JERZY MAZARAKI

JERZY MAZARAKI

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
SNI 10.2
NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
BIBLIOTEKA

FRYDERYK CHOPIN

KAROL SZYMANOWSKI

FRYDERYK CHOPIN

WARSZAWA 1925

INSTYTUT WYDAWNICZY
„BIBLJOTEKA POLSKA"

Wszelkie prawa zastrzeżone

Zakłady graficzne Instytutu Wydawniczego „Bibljoteka Polska"
w Bydgoszczy

PROFESOROWI

ADOLFOWI CHYBIŃSKIEMU

K. S.

Jak wiele się u nas pisze, mówi, myśli o Fryderyku Chopinie! Ileż retorycznie barwnych wieńców składa mu się u stóp! A jednak zagadnienie jego twórczości zdaje się być wciąż jeszcze nierozstrzygniętem ostatecznie. Toniemy w jego głębi, a boimy się przestąpić poza zaklęty krąg nadczłowieczego heroizmu, którym tak charakterystycznie zwykliśmy otaczać tych — z naszej przeszłości — co wznoszą się jak potężne spiżowe posągi ponad swą epoką.

Pietyzm ów podziwu byłby godny, gdyby nie stawał się przyczyną wielce niepożądanego w swych skutkach zjawiska — miano-

wicie nałogowego wprost błąkania się po wzruszeniowo-emfatycznych ścieżkach, nie wiodących wprost ku tajemnicy wielkiego artysty, lecz oplatających ją niejako w nierozwikłane nieraz myślowe labirynty. Niemożność uchwycenia w jasny, objektywny kształt któregokolwiek zjawiska z dziedziny narodowej twórczości utrudnia wytworzenie się w naszem społeczeństwie tego, cobyśmy nazwali narodową świadomością kulturalną.

Anemiczny stan owej „świadomości" najjaskrawiej rzuca się w oczy w dziedzinie naszej muzyki. Syntetyczny pogląd na jej ewolucję, na logikę zależności poszczególnych faktów wcale nie istnieje. Historja muzyki polskiej, zwłaszcza XIX w., nie została jeszcze napisana. Występuje ona jako chronologiczny szereg biografij poszczególnych jej działaczy, jako mniej lub więcej trafna charakterystyka ich indywidualnej twórczości, — jednak bez uogólniającej idei,

bez ostatecznego wykazania organicznych związków i uzależnień, bez jakiegokolwiek planu, ujętego w niedwuznaczny, krzepki kształt. Przemilcza się — w cichem jakby porozumieniu — nad wyraz smutne zjawisko, iż ewolucja ta odbywała się niejako a rebours: zaczynając się na niedościgłych szczytach genjuszu Chopina i schodząc zwolna — krok za krokiem — w szare, smutne niziny...

Twierdzimy śmiało, że w znacznej mierze przyczyną tego jest fakt, — paradoksalny niemal, — iż przy całym bezkrytycznym, religijnym prawie kulcie Chopina — bohatera narodowego, nie był on nigdy w całej pełni zrozumiany jako wielki polski artysta, wskutek czego jego bezcenne dzieło pozostało bezpłodne, pozostało wartością samą w sobie, na marginesie niejako dalszej polskiej twórczości muzycznej.

Dzieło zaś wielkiego artysty nie przestaje

być wiecznem źródłem żywej, twórczej siły wtedy jedynie, gdy zajmie w narodowej świadomości kulturalnej należne mu, najzupełniej określone i pozbawione wszelkiego sentymentalizmu stanowisko.



iezwykłem a nieobliczalnie płodnem zjawiskiem w dziejach naszej kultury było to, cobyśmy nazwali „ponownem odkryciem" Juljusza Słowackiego. Nikt nigdy nie wątpił o jego wielkości i genjuszu, a jednak dopiero w epoce „Młodej Polski" zstąpił on istotnie pomiędzy nas ze swych mglistych wyżyn. Zstąpił, nie utraciwszy nic z wielkości; wówczas dopiero jednak z poza wyniosłej, tragicznej maski „wieszcza" zamigotał nam błysk oczu „człowieka", a co najważniejsze, — ujrzeliśmy wreszcie oblicze „artysty"; zrozumieliśmy przecudną tajemnicę jego „metier", ujrzeliśmy czarodziejski kunszt, mądrą, mi-

sterną pracę rąk, wykuwających wytrwale przedziwne kształty w surowym kruszcu „słowa". Zdołaliśmy nawet ująć rzadkie chwile, gdy ręce te, unosząc troskliwie nadziemski ciężar piękna, zadrżały nagle pod wpływem cierpienia wypełniającego serce.

Z tą chwilą jawne się stały głębokie, najbardziej organiczne związki, łączące jego dzieło ze stawaniem się nowej poezji. Dzieło to przestało być bezcenną relikwją jedynie, martwą pamiątką minionej wielkości. Stało się natomiast czemś — ponad wszelki wyraz „żyjącem", dźwignią i motorem nowych wartości, gorącą krwią, karmiącą zwiotczałe tkanki mózgu. „Uświadomienie" sobie Juljusza Słowackiego przyniosło nową, nieznaną dawniej siłę, wskazało nowe drogi.

Bezsprzecznie najbardziej istotnem zagadnieniem dla przyszłej „Młodej Polski" w muzyce, — będącem niemal warunkiem sine qua non jej istnienia, — jest analo-

giczne ponowne „odkrycie" Fryderyka Chopina, ostateczne wydobycie jego mumji z gromadzonych przez stulecie niemal powijaków wszelakiej wzruszeniowej retoryki, uświadomienie sobie realne i praktyczne tych dróg, ku niezawisłości polskiej muzyki wiodących, po których nikt za nim pójść nie zechciał czy nie zdołał...

Dotychczasowa o nim polska literatura — panegiryczna, biograficzna, nawet fachowo-muzyczna — zdołała wprawdzie rzucić nieraz pojedyńczy snop światła na życie jego i twórczość, komuż jednak udało się uczynić to światło tak mocnem i równem, by ukazać nam jego istotne oblicze w niemijającym, raz na zawsze utrwalonym kształcie? Może się zjawi kiedyś ów idealny biograf artysty i twórczy krytyk jego dzieła — w jednej osobie. Będzie nim ten, co, dążąc bez lęku drogą, wiodącą wprost ku tajemnicy wielkiej sztuki Chopina, potrafi u jej kresu

stopić w ogniu zapału największy dla niej podziw z najgłębszem jej zrozumieniem w jedną nierdzewiejącą bryłę istotnego poznania. Kierunek drogi, którą iść należy, zarysowuje się dziś coraz jaśniej. Niechże to będzie usprawiedliwieniem, że w niniejszej pracy nieśmiałe na owej drodze staramy się stawiać kroki.



dy w „rewolucyjnych" kołach muzycznych — a więc z natury rzeczy mniej lub więcej gorąco protestujących przeciw muzyce przeszłości — postawić pytanie, którzy z kompozytorów „wczorajszych" są istotnie godni swych wyniosłych piedestałów, — usłyszy się zazwyczaj w odpowiedzi niedługi szereg sławnych nazwisk, które zmieniają się często, z wyjątkiem dwóch: są niemi Wolfgang Amadeus Mozart i Fryderyk Chopin. Jednomyślny wybór i stałe zestawienie tych dwóch nazwisk jest niezmiernie charakterystyczne. Nasuwa się tu przedewszystkiem nieodparty wniosek wewnętrznego pokrewieństwa twór-

czości „klasyka" Mozarta i „romantyka" Chopina. W wyborze tym nie chodzi przecie jedynie o skalę indywidualnych talentów obu twórców, pomimo iż jest ona w obu wypadkach olbrzymią. Wszakże dla wielu „głębia" Beethowena, „żywiołowa siła" Wagnera jest stokroć bardziej przekonywająca od przedziwnie zrównoważonej, chłodnej niemal chwilami muzyki Mozarta. Pokrewieństwo to pochodzi więc, być może, z o wiele głębszych źródeł duchowych. Chodzi tu zapewne o najistotniejszy stosunek artysty do swego dzieła, o to, w jaki sposób surowy materjał muzyczny jest przetwarzany w doskonałe dzieło sztuki. W tem oświetleniu nasuwa się tu zasadnicza wątpliwość, czy oficjalne etykiety „klasyka" i „romantyka" odpowiadają istotnie rzeczywistości? Czy wogóle dogmatyczne układanie twórczych indywidualności w gotowe już ramy dziejowe, uzależnianie ich jedynie od najogólniej-

szych charakterystycznych cech danej historycznej epoki zdolne jest w dostatecznej mierze ujawnić najgłębsze cechy twórczości danego artysty? Wątpliwość tę potęguje jeszcze drugi wniosek, wynikający ze stanowczego dziś wyróżnienia z całej muzycznej przeszłości tych dwóch mianowicie imion: oto, iż „klasyk" ów i „romantyk", których pozornie dzieli biegunowe przeciwieństwo ideowego charakteru dwóch dziejowych epok, przedstawiają dla dziś tworzącej się muzyki istotną i bezwzględną wartość. Dzieła ich są więc niejako drogowskazem, czy też może niekruszejącą opoką, na której mocno i pewnie może się wesprzeć rozwój dzisiejszej muzyki, tej mianowicie, co od paru dziesiątków lat zaczęła się bujnie krzewić, naprzekór niejako i poza swą oficjalną, dotychczasową ojczyzną, t. j. Niemcami. Ponieważ zaś krzewi się ona pod znakiem protestu przeciw „romantyzmowi", który w muzyce

w Niemczech właśnie osiągnął swe najwynioślejsze szczyty, należy więc przypuścić, iż to nie specyficzny „romantyzm" Chopina czyni go tak bliskim nam — dzisiejszym, a inne raczej cechy jego genjuszu, zapewne też i te, co spokrewniają go ze swej strony z Mozartem.

Ani bowiem deformujące w pewnej mierze wpływy perspektywy historycznej, ani głębokie różnice zmieniających się w zależności od dziejowych epok ideologij artystycznych, — nie są w stanie zatrzeć najgłębszych pokrewieństw pewnych twórczych typów, wyrażających się w najistotniejszym stosunku artysty do swego dzieła.

Jakimże był on u Mozarta? Nie ulega wątpliwości, iż tego pojęcia „głębi", które pojawiło się w czasach romantyzmu muzycznego w Niemczech i do dziś dnia tuła się anachronicznie po krytykach, jako wytarty, niewiele mówiący symbol rzeczy o wąt-

pliwej autentyczności, nie znajdziemy w jego sztuce.

Muzyka ta o przedziwnej, południowej jakby lekkości, nurzająca się w swoistej, przejrzystej głębi bezwzględnej, formalnej doskonałości, zdaje się jednak cyzelowana w twardym, nierdzewiejącym kruszczu. Proces twórczy Mozarta odbywał się niejako poza sferą bezpośredniego wewnętrznego przeżycia. Na wzór Benvenuta Celliniego, który z równą radością odlewał swego „Perseusza" jak rzeźbił złoty puhar dla mecenasa-papieża, — zdawałoby się, że i Mozart, trzymając dzieło swe w ręku, przed uśmiechniętemi w twórczej radości oczami, modelował je pieczołowicie a krytycznie, nadając ostateczny, niewątpliwy kształt — czy to była symfonja, „Wesele Figara", czy tylko drobna piosenka — zawsze równie doskonały.

W tym „objektywnym" niejako stosunku artysty do swego dzieła kryje się tajemnica

niespożytej doskonałości formy. Dzieło takie, wyczarowane z opornej bryły „materjału" — nie wyrażające nic, jeno samo siebie — jest tworem nieskończenie „plastycznym" i „pozytywnym", tworem „zorganizowanym" wedle swoistej, wewnętrznej logiki, a więc tem samem i „ograniczonym" w swych idealnie zharmonizowanych wymiarach, tworem, żyjącym niejako bytem samodzielnym i poza burzliwym i wieczyście zmiennym nurtem wewnętrznego przeżywania twórcy.

Tu się kryje zasadnicza różnica pomiędzy stosunkiem do dzieła sztuki Mozarta i — powiedzmy — antytezy jego, Ryszarda Wagnera, u którego niepowstrzymanie rwący, potężny nurt wewnętrznego przeżycia nie dawał niejako ostygnąć wszelkim formom i określonym kształtom, rozsadzał je i burzył swym wewnętrznym żarem, dając w wyniku sztukę, będącą również jakby wieczyście

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA W WARSZAWIE BIBLIOTEKA

płynącym potokiem rozżarzonej lawy. Sztuka Wagnera w pewnem znaczeniu nie jest „czystą sztuką", jest raczej zobjektywizowaną funkcją tego — tytanicznego zaiste — temperamentu twórczego.

Fryderyk Chopin spoglądał w stronę wielkiego samotnika Beethovena z szacunkiem wprawdzie, z pewnym jednak niepokojem i niedwuznacznym chłodem. Roberta Schumanna, tkliwego „wiecznego młodzieńca" („Der ewige Jüngling" — jak go nazwał Nietsche), traktował — niewdzięcznik! — z wyraźną niechęcią i pańskim, nieco wzgardliwym gestem. Mozarta podziwiał i wielbił *) przez całe życie.

Oto muzyczny „futurysta" epoki romantyzmu (był nim bowiem w samej rzeczy,

*) Bacha również! Jednak nie znalazłoby się chyba dwóch muzyków o najskrajniej nawet różniących się przekonaniach, którzyby pod tym względem nie byli ze sobą w zgodzie.

gdy w swych skromnych pozornie fortepianowych utworach stwarzał istotne podwaliny muzyki, co przyjść dopiero miała!), patrzący z przerażeniem niemal na Hectora Berlioza, który, waląc z romantyczną furją w spiżowe wrota wielkiej sztuki, tworzył coraz to nowe, genjalne monstra — wywołał Chopin z przeszłości widmo uśmiechniętego wdzięcznie „Cherubina" muzyki i postawił najbliżej swego serca. Zdawałoby się, iż pomiędzy dwoma nawiązuje się jakieś tajemnicze porozumienie co do tego, czem jest istota muzyki!

Owe „klasyczne" zamiłowania Chopina, wobec artystycznej atmosfery otaczającego go życia, są bardzo charakterystyczne. Wszakże romantyzm, w sensie ideowego zabarwienia epoki, stanowi ogólne tło i ramy, w których zwykliśmy ujmować jego psychologiczną sylwetkę. Romantyzm stwarza ów nieprzezwyciężony, apriorycznyniejako

punkt widzenia, z którego wypływały wszystkie dotychczasowe o nim i jego sztuce sądy. Daje on całej jego postaci specyficzne zabarwienie, uwydatnione jeszcze posępnem tłem naszych ówczesnych dziejów. A wszakże do wczoraj nieledwie niemożliwy był dla nas zupełnie objektywny sąd o ówczesnym wulkanicznym wybuchu polskiej twórczości artystycznej wśród najciemniejszej nocy dziejów. Ujmowaliśmy jej istotne, objektywne wartości jakby przez czarny, żałobny welon narodowej tragedji. Jednak dziś, o brzasku nowego dnia, coraz się jaśniej rysuje ówczesna rzeczywistość. W świetle tem i postać Chopina zabarwia się jakimś świeżym, ciepłym rumieńcem młodości. Zmienia się również stosunek jego do otaczającego go życia. Wydaje się on nam — dzisiejszym— o wiele bliższy w istotnych wartościach swej sztuki, niż cała jego epoka. A więc wówczas był on bardziej „samotny", „nierozumiany",

— zkolei być może i bardziej „nierozumiejący" gorączkowej atmosfery artystycznej ówczesnego życia Paryża, niżby się to mogło zdawać. Zapewne był raczej „modny", niż „zrozumiany" — zdarza się to często na tle wielkomiejskiego snobizmu.

„Romantyczny" patos jego wielu dzieł zdaje się nieraz jakby z zewnątrz odbitym blaskiem pożogi, z oddali nadlatującem echem lamentu. Nie w patosie tym kryje się jednak istotny czar jego muzyki. W nim to natomiast rodziły się legendy o tajemniczym człowieku, żyjącym w zaklętym kręgu duchowej samotności, niezrozumiałej nawet dla Adama Mickiewicza; samotności niewątpliwej, pomimo pozorów światowca i „petit maitre'a". W patosie tym rodziły się również baśnie o „literaturze" jego dzieł, szpecące je poufałością i płytkiem gadulstwem starszych dam, „uczenic uczniów" artysty, wkładających w nie obcą, banalną

treść, a więc opowiadających o tym czy owym mazurku, będącym jakoby „sceną karczemną", o „powiewającej skrzydłami husarji" w polonezie as-dur, o „cymbałach Jankla" w polonezie-fantazji, czy też o „rewolucyjnej" etiudzie c-moll.



e zasadnicze cechy stosunku Chopina do zagadnienia własnej twórczości nabierają charakterystycznego wyrazu na tle jego epoki i tak dla niej typowej ideologji sztuki. W ówczesnem olbrzymiem rozszerzeniu zakresu życia, niebywałem wzbogaceniu jego treści, człowiek twórczy — a więc artysta — stanął niejako w jego centrum, jako aktor na scenie, biorący czynny w niem udział, bezpośrednio wpływający na jego dramatyczną akcję, normujący przebieg zdarzeń. Atoli w samem tem zwiększeniu jego czynnej roli w życiu zawierało się jakby przykucie go do zakresu dramatycznej treści

jego własnej epoki. Artysta to przedewszystkiem — jak nigdy przedtem — stał się jej typowym wyrazicielem. Wobec czego problemat czystej sztuki i jej formalnej, objektywnej wartości musiał niejako ustąpić miejsca niezmiernie intensywnie w niej przeżywanej samej treści życia; i to bez względu na metafizyczne głębie, z zewnątrz wprowadzone właśnie w owej epoce i właśnie w sztuce niemieckiej. Artysta zgrywał się niejako na scenie sztuki i na forum życia, usiłując— często nadaremnie — przetrawić w swem dziele jego olbrzymią treść. Jakże daleko odbiegła wówczas sztuka od objektywnego tworzenia skończonych form XVIII w., a więc w muzyce od Mozarta np. — a nawet Bacha, którego niezgłębiony patos wzlatywał jednak gdzieś ku ostatnim graniom otaczającej go rzeczywistości.

Ów aktywno-aktorski pierwiastek tworzącego artysty nigdzie się nie zaznacza z taką

jaskrawością, jak w dziełach Wagnera, dla którego muzyka była jedynie środkiem wyrazu. W takiem ujęciu sprawy dzieło jako forma sama w sobie musiało ustąpić na drugi plan, nie tyle z powodu swej zewnętrznej teatralności, ile z powodu wysunięcia się na czoło twórcy — w charakterze protagonisty, zadokumentowania na scenie sztuki jego własnej życiowo-twórczej roli. Być może, iż to — genjalne zaiste — aktorstwo własnej duszy jest jego indywidualną cechą; — a jednak sądzimy, iż znalazł w niem swój najjaskrawszy wyraz charakterystyczny wogóle dla epoki romantyzmu stosunek artysty do własnego dzieła. Twórczość Chopina pozbawiona jest doszczętnie owego elementu aktorstwa; zdawałoby się, iż jego psychiczna osobowość, spiritus movens jego woli twórczej, usuwa się w cień, poza własne swe iskrzące się niesamowitym blaskiem dzieło. Jest w tem jakaś przedziwna magja

stwarzania światów piękna, własnem swem bytujących życiem. Dzieło to objawia się nam jako wyzwolona z wszelkich bezpośrednich związków z psychicznem przeżyciem (z którego powstała), gra form czystych i doskonałych, form, wyrażających przedewszystkiem same siebie w niewzruszonej harmonji swych poszczególnych elementów. Sądzimy, iż owo wyzwolenie energji twórczej z wszelkich związków przypadkowych, nieugięta wola tworzenia form absolutnych jest swoistą „głębią" Chopina. Używając określeń „głębia" i „absolut", zastrzegamy się jednak przeciw wszelkim, tak modnym doniedawna estetyczno-metafizycznym kombinacjom na tle muzyki, jako „środka wyrazu". Przeciwnie — sądzimy, iż swoista „głębia" wielkiego twórcy muzycznego jest możliwa jedynie pod warunkiem najbardziej pozytywnego stosunku do zagadnienia t. zw. „métier". Krytyczno-estetyczne sądy Fran-

cuzów — tak jasne i zazwyczaj wprost do celu zmierzające — używają często owego słowa. Ów pozytywizm, wprowadzający pojęcie „rzemiosła" w sferę najwyższych zagadnień sztuki, jest jeno zdrowym instynktem, niedwuznacznem stwierdzeniem faktu, iż rzetelne wartości dzieła sztuki osiągalne są jedynie na gruncie absolutnego opanowania materjału. W procesie twórczym ważne przedewszystkiem jest „jak" — następni edopiero „co"; żadne też z zewnątrz do dzieła muzycznego wprowadzone elementy podnieść nie zdołają jego „duchowej wartości"...

Z pewnym rozmysłem operujemy tu uroczystemi pojęciami „głębi", „wartości duchowej" „absolutu" i t.d. Są to słowa, spotykające się co krok niemal w krytycznych sądach o muzyce. Mamy wrażenie, iż opinje muzyczne u nas przeszły w znacznie mniejszym stopniu, niż w dziedzinie plastyki i poezji, tak charakterystyczną dla ostatnich

dziesiątków lat ewolucję, a wyrażająca ją krytyka z małemi wyjątkami posługuje się wciąż jeszcze dla sądów swych i orzeczeń — kierowniczemi ideami, zaczerpniętemi... z przeszłości. Przyczyną tego stał się być może wagnerowski dogmat „muzyki jako wyrazu". Opinje muzyczne do dziś dnia z trudem wyzwalają się z suggestywnego wpływu jego potężnej osobowości. „Muzyka jako wyraz" jest zasadą dwuznaczną, wiodącą do szeregu nieporozumień w określeniu absolutnej muzycznej treści dzieła, ponieważ zawiera w sobie jakby negację jej konstruktywno-formalnych wartości. Poza tem idea, przez muzyków „wyrażana", mogłaby być „ideą" samą w sobie — stojącą już poza sferą muzyki. Tak też istotnie rzecz się miała w Niemczech w XIX w. Owem tajemniczem „x" muzycznego równania mogły być z zewnątrz w jej „literacką" treść wprowadzone elementy religijne, filozoficzne, dzie-

jowo tragiczne czy jakiekolwiek inne — i one to stanowić miały rzekomą „głębię" czy „wartość duchową" poszczególnego dzieła. Bez względu jednak na „absolutność" tej lub owej idei, którą przesycono muzyczną treść dzieła, metoda powyższa była już w zasadzie swej tem, cośmy określili jako przykucie dzieła sztuki do dramatycznej treści dziejowej epoki, powierzeniem jego losów wieczyście ruchomemu nurtowi dziejowej rzeczywistości. „Muzyczny wyraz" bowiem, w przeciwieństwie do formalnych wartości muzyki, jest jedynie jakby funkcją wartości już pozamuzycznych, wyidelizowanem odbiciem owej płynnej rzeczywistości.

A czyż wielki artysta w swych najgłębszych tęsknotach nie dąży instynktownie do przeciwstawienia swego dzieła jako formy stałej i niezmiennej ruchomemu i wieczyście płynnemu prądowi życia? I czyż stopień

natężenia owej woli formy nie stanowi właśnie o wartości dzieła?

Przeprowadzając pewną linję graniczną pomiędzy Chopinem a otaczającą go atmosferą artystyczną, staraliśmy się wykazać, iż „romantyczność" nie wyczerpuje jednak najistotniejszej treści jego dzieła, iż dzięki niespożytej sile twórczej, a także zadziwiającemu objektywizmowi w stosunku do zagadnienia sztuki, potrafił on stworzyć w swej muzyce wartości pozytywne, które swem bezwzględnem „nowatorstwem" wyprzedzały o wiele jego epokę, przytem — wartości tak stałe i niezmienne, iż bogate w zdarzenia i wszelkie eksperymenty dzieje muzyczne XIX w. i początku XX przeszły ponad niemi, w niczem nie zaćmiwszy ich blasku. Przeciwnie nawet: szereg „rewolucyjnych" przemian w królestwie sztuki, cechujących ostatnie lata, spotęgował jeszcze ów blask, wykazując w całej pełni wewnętrzną żywotność

sztuki Chopina. Jest to tem bardziej zastanawiające, iż o wiele bliższe nam w czasie gigantyczne dzieło Wagnera — usuwa się coraz więcej w cienie przeszłości, oczywiście nie jako bezprzykładna wprost manifestacja genjuszu muzycznego, lecz jako konkretny wyraz zasadniczego w stosunku do zagadnienia muzyki stanowiska.

Dziś bowiem reakcja w świecie sztuki przeciw jej bezpośredniemu „wczoraj" jest niewątpliwym faktem kulturalnym. Jest ona zbyt żywą „stawającą się" wokół nas rzeczywistością, zbyt wielką zmuszeni jesteśmy wszyscy grać w niej rolę, by możliwy był zupełnie objektywny, krytyczny sąd o niej. Że nie jest ona bezwzględnie „rewolucyjnym" początkiem nowej w sztuce ery, nie ulega — sądzimy — żadnej wątpliwości. Zbyt organicznie jest związana z owem „wczoraj" — chociażby w negatywnej formie protestu. Zdaje się być raczej „dalszym

ciągiem", a więc przypływem czy odpływem — wedle niewzruszonych praw — jak olbrzymi oddech oceanu. Jest ona również — jak twierdzą liczni melancholicy — ostatnią już granicą, tragiczną Ultima Thule pewnego okresu kulturalnego, do którego dobiegła fala przypływu, aby się nigdy nie cofnąć! Ów skrajny pesymizm nie zmienia jednak zasadniczo naszego stanowiska. W abstrakcyjnym formalizmie dzisiejszej plastyki np., w skrajnym intelektualizmie dążeń do ostatecznego rozwiązania problematu formy, tli się, gdzieś na dnie twórczych wzruszeń skrzętnie zresztą skrywana, wiara w ponaddziejową, absolutną wartość sztuki (coprawda paradoksalna niemal na tle „futuryzmu", jako pewnej sui generis, „filozofji życiowej"). Wiara — być może — niepotwierdzona dość przekonywającemi argumentami istotnych dzieł sztuki. I to jednak nie uprawniałoby do tak czarnego pesymizmu. W chao-

sie współczesnego świata sztuki, wśród tylu idej i idejek, pozornych sprzeczności, sporów, entuzjazmów i wyklinań wyczuwa się jednak, jako niewzruszony pewnik, olbrzymią żywotność zagadnienia sztuki, zarysowują się również podstawowe dążenia i zasadnicze kierunki dalszych jej dróg. Drogi te łatwiejsze są do ujawnienia w dziedzinie muzyki właśnie, której rytm rozwojowy podlega swoistym, jej tylko właściwym prawom. Pod tym kątem widzenia stanie się jasną decydująca w dziejach muzyki rola Chopina oraz jego olbrzymie znaczenie dla tworzącej się dziś „nowej" muzyki. Psychologicznem podłożem owej „nowej" muzyki jest bezsprzecznie fakt stopniowego wyzwalania się z zaczarowanego kręgu „niemieckości". Nie chodzi tu wszakże o prymitywne ignorowanie jej niewątpliwych i olbrzymich estetycznych walorów. Należy jedynie obalić legendę o jej „uniwersalności". Należy ostatecznie

i bezwzględnie stwierdzić, iż wielka muzyka powstać może na innem podłożu, niż coraz bardziej zacieśniający się dziś krąg niemieckiej „wzruszeniowości". Wyzwolenie owo musi się przedewszystkiem oprzeć na podniesieniu do najwyższych artystycznych wartości muzycznych — rasowych cech innych narodowych ugrupowań. Chodzi tu więc nietylko o walory „formalne" — lecz również o „ducha" muzyki, o jej najgłębszą treść. Proces ten jest faktem dokonanym we Francji i Rosji. Jakże olbrzymią rolę odegrała w nim twórczość Chopina! Nie ulega bowiem wątpliwości, iż przed wiekiem już niemal zrozumiał on całą głębię i „organiczność" zagadnienia oparcia twórczości nie na tradycjonalnym, istniejącym już estetycznym kanonie, a stworzenie „kanonu" własnego, budowanie gmachu muzyki od fundamentu, którym z natury rzeczy stał się najistotniejszy jego stosunek do ży-

wiołu muzyki, oparty o jego rasowe odrębności.

Był on jednym z największych „rewolucjonistów" w muzyce, burząc bowiem tradycjonalizm formalny i „duchowy", otworzył jej drogę do wolności. Jednak instynkt nieomylny, wysoka kultura, ukazały mu odrazu drogę do własnej niezłomnej „dyscypliny". Plastyczna wyobraźnia nakreśliła zasadnicze kierunki i linje graniczne. W dobrowolnych owych więzach dopiero rozwinęło się jego „métier" — przecudne „rzemiosło" jego formalnej doskonałości.

„Polskość" dzieła Chopina nie ulega najmniejszej wątpliwości; nie polega ona jednak na tem, iż pisał on również polonezy i mazurki (fałszywie rozumiany stosunek do muzyki ludowej jako podstawy indywidualnej twórczości!), w które nieraz z zewnątrz wciskano — jak już zaznaczyliśmy — obcą im treść ideowo-literacką. W bez-

względnej „muzyczności" swych dzieł wyrósł on ponad swą epokę w podwójnem tego słowa znaczeniu: jako artysta poszukiwał form, stojących poza literacko-dramatycznym charakterem muzyki, cechującym dążenia romantyzmu, — jako Polak odzwierciedlał w nich nie istotę ówczesnego tragicznego załamania się dziejów narodu, a dążył instynktownie do ujęcia, ponaddziejowego niejako, najgłębszego wyrazu swej rasy, rozumiejąc, iż tylko na drodze wyzwolenia sztuki z zakresu dramatycznej treści dziejowej zdoła zapewnić jej najtrwalsze a prawdziwie polskie wartości. Taki stosunek do zagadnienia „muzyki narodowej" — genjalne w własnej jego sztuce rozwiązanie — stało się przyczyną powszechnej zrozumiałości dzieł Chopina poza granicami Polski (w przeciwieństwie do Moniuszki!), umieściło je na wyżynach sztuki wszechludzkiej. Poza tem stało się punktem wyjścia dla

usiłowań dzisiejszych. W tem tai się przedziwna zagadka jego wieczystej współczesności. Dziś, być może, nie wyczuwamy już z dostateczną świeżością ówczesnego nowatorstwa najpozytywniej pojętego materjału muzycznego jego sztuki. A wszakże każdy poszczególny element jej: akord, modulacja czy rysunek melodyjny, rytmiczny, — wyrastał niejako z nietkniętej pługiem gleby, był rezultatem najgłębiej pojętego eksperymentu twórczego. Posiadał on ową, tak charakterystyczną, objektywną i zrównoważoną mądrość, cechującą istotną odwagę tych, co w swych twórczych czynach bez trwogi porzucają krainy po tysiąckroć już zbadane, niezawodne, niegrożące żadną niespodzianką, krainy, gdzie tradycjonalny „estetyzm" krzewi się jako nałóg, a idee stają się rychło „modą"; dziś dopiero — z wiekowej niemal oddali — i biorąc pod uwagę to, co przyszło po nim, a więc z jednej strony cały roman-

tyzm, postromantyzm i dzisiejszą muzykę w Niemczech, z drugiej zaś — i jako antytezę — bujny jej rozwój we Francji i Rosji, zawdzięczający tak niesłychanie wiele jego sztuce, — dziś dopiero można w całej pełni pojąć jego olbrzymie znaczenie w ewolucji muzyki wszechświatowej. Pragnęlibyśmy, aby stosowna „przemiana wartości", ku której drogę ukazał nam Chopin przed wiekiem, stała się w Polsce wreszcie faktem dokonanym.

Nie chodzi tu o bezkrytyczne czerpanie z tego, co i w jego muzyce stało się już w pewnej mierze estetycznym tradycjonalizmem, a o najgłębsze zrozumienie jego stanowiska w stosunku do muzyki polskiej w szczególności, o ostateczne zrzucenie obcych i krępujących jej rozwój więzów, o odwagę „wyrzeczenia się", o wolę tworzenia jej na własnych fundamentach. Fryderyk Chopin jest wieczystym przykładem, czem być może

muzyka polska, a także jednym z najwyższych symboli zeuropeizowanej Polski — nietracącej nic ze swych rasowych odrębności, a stojącej na najwyższym poziomie kultury europejskiej.

FRYDERYKA CHOPINA
INSTYTUT
102
NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
BIBLIOTEKA

KAROL SZYMANOWSKI

FRYDERYK CHOPIN



WARSZAWA

INSTYTUT WYD
„BIBLJOTEKA F