo-sekundowej, stanowiącej swoistą „matrycę”, z której prowadzane zostają czołowe frazy wszystkich tematów. W finale dzieła, gdzie prawa tonalności dur-moll zostają zawieszane, ograniczając się jedynie do nielicznych „enkław” (w czym widać uderzające pokrewieństwo z wieloma utworami środkowego okresu twórczości Szymanowskiego), organizacja linearnego aspektu dyskursu muzycznego przebiega przy pomocy sieci ścisłych transformacji czołowej frazy tej części, która z kolei sama jest pochodną generatywnej „matrycy” tworzącej wstęp dzieła. Uderzająco podobne – jakkolwiek znacznie bardziej uniezależnione od praw tonalności – rozwiązania techniczne znajdujemy w op. 42 Szymanowskiego. Tu również czołowa fraza zawiera figurę stanowiącą rodzaj matrycy dla podstawowych strukturalnych wzorców determinujących organizację wysokości dźwięku w poszczególnych częściach cyklu. Z racji semantycznego kontekstu jej wystąpień w pieśniach Szymanowskiego oraz stanowienia dominanty strukturalnej w op. 42 figurę tę (następstwo interwałów: sekunda mała-sekunda wielka-sekunda mała) określić można jako „motyw muezina”. Zważywszy fakt, iż w opublikowanym w 1930 roku artykule *Fryderyk Chopin i muzyka współczesna* powołuje się Szymanowski na niemożność zrozumienia w XIX wieku właśnie *Sonaty b-moll*, przytaczając ją jako szczególny przykład profetyczności Chopinowskiego modernizmu, można wnioskować, iż przedstawione powyżej zbieżności technik kompozytorskich nie są przypadkowe.

Jeszcze silniej przemawia za tym podobieństwo pomiędzy organizacją przebiegu ruchu wysokościowego w początkowych fazach finału *Sonaty b-moll* Chopina, a pierwszej części *II Sonaty fortepianowej* Szymanowskiego. Jak już wcześniej nadmieniałem, zawieszenie praw tonalności na przeważających obszarach owego zagadkowego *Finale* niejako wymusiło zastosowanie takiej organizacji dyskursu muzycznego, która w XX wieku (głównie za sprawą Schoenberga) stała się powszechna: drogą ciągłego procesu transformacji jednej lub kilku prostych komórek interwałowych demonstrowanych (jako punkt wyjścia procesu rozwojowego) na początku dzieła. W przypadku finalnej części *Sonaty b-moll* tym punktem wyjścia jest wspomniana już komórka tercjowo-sekundowa, oznakowana na poniższym diagramie literą *x*. Zwróćmy uwagę, iż głównym regulatorem rysunku ruchu wysokościowego jest tu konsekwentnie stosowana technika zwielokrotniania podstawowych komponentów owej komórki: tercji małej i sekundy małej, w wyniku czego powstają szeregi małotercjowe oraz nieregularna, jakby „poszarpana” linia chromatyczna. Co więcej, zawarte pomiędzy składnikami komórki *x* interwały: sekunda mała, tercja mała i sekunda wielka (ta ostatnia pełni tu konstrukcyjnie najmniej ważną rolę), wraz z ewentualnymi przeniesieniami oktawowymi są jedynymi, jakie spotykamy w rysunku ruchu frazy czołowej.

Przykład 6. Fryderyk Chopin, *Sonata b-moll* op. 35, cz. IV, t. 1-8.

Jak widać na diagramie, prawie cały inicjalny ciąg ruchowy (takty 1-5) składa się z szeregu pnących się ku górze progresji komórki *x* osadzonych na dwóch szeregach małotercjowych: e-g-b-des oraz fis(ges)-a-c-es. Następnie, w drugiej połowie taktu 4, komórka *x* poddana zostaje transformacji, powyższa schemat konstrukcyjny przebiegu aż do taktu 8, podczas gdy regulatorem przebiegu ruchu wysokościowego staje się, ujęta ligaturą warstwy głębszej, opadająca linia chromatyczna. W taktach 7-8 wprowadzona zostaje procedura „łamania” linii chromatycznej poprzez oktawowo transpozycje – proces wyraźnie ulegający „zgęszczeniu” w taktach 9-12, gdzie z kolei szeregi transformacji komórki *x* ustępują chromatycznym sekwencjom rozłożonych akordów paralelnych⁴³, które w tym kontekście wydają się być jednym z najśmielszych pomysłów harmonicznym Chopina. Pod sekwencją tą – trawestując cytowane słowa Polińskiego – podpisać mógłby się sam Szymanowski:

Przykład 7. Fryderyk Chopin, *Sonata b-moll* op. 35, cz. IV, t. 9-12.

Uderzające jest, iż wszystkie opisane powyżej techniki organizacji wysokości dźwięku znajdują paralelę w *II Sonacie* Szymanowskiego. Punktem wyjścia procesu transformacji jest dokładnie ta sama komórka, również procedury rozwojowe, którym została poddana, są podobne. Albowiem to właśnie jej komponenty

⁴³ Por. M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*, Kraków 1991, s. 148.

determinują tor ruchu wysokościowego linii melodycznej (i częściowo basowej) na obszarze ekspozycji głównego tematu *Sonaty*: warto zwrócić uwagę, iż do taktu 16 ów tor ruchu ograniczony jest wyłącznie do wskazanych powyżej trzech interwałów konstrukcyjnych tworzących komórkę *x*, przy czym szczególnie preferowane są sekunda i tercja mała:

Przykład 8. Karol Szymanowski, *II Sonata fortepianowa*, cz. I, t. 16-18.

Allegro assai. Molto appassionato

The image shows a musical score for Example 8, Karol Szymanowski's *II Sonata fortepianowa*, measures 16-18. The score is in 4/4 time and features a piano part (treble and bass clefs) and a separate line for interval analysis. The piano part includes dynamics such as *p*, *sf*, *mf*, and *mp*. The interval analysis line below shows three intervals: *3m*, *3m*, and *2zw=3m*, with a bracketed section labeled *X* (interwersja oryginału chopinowskiego). The tempo is marked *Allegro assai. Molto appassionato*.

Co więcej, Szymanowski stosuje również opisaną powyżej technikę „łamania” linii chromatycznej, apogeum czego obserwujemy w mającej miejsce w taktach 19-20 „eksplozywnej” kulminacji. Zwróćmy uwagę, iż sprowadzając „rozrzucone” po całej klawiaturze akordy do jednego rejestru – na wzór Schenkerowskiego *Obligate Lage* – widoczne staje się, iż stanowią one sekwencję opartą na opadającej skali chromatycznej, co nadaje im brzmienie podobne do cytowanego powyżej fragmentu z t. 9-13 finalnej części *Sonaty b-moll*. Ciekawym zbiegiem okoliczności jest, że i u Szymanowskiego sekwencja ta ograniczona zostaje ramą w postaci tercji małej.

Przykład 9. Karol Szymanowski, *II Sonata fortepianowa*, cz. I, t. 19-20.

a tempo, molto deciso

The image shows a musical score for Example 9, Karol Szymanowski's *II Sonata fortepianowa*, measures 19-20. The score is in 4/4 time and features a piano part (treble and bass clefs) and a separate line for interval analysis. The piano part includes dynamics such as *ff*. The interval analysis line below shows two intervals: *3m* and *3m*. The tempo is marked *a tempo, molto deciso*.

Czyżby zatem nowatorskie idee konstrukcyjne z Chopinowskiego arcydzieła istotnie podziały inspirująco na wyobraźnię młodego modernisty? Trudno oczywiście o jednoznaczną odpowiedź, niemniej wskazane zbieżności techniczne w świetle późniejszych wypowiedzi Szymanowskiego dają wielce do myślenia.

II

Od 1919 roku – a więc od czasu powrotu Szymanowskiego do kraju – jego publiczne wypowiedzi na temat Chopina stają się częste i obszerne. Wówczas też odkrywa Szymanowski piękno „pierwotnej dzikości” folkloru podhalańskiego, poszukuje własnej wizji praslówiańskości, której wyraz odnajduje w *Słopiewniach*, wówczas fakt odrodzenia wolnej Polski budzi w nim patriotyczny zapal i wolę działania. Odtąd Chopin staje się dlań wręcz ideałem. Dotyczy to rozumienia problemu muzyki narodowej, stworzenia nowoczesnego, uniwersalnego a zarazem rdzennie narodowego języka muzycznego, stylizacji folkloru, a nawet edukacji muzycznej i szeroko pojętej wychowawczej roli sztuki. Spójny – a zarazem nowatorski – pogląd na muzykę Chopina wyłania się w pięciu⁴⁴ poświęconych temu twórcy publikacjach Szymanowskiego oraz w pozostałych artykułach i wywiadach prasowych. Pogląd ten, ujęty w czterech zakresach tematycznych, streścić można następująco:

1. Chopin w kontekście historycznym

Chopin był jedynym w historii sztuki polskiej geniuszem muzycznym. Niestety, nie stworzył on podwalin polskiej muzyki narodowej. Traktowany przez potomnych niemal jak „święta relikwia”, nie znalazł ani zrozumienia, ani następców godnych swego kalibru. Dlatego też okres wielkiej muzyki polskiej zaczął się i skończył wraz z Chopinem, zaś muzyka drugiej połowy XIX wieku „straciła wszelkie organiczne z nim związki”⁴⁵, pogrążając się w nieudolnym naśladownictwie i stagnacji wiodącej ku odcięciu od muzycznej kultury Europy.

⁴⁴ K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin*, „Skamander”, Warszawa 1923, z. 28, s. 22-27, z. 29/30, s. 106-110; *Fryderyka Chopina mit o duszy polskiej*, „Muzyka” 1924, nr 1, s. 3-5; *Chopin*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 48; *Fryderyk Chopin i muzyka współczesna*, „Biuletyn Koncertowy Filharmonii Warszawskiej” nr 3-4, 17-24 października 1930; *Frederic Chopin et la musique polonaise moderne*, „La Revue Musicale” 1931, nr 121. Por. również L. Markiewicz, *Stosunek Szymanowskiego do Chopina w świetle własnych wypowiedzi*, [w:] *Chopin a muzyka europejska*, red. K. Musioł, Katowice 1977, s. 129-140.

⁴⁵ Szymanowski, *Pisma*, t. 1..., s. 41.

Zważywszy polityczne przekonania Chopina, na paradoks zakrawa fakt, iż prawdziwa szkoła chopinowska powstała w Rosji, a więc – jak pisze Szymanowski – „w obozie najzaciętszych naszych wrogów” (biorąc oczywiście pod uwagę dziewiętnastowieczne realia rozbiorowe). „Nie ulega bowiem dziś najmniejszej wątpliwości, – stwierdza Szymanowski – iż na bezbrzeżnym uwielbieniu i zrozumieniu istoty geniuszu Chopina, (...) znamionującym ówczesnych muzyków rosyjskich, oparły się najgłębsze podwaliny ich sztuki mającej się w następstwie tak bujnie rozwijać”⁴⁶. Szymanowski wymienia tu szereg kompozytorów rosyjskich reprezentujących trzy generacje, od Glinki, aż do Rachmaninowa i Skriabina, w którego najbardziej nawet awangardowych dziełach dają się zawsze wykazać genetyczne związki z Chopinem. To od Chopina twórcy ci uczyli się jak „prymitywna pieśń lub taniec ludowy, przetworzony w retorcie indywidualnego talentu opartego o istotną wiedzę muzyczną (...) staje się dziełem sztuki wszechludzkiej doniosłości”, zaś ich twórcze rozwinięcie chopinowskich pomysłów w zakresie harmonii zaowocowało mnogością stylów indywidualnych, przyczyniając się do wypracowania charakterystycznej dla szkoły rosyjskiej aury brzmieniowej określanej przez Szymanowskiego jako „niepokojący, a czarujący egzotyzm”. Chopin wreszcie pomógł muzyce rosyjskiej wejść w obieg światowy bez popadania w zależność od dominującej w dziewiętnastowiecznej Europie wielkiej tradycji muzyki niemieckiej – tradycji, dominacji, której Szymanowski zaczął się w latach dwudziestych obawiać, wyrażając podobne troski o los budowanej przez siebie szkoły narodowej do tych, jakie znajdujemy w ówczesnych pismach Ralpa Vaughana Williamsa⁴⁷.

Dziedzictwo Chopina ukształtowało również bieg historii muzyki w innych rejonach Europy. Chopinowska stylizacja folkloru stała się impulsem twórczym dla XIX-wiecznych szkół narodowych, zaś jego modernistyczne eksperymenty w zakresie faktury, harmoniki i kształtowania formalnego, podjęte przez Liszta, dały początek liniom rozwojowym prowadzącym zarówno do Wagnerowskiego *Tristana* (Szymanowski wyraża tu ubolewanie nad „dyplomatycznym” przemilczaniem tego faktu przez krytykę niemiecką), jak i impresjonizmu francuskiego.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 40.

⁴⁷ Interesujące jest, jak dalece poglądy twórcy dwudziestowiecznej narodowej szkoły angielskiej korespondowały z publikowanymi w latach dwudziestych refleksjami estetycznymi Szymanowskiego. Por. A. Tuchowski, *Narodowy a uniwersalny wymiar muzyki w świetle refleksji estetycznej Ralpa Vaughana Williamsa i Karola Szymanowskiego*, [w:] *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, red. Z. Skowron, Kraków, Warszawa 2007, s. 49-78.

2. Istota geniuszu i twórczego oddziaływania muzyki Chopina

Pomimo przedstawionych powyżej poglądów na historyczną rolę twórczości Chopina, fenomen jego geniuszu traktował Szymanowski w pewnym sensie ahistorycznie, upatrując jego istoty w trzech kategoriach:

- w dążeniu do najwyższej klasy *métier* – owego obiektywnego i ponadepokowego czynnika zapewniającego ponadczasową żywotność sztuki;
- w swoistym „fanatyzmie twórczości”, bez którego trudno o wypracowanie oryginalnego języka dźwiękowego;
- w muzycznej profetyczności, stanowiącej istotę wszelkiego modernizmu.

Wspomniana tendencja do ahistoryczności wiąże się z charakterystycznym dla Szymanowskiego postrzeganiem Chopina „ponad” jego epoką, w oderwaniu od epoki romantyzmu. Wynikało to z przekonania, iż tak, jak nie rozumiano go w dziewiętnastowiecznej Polsce, nie rozumiano go również w ówczesnym Paryżu, gdzie był ceniony głównie za kunszt pianistyczno-improwizatorski, pedagogiczny oraz walory towarzyskie, zaś najbardziej oryginalne z jego dzieł zaledwie tolerowano, traktując jako dziwactwo. Ten sam wniosek wyprowadza Szymanowski odnośnie do recepcji Chopina w ówczesnych Niemczech, przytaczając jako przykład słynną recenzję na temat Chopinowskiej *Sonaty b-moll* pióra najwybitniejszego ze współczesnych i niezmiernie życzliwego Chopinowi, Roberta Schumanna. Jak wiadomo *Finalowi* Sonaty, stanowiącemu najbardziej chyba „futurystyczny” epizod w całej twórczości Chopina, odmówił Schumann muzycznego sensu.

Szymanowski dość krytycznie odnosił się do epoki romantyzmu, zarzucając tamtym czasom nadmierny subiektywizm w relacji kompozytor-dzieło. Tymczasem „ponad-epokowość” Chopina i żywotność jego sztuki polega – jak pisze Szymanowski: „nie tylko na wewnętrznym jego twórczym dynamizmie, lecz i na tym stanowisku, jakie zajął wobec obiektywnego zagadnienia własnej twórczości”. Z aprobatą podkreśla Szymanowski, iż Chopin unikał modnego wówczas ekshibicjonizmu uczuciowego, dążąc do „ponad-epokowego porozumienia” z Bachem i Mozartem, których rzemiosło pozwoliło im niegdyś „ująć w mocne karby płynący żywioł uprzedniego subiektywnego przeżycia i przekuć go w obiektywny, wiecznotrwały kształt dzieła sztuki”⁴⁸. Zrozumienie istoty geniuszu Chopina jest dla Szymanowskiego równoznaczne z odczytaniem zakodo-

⁴⁸ Szymanowski, *Pisma*, t. 1..., s. 241.

wanych w jego muzyce impulsów rozwojowych skierowanych ku przyszłości, podjęciem ich i uczynieniem z nich fundamentów własnej oryginalnej twórczości, która wpisze się w uniwersalną kulturę muzyczną.

3. Chopin a istota muzyki narodowej

Istotnej cechy stylu Chopina upatrywał Szymanowski w umiejętności dotarcia do najgłębszych pokładów „odrębności rasowej” narodu. Ten aspekt poglądów Szymanowskiego najsilniej związany jest ze specyfiką jego czasów. Pojęcie rasy – dziś skompromitowane i wręcz niebezpieczne – wówczas pojawiało się często i nie implikowało takiego zakresu znaczeń, jaki kojarzy się obecnie w wyniku tragicznego biegu historii. Tak więc pojęcie to, stosowane przez Szymanowskiego uderzająco często właśnie w kontekście rozważań na temat Chopina i istoty muzyki narodowej, nie oznacza myślenia w duchu doktryn stricte rasistowskich w rodzaju Gobinaeu, Chamberlaina czy też teoretyków niemieckiego narodowego socjalizmu. Nie implikuje „walki ras” czy też prób ich wartościowania, zaś nawiązuje do modnych w okresie międzywojennym prób dotarcia do esencji cech narodowych, stale obecnych w kulturze danej zbiorowości i niezmiennych historycznie, zbliżając się w ten sposób do rozumienia pojęcia „rasa” w duchu Taine’a. W wywiadzie z 1922 roku Szymanowski stwierdza, iż te właśnie cechy winny stać się fundamentem muzyki narodowej, co uczynił właśnie Chopin, którego w innym tekście określił „twórczym geniuszem naszej rasy”. Określeń tego rodzaju znajdujemy w pismach Szymanowskiego wiele. W roku 1920 pisze o portretowaniu przez Chopina duszy ludu w jej „bezdennej rasowej głębi”, zaś dziesięć lat później sławi kompozytorów szkoły rosyjskiej za zrozumienie jego „oryginalnych rasowych cech”, co zresztą dla Rosjan nie było trudne ze względu na „pokrewieństwo rasowe”. W publikacji poświęconej Strawińskiemu (1921) podkreśla, iż „jak niegdyś u nas Chopin”, tak i Strawiński uchwycił „rasowe, przez pokolenia dziedzicznie gromadzone cechy”, zaś w artykule na temat Bartokowskiego folkloryzmu polemizuje ze stawianiem przezeń Liszta i Chopina „na jednym poziomie w stosunku ich do muzyki ludowej” choć przyznaje, iż „subtelności rasowe” twórczości Chopina są łatwiejsze do uchwycenia przez Polaków. „Rasowej głębi”, znamionującej prawdziwą muzykę narodową, upatrywał Szymanowski nie tylko w próbach dotarcia do prąródół kultury muzycznej danej zbiorowości, ale i w trafnej muzycznej projekcji jej charakterystycznych cech emocjonalnych określanych przezeń, jako „wzruszeniowość”. W tym też sensie ponadhistoryczna polskość manifestuje się w całej twórczości Chopina, którą określa Szymanowski mianem mitu o duszy polskiej „w tym właś-

nie znaczeniu, w jakim zbiorowa wyobraźnia narodu stwarza owe mity dziejowe w bezpośrednim ujęciu najgłębszego wyrazu minionych zdarzeń⁴⁹.

4. Chopin a działalność wychowawcza i dydaktyczno-organizacyjna

Podjęta w Warszawie lat dwudziestych działalność organizacyjna i dydaktyczna wyzwoliła w Szymanowskim ogromną pasję społecznikowską. Celem stało się nie tylko stworzenie systemu wyższego szkolnictwa muzycznego, ale również szeroko zakrojona akcja edukacyjna, mająca podnieść poziom kultury muzycznej społeczeństwa. Należało podjąć ogromny wysiłek dla wyrównania zapóźnień cywilizacyjnych narosłych w wyniku rozbiorów, aby dorównać poziomowi kultury najwyższej rozwiniętych krajów Europy. I w tym zakresie podnosił Szymanowski znaczenie dziedzictwa Chopina, w którym postrzegał „etyczny nakaz pracy, naukę prawdziwej ofiarności, testament wszystkich nas obowiązującej woli czynu”. Życie i twórczość Chopina miały być dla młodej generacji przykładem, jak godzić patriotyzm z poczuciem przynależności do wspólnoty narodów Europy, jak wysiłkiem indywidualnym służyć odrodzonemu państwu polskiemu. Szymanowski zwraca uwagę, jak istotną dla społeczeństwa może być muzyka w okresie, gdy jest ono pozbawione własnej państwowości. W tym też sensie aż do końca pierwszej wojny światowej muzyka Chopina pełniła niejako funkcję polskiego ambasadora we wszystkich cywilizowanych krajach, zaś po odzyskaniu niepodległości stała się symbolem i hasłem szeregującym „nas, współczesnych muzyków, w imię idei szerzenia najgłębiej pojętej kultury muzycznej w odrodzonej Ojczyźnie”.

Bezpośrednią artystyczną konkretyzacją prezentowanych powyżej poglądów, a zarazem jedynym od op. 5 bezpośrednim nawiązaniem do muzyki Chopina w twórczości Szymanowskiego, są *Mazurki* op. 50 i op. 62. Reprezentują one nowoczesną i twórczą stylizację chopinowskiego mazurka, zgodną z prezentowanym wcześniej poglądem odnośnie do „rozumienia istoty geniuszu Chopina”. Szymanowski przejmuje po Chopinie te cechy mazurka, które uznać można za konstytutywne i zarazem ponadhistoryczne – trójdzielne metrum, modele rytmiczne oraz formalne. Natomiast technika organizacji wysokości dźwięku jest właśnie owym twórczym, oryginalnym rozwinięciem potencjalnych możliwości przez Chopina zaledwie wskazanych. Chodzi tu o wykorzystanie autentycznych skal ludowych, które w XIX wieku, w warunkach supremacji systemu dur-moll, mogły co najwyżej zabarwiać określoną tonację. Tak też i bywało u Chopina. W niektórych mazurkach spotykamy niekiedy śmiałe – jak na tamte czasy – za-

⁴⁹ *Ibid.*, s. 301.

barwienie skalami typowymi dla regionu Mazowsza; regionu, z którym Chopin miał bezpośredni kontakt i z którego pochodzą tańce stanowiące oryginalne modele dla jego mazurków. Jak już wielokrotnie odnotowano⁵⁰, Szymanowski dokonał wysoce oryginalnej syntezy rytmiki tańców regionu Mazowsza z brzmieniowością skal typowych dla Podhala, adaptując te syntezę na gruncie nowoczesnej, dwudziestowiecznej harmoniki w analogii do ówczesnych dokonań Bartoka i Strawińskiego.

Streszczone powyżej poglądy Szymanowskiego odegrały istotną rolę w kształtowaniu się współczesnego modelu recepcji muzyki Chopina. W znacznej mierze przyczyniły się one do odwrotu od dominującej w XIX wieku tradycji heteronomicznego opisu tej muzyki na rzecz wypracowywania metod analizy, pozwalających na opis cech autonomicznie muzycznych⁵¹. Jako jeden z pierwszych zwrócił Szymanowski uwagę na twórczość Chopina z punktu widzenia XX-wiecznego konstruktywizmu dźwiękowego, zaś jego wielokrotne sugestie o paraleli: Bach-Mozart-Chopin potwierdzone zostały – w zakresie cech strukturalno-formalnych – pracami analitycznymi najwybitniejszych teoretyków niemieckich tamtych czasów: Schenkera i Leichtentritta, co z kolei przyczyniło się do zmiany wizerunku Chopina w skali globalnej. Albowiem właśnie od lat dwudziestych kończy się dziewiętnastowieczny stereotyp Chopina – mistrza miniatury, natchnionego romantyka niezdolnego do stworzenia logicznej, spójnej większej całości muzycznej. Zarazem potwierdzenie znajduje koncepcja Szymanowskiego: Chopin, jako „futurysta epoki romantyzmu”, tworzący w „ponad-epokowym porozumieniu” z największymi mistrzami europejskiej tradycji muzycznej.

SUMMARY

Karol Szymanowski's views on Fryderyk Chopin's legacy, which he formed in the 1920s, played a significant role in the development of the contemporary model of reception of the music composed by the master of Polish Romanticism. They largely contributed to a move away from the dominant nineteenth-century tradition of heteronomic description of Chopin's music for the development of analytical methods that allowed one to describe specifically musical features. Szymanowski was one of the first to approach

⁵⁰ Por. Lissa, *op. cit.*; Zieliński, *op. cit.*; *idem*, *Mazurki Karola Szymanowskiego*, [w:] *Z życia i twórczości...*; Helman, *Szymanowski Karol...*

⁵¹ Por. Ciesielski, *op. cit.*

Chopin's works from the standpoint of twentieth-century sonic constructivism, and his repeated suggestions that there was the Bach-Mozart-Chopin parallel were confirmed – in the area of structural-formal features – by the analytical studies authored by the most eminent German theoreticians of the time: Heinrich Schenker and Hugo Leichtentritt, which in turn led to the change of Chopin's image on a global scale. Szymanowski's articles, correspondence and press interviews show a coherent picture of his views on Chopin's creative work. These can be presented in four thematic lines: 1) Chopin in the historical context; 2) The essence of Chopin's genius and the creative impact of Chopin's music; 3) Chopin and the essence of national music; 4) Chopin and educational, teaching and organizational activities.

Especially interesting – in the aspect of Chopin's influence on Szymanowski's creative imagination – appears to be the second thematic range. The question arises about to which of Chopin's works refers the famous statement naming him as “a futurist of the Romantic era” and which of Szymanowski's works (apart from Mazurkas thoroughly studied in this respect) may, in turn, show their inspiration by this “futurism”? When recapitulating the harmonic, textural, melodic and rhythmical influences described in literature on the subject, the author shows the previously little-emphasized aspect of the inspiring influence of novel construction ideas developed by Chopin, mainly in his *Sonata in B flat minor* Op. 35 – a masterpiece which occupies a special place in Szymanowski's writings and, in all probability, had a crucial impact on the development of his (Szymanowski's) musical language. The similarities, presented in this study, between the structural integration techniques developed by Chopin in Opus 27, 28 and 35, and those whose germs can already be seen in Szymanowski's Opus 1, and in a more mature form in Opus 21, 24 and 42 give a special significance to the above-mentioned statements of the maestro of the “Atma” villa.