

ANNA JANOSZ, JÓZEF ELIASZ

Wydział Edukacji Muzycznej

UKW w Bydgoszczy

Chopin i jego naśladowcy w kulturze muzycznej XIX i XX wieku

Genialny pianista i rewolucyjny kompozytor

Chopin należy do drugiego pokolenia romantyków europejskiej generacji, obok geniuszy muzycznych tej miary co: Robert Schumann, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Ferenc Liszt czy Hector Berlioz, którą „poprzedzili równie wybitni kompozytorzy, tacy jak: Franz Schubert i Carl Maria Weber”¹.

Jako kompozytor posiadał genialną zdolność syntezy – form, gatunków, stylów, technik, sposobów kształtowania i środków wyrazu. Takich syntez – według Pocięja – dokonywali w swej twórczości jedynie najwięksi przed Chopinem – Bach, Mozart, Haydn, Beethoven – po nim zaś Wagner, Brahms, Mahler, czerpiąc z różnych źródeł, różnorodne składniki i elementy przetapiając w styl na wskroś własny, absolutnie oryginalny². Był też wyjątkowym melodystą. „Stworzył nowy typ melodii, który wywodzi się z polskiej muzyki ludowej, z jej zasadniczych cech narodowych”³. „Słuchając muzyki Chopina, mamy poczucie obcowania z pięknem najwyższego rodzaju, a równocześnie – niepodobnym do żadnego innego. Objawia się ono w różnych elementach kompozycji. Muzyka Chopina to oczywiście piękne melodie, jakich nikt inny na fortepianie nie wyśpiewał. Chopin jest również jednym z najsztelniejszych mistrzów harmonii. To on pierwszy wprowadził do muzyki tak bogato rozwinięty język harmoniczny, ujmujący odrębnym kolorytem (...), o niezwykle żywym oddziaływaniu uczuciowym tej muzyki”⁴, a zawarte w niej emocje należą do istotnych składników chopinowskiej sztuki. Niebawem rozluźnił (czy też zmodyfikował) – zdaniem Barbary Smoleńskiej-Zielińskiej – „klasyczne rygory tonalne, zachowywane jeszcze we wczesnej muzyce romantycznej, rozwinął nowe sposoby łączenia akordów i traktowania

¹ B. Weber, *Chopin*, Wrocław 2000, s. 202.

² B. Pocięj, *Polskość Chopina*, Warszawa 2012, s. 157.

³ Por. L. Mazel, *Studia chopinowskie*, Kraków 1965, s. 221.

⁴ B. Smoleńska-Zielińska, *Fryderyk Chopin i jego muzyka*, Warszawa 2010, s. 263.

tonacji, wyznaczył znacznie większą, niż czyniono to przedtem, rolę chromatyce. Niezwykle śmiało wykorzystywał współbrzmienia dysonansowe, i to takie, jakich dotąd w muzyce nie znano, nadając im nowy sens brzmieniowy, kolorystyczny oraz ekspresyjny⁵. Antoni Woytowicz natomiast uważa, że to wyzwolenie z więzów klasycznych dotyczyło zerwania z obowiązującymi przepisami „tak pod względem wewnętrznego układu i organizmu pojedynczych części, jak i pod względem zewnętrznej formy całości”⁶.

Droga, którą Chopin kroczył, wysnuwając swe fenomenalne kreacje muzyczne, wiodła bezkompromisowo w przyszłość. Był i niezmiennie ciągle jest postrzegany – według Bożeny Weber – jako osobowość na wskroś samowystarczalna, duchowo niezależna, wyjątkowa w swych artystycznych realizacjach⁷.

Rezonans, jaki muzyka Chopina wzbudziła u kompozytorów mu współczesnych, a przede wszystkim u twórców pokoleń następnych, Tomaszewski uznaje za wyjątkowo silny i niezaprzeczalny. Naśladowano ją i kontynuowano, odchodzono od niej i powracano. Nawiazywano do jej kształtu dźwiękowego, do preferowanego przez Chopina rodzaju harmoniki, melodyki i ekspresji, do charakterystycznego dlań repertuaru faktur i form⁸.

Mówiąc o Chopinie jako pianiście-wirtuozie, Smoleńska-Zielińska zwraca uwagę na: „bogate środki pianistyczne, nowe efekty ekspresyjne, kolorystyczne i wirtuozowskie, które stworzyły podstawę do dalszego rozwoju muzyki fortepianowej”⁹. Ta skromna na pozór, do niedoskonałego wówczas jeszcze fortepianu ograniczona twórczość, lubująca się w formach miniaturowych, nastrojach subtelnym, niejednokrotnie nacechowana kameralną intymnością czy, jak twierdzili niektórzy współcześni, chorobliwym subiektywizmem okazała się – zdaniem Kisielewskiego – w perspektywie historycznej rewelacyjnie płodna i żywotna¹⁰. Bez zdobyci Chopina nie byłoby późniejszych stylów fortepianowych Liszta, Rachmaninowa, Skriabina, a także bardziej nowoczesnych światów dźwiękowych Debussy’ego, Ravela, Szymanowskiego. „Śmiałość Chopina polega także na tym, że niemal całą swą twórczość zamknął w dźwiękach fortepianu, udowadniając tym, że instrument ten może być nie mniej bogatym przekaznikiem muzycznej fantazji, wielkich wzruszeń i dramatów, jak orkiestra symfoniczna czy śpiew”¹¹.

⁵ Tamże, s. 264.

⁶ Cyt. za A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych*, Warszawa 1958, s. 593 (Woytowicz wypowiedział się na temat twórczości Chopina w poznańskiej „Gazecie Polskiej” 11 i 12 listopada 1949 r.).

⁷ B. Weber, dz. cyt., s. 202-203.

⁸ Por. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 790.

⁹ B. Smoleńska-Zielińska, dz. cyt., s. 264.

¹⁰ S. Kisielewski, *Z muzyką przez lata*, Kraków 1957, s. 127.

¹¹ B. Smoleńska-Zielińska, dz. cyt., s. 264.

Wyniesienie twórczości Chopina do statusu symbolu narodowej muzyki polskiej i postaci Chopina do rangi bohatera narodowego skutkowało falą naśladownictwa w postaci – jak to nazywa Anna Piotrowska – „manii imitowania gatunków uprawianych”¹² przez kompozytora.

O całej muzyce współczesnych Chopinowi kompozytorów Tomaszewski mówi, że miała „dobre chęci”, nic więcej. Wszyscy ci ludzie, mimo swoich jak najlepszych zamiarów, nie mieli żadnych możliwości, by móc podjąć choć w jakimś drobnym zakresie próbę dotrzymania kroku Chopinowi, nawet ci najbardziej uzdolnieni¹³.

Zdaniem Elżbiety Szubertowskiej „Chopin był jedynym kompozytorem, którego dzieła nie udało się nikomu później kontynuować, że żaden z wybitnych kompozytorów polskich nie osiągnął takiego światowego rozgłosu”¹⁴. Zdaniem Alfreda Einsteina „żaden inny polski muzyk nie zdołał zapewnić językowi narodowemu znaczenia uniwersalnego, ani też nadać wyrażanym przez siebie najbardziej intymnym i osobistym uczuciom piętna narodowego równie urzekającego”¹⁵.

W drugiej połowie stulecia, upominając się o niepospolitowanie imienia Chopina, Dobrzyński powie po prostu, że Chopin jest „jedyny i niepowtarzalny. On ma osobny styl, osobną formę, czarujący dźwięk, jakieś nowe, ze sfer wyższych, a może najwyższych – czerpane modulacje. Słowem posiada to wszystko, czego przed nim nikt w swych dziełach ani okazał, ani zamarzył”¹⁶.

Znaczenie muzyki Chopina w okresie postromantycznym

Kisielewski stoi na stanowisku, że Chopin, choć tak gorąco w Polsce chwalony, nie miał u nas, aż do XX wieku, do Karłowicza i Szymanowskiego, istotnych epigonów czy kontynuatorów¹⁷. Wpływ Chopina na muzykę polską II połowy XIX wieku był raczej powierzchowny. Zaznaczył się jednak dosyć mocno w muzyce kompozytorów niemieckich, francuskich czy rosyjskich.

¹² A.G. Piotrowska, *Fryderyk Chopin kompozytorem narodowym*, [w:] A. Czartkowski, Z. Jeżewska, dz. cyt., s. 40.

¹³ Mowa tu młodszych i starszych przyjaciół Chopina – Ignacym Feliksie Dobrzyńskim, Julianie Fontanie, Oskarze Kolbergu, Karolu Kurpińskim, Wojciechu Sowińskim, Józefie Nowakowskim, Józefie Brzozowskim, Edwardzie Wolffie (wuj Henryka i Józefa Wieniawskich), Antonim Orłowskim, Józefie Lubowskim, Ignacym Krzyżanowskim, Karolu Mikulim, Kazimierzu Werniku, Emanuelu Kani, Józefie Wieniawskim, Aleksandrze Zarzyckim. M. Tomaszewski, *Chopin w oczach naśladowców, następców i...*, [w:] M. Tomaszewski (red.), *Kompozytorzy polscy o Chopinie*, Kraków 1958, s. 14-15.

¹⁴ E. Szubertowska, *Narodowy i uniwersalny aspekt twórczości Fryderyka Chopina*, [w:] E. Szubertowska (red.), *Studia nad muzyką i poezją*, Bydgoszcz 2011, s. 36.

¹⁵ A. Einstein, 1965, s. 449-450, cyt. za: E. Szubertowska, dz. cyt., s. 36.

¹⁶ M. Tomaszewski, *Chopin w oczach naśladowców...*, s. 15.

¹⁷ S. Kisielewski, dz. cyt., s. 132.

Do poetyki muzycznej Chopina, odpowiednio transponowanej i modulowanej, nawiązują świadomie kompozytorzy Wielkiej Piątki¹⁸. Wpływ Chopina widać w muzyce czeskiej – w twórczości Bedrzicha Smetany, Antonina Dworzaka i Leoša Janáčka, choć u każdego przejawia się inaczej. Wiele zawdzięcza Chopinowi Grieg, nazywany zresztą „Chopinem Północy”. Poza ideą muzyki narodowej, jako sztuki wysokiej wywiedzionej ze struktur i z ducha folkloru, inspiracje twórcy mazurków słyhać w typie faktury pianistycznej Griega, a także w jego liryzmie. Analogiczny rezonans odezwał się w muzyce hiszpańskiej, u Felipe Pedrella, Enrique Granadosa, Izaaka Albeniza i Manuela de Falli¹⁹.

W muzyce europejskiego modernizmu „obecność” Chopina przejawia się tak w ekspresjonizmie, jak i w impresjonizmie. W pierwszym – poprzez nawiązanie do jego swoistego strukturalizmu i poetyki krańcowych ekspresji (Aleksandr Skriabin, Max Reger, Gustaw Mahler), w drugim – poprzez konkretyzację propozycji w sferze harmoniczno-kolorystycznej i poetyki ekspresywnego niuansu (Claude Debussy, Maurice Ravel)²⁰.

W Polsce natomiast, druga połowa XIX wieku przynosi początek tego, co dzisiaj nazwalibyśmy upowszechnianiem muzyki Chopina. Polacy zachwycali się utworami Chopina, byli dumni ze sławy, jaką cieszył się za granicą. Kochali go za mazurki i polonezy. Chopin był dla nich uosobieniem polskości.

Fenomen mazurków Chopina doprowadził w II połowie XIX wieku do drugiej fali mazurkomanii. (Pierwsza miała miejsce w latach 40. XIX wieku). Tworzono mazurki użytkowe, ale też i w opracowaniu artystycznym. Polonezy również cieszyły się ogromną popularnością. Każdy spośród zdolniejszych muzyków (m.in. Michał Kleofas Ogiński) uważał za powinność komponowanie polonezów²¹.

Wielu ówczesnych muzyków przez wiele lat nosiło miano naśladowców. Tacy kompozytorzy, jak: Józef Lubowski, Jakub Czechel, Henryk Koman, Józef Brzozowski, Edward Wolff, Henryk Szopowicz, Ignacy Krzyżanowski..., pomimo popularności za życia, szybko – jak to określa Tomaszewski – odeszli do lamusa historii²².

I dalej cytując Tomaszewskiego, „w Polsce przełomu wieków »obecność« Chopina przejawiała się w twórczości Władysława Żeleńskiego i Zygmunta Noskowskiego. I Żeleński, i Noskowski często i wiele pisali o Fryderyku Chopinie. (...) Szerzyli kult Chopina z najwyższym przekonaniem i zarazem z pełną

¹⁸ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek...*, s. 793.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 794.

²¹ M. Wojtkiewicz, *Oddziaływanie muzyki Fryderyka Chopina na twórczość kompozytorów XIX i XX wieku*, www.chopin.pl/rezonans.pl.html, [dostęp 29.10.2012].

²² Zob. M. Tomaszewski, *Chopin w oczach naśladowców...*, s. 23.

świadomością rzeczy. (...) Są to, rzecz można, pierwsi kompozytorzy polscy co tak jasno i szeroko uzasadnili swój pogląd na Chopina, uczynili to zresztą w latach pełnej dojrzałości twórczej”²³.

Noskowski jako wierny wyznawca nurtu programowego w muzyce całą twórczość Chopina próbował tłumaczyć wpływem polskiej przyrody²⁴. Zwracał też uwagę na klimat emocjonalny Chopina i jego źródła²⁵. Uważał, że „muzyk nasz stał się tłumaczem uczuć i tajników duszy ludzkiej, a ból swój własny w bólu ogólnym utopił i dlatego z biegiem czasu dzieła jego stały się własnością całego świata. Chopin, obdarzony niezmierną wrażliwością, przy swym subtelnym organizmie unosił się swobodnie w sfery idealne, nadziemskie, obcować się zdawał z duchami i w ich krainie czerpał niezrównane myśli i natchnienia”²⁶.

Zainteresowania Żeleńskiego przesunęły się natomiast w kierunku warsztatu kompozytora. Jako tradycjonalista wytykał Chopinowi niedostatki przy konstruowaniu wielkich form, brak kompozytorskiego planu i logicznego porządku w modulacjach²⁷. Ale spotykamy też wiele pochlebnych słów Żeleńskiego na temat muzyki Chopina. W artykule *W pięćdziesiątą rocznicę zgonu kompozytora* czytamy: „Czas nie tylko nie osłabił wrażenia i wpływu mistrza, ale je spotęgował. Dziś już wirtuozeria wszechświata nie obchodzi się bez jego imienia. I kto chce wniknąć w samo serce słuchaczy, kto chce tym sercem wstrząsnąć, ten z pewnością grywa utwory Chopina”²⁸. A w innym miejscu: „Melodia Chopina nie straci nigdy na uroku, gdyż mistrz nasz zespolił ją z dziwnie głęboką harmonią i z wielce oryginalną rytmiką”²⁹.

Uwielbienie dla muzyki Fryderyka Chopina miał nasz wielki pianista Ignacy Jan Paderewski (1860-1941). W słynnej mowie lwowskiej użył następujących słów: „gra [Chopin] na uczuciach swych polskich słuchaczy z najwyższą wirtuozerią”³⁰. I dzisiaj nasz podziw wzbudza pasja i entuzjazm, z jakim Paderewski

²³ Tamże, s. 29.

²⁴ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek...*, s. 791-792.

²⁵ M. Tomaszewski, *Chopin w oczach naśladowców...*, s. 29.

²⁶ Z. Noskowski, *Istota utworów Chopina*, [w:] M. Tomaszewski (red.), *Kompozytorzy polscy o...*, s. 73 (Zygmunt Noskowski [1846-1909], „Istota utworów Chopina” to okolicznościowy odczyt wygłoszony przez Noskowskiego na wieczorze muzycznym w Warszawie 27.02.1899 r., w 50. rocznicę śmierci kompozytora. Ogłoszony drukiem w roku 1902 [Warszawa, nakładem Saturnina Sikorskiego]).

²⁷ M. Tomaszewski, *Chopin w oczach naśladowców...*, s. 31.

²⁸ W. Żeleński, *Fryderyk Chopin – w pięćdziesiątą rocznicę zgonu*, [w:] M. Tomaszewski (red.), *Kompozytorzy polscy o...*, s. 64 (Władysław Żeleński [1837-1921], swój odczyt okolicznościowy zatytułowany „Fryderyk Chopin – w pięćdziesiątą rocznicę zgonu”, wygłoszony w październiku 1899 r. w Krakowie, opublikował Żeleński jeszcze tegoż roku w Warszawskim „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” [nr 837 z 15.10.1899]).

²⁹ Tamże, s. 68.

³⁰ Tamże, s. 38.

mówi o Chopinie i jego muzyce. Uważa, że muzyce Chopina „tkliwej a burzliwej, cichej a namiętnej, rzewnej a mocnej i groźnej, w tej muzyce, co się rada wymyka od dyscypliny metrycznej, co się uchyla od karnośći rytmu, co nie znosi metronomu jak znieawidzonego rządu, w tej muzyce słyszy się, czuje, poznaje, że naród nasz, ziemia nasza, że cała Polska żyje, czuje, działa *in tempo rubato*”³¹.

Paderewski podkreśla też wielkość, siłę, piękno Chopina i stoi na stanowisku, że „w nim się objawia cała nasza zbiorowa dusza”³². Dowodem są następujące słowa: „Czy to tańce rodzinnego Mazowsza, czy tęskne nokturny, czy dziarskie ziemi krakowskiej odgłosy, czy tajemne preludia, czy zamaszyste polonezy, czy żywiołowe a przedziwne etiudy, czy burzliwe a epickie ballady, czy też bohaterskie sonaty – on wszystko rozumie, odczuwa wszystko, bo wszystko to jego – polskie”³³.

Twórczość wyżej wymienionych kompozytorów krytycznie ocenia Kisielewski. Jest zdania, że Noskowski, Żeleński, a także Paderewski nie wnieśli do muzyki polskiej wartości twórczych i indywidualnych, że byli kompozytorami „drugiego rzędu”, wtórnymi, że ani inwencyjnie, ani technicznie, ani wielkością swego talentu nie dorastali do średniej klasy współczesnych sobie kompozytorów europejskich³⁴.

Jeszcze bardziej wsteczną postawę – zdaniem Tomaszewskiego – manifestował Stanisław Niewiadomski³⁵. U Niewiadomskiego Chopin staje się przymusowym sojusznikiem w walce o pohamowanie muzycznego postępu w nowym polskim pokoleniu. Wobec inwazji partytur w rodzaju tych, jakie zaczęły prezentować publiczności Karłowicz i Szymanowski – Niewiadomski ujrzał jedynie skuteczne lekarstwo w... powrocie do Chopina³⁶.

Niewiadomski był pierwszym kompozytorem polskim, który chciał wykorzystać dorobek Chopina do „rozwoju ograniczenia”, a nie do pomocy w rozwoju współczesnej mu muzyki polskiej³⁷. Uważał, że na początku XX wieku muzyka naszego genialnego pianisty „nie tylko daleko silniej opiera się wpływowi czasu niż muzyka współczesnych mu Mendelssohna i Schumana, lecz że nawet zawiera wiele pokrewieństwa z nowoczesną”³⁸. Nawoływał, że należy otrząsnąć się z wpływu kompozytorów niemieckich, wskrziesić szkołę chopinowską, bo jeśli

³¹ I.J. Paderewski, *Piewca polskiego narodu*, [w:] M. Tomaszewski (red.), *Kompozytorzy polscy o...*, s. 100 (Ignacy Jan Paderewski [1860-1941], tekst „Piewca polskiego narodu” stanowi przedruk mowy lwowskiej ogłoszonej 23 października 1910 r. z okazji obchodów setnej rocznicy urodzin Chopina. Wypowiedź cytowana wg pierwszej publikacji, zamieszczonej w księdze pamiątkowej uroczystości lwowskich pt. *Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina*).

³² Tamże, s. 107.

³³ Tamże, s. 101.

³⁴ S. Kisielewski, dz. cyt., s. 47.

³⁵ Zob. M. Tomaszewski, *Chopin w oczach naśladowców...*, s. 41.

³⁶ Tamże, s. 40.

³⁷ Tamże, s. 41.

³⁸ S. Niewiadomski, *Chopin w nauce harmonii*, [w:] M. Tomaszewski (red.), *Kompozytorzy polscy o...*, s. 110 (Stanisław Niewiadomski [1859-1936], „Chopin w nauce harmonii” to tekst od-

„Chopin jest dla nas najwyższym walorem sztuki muzycznej narodowej, skoro wszyscy polscy muzycy jednogłośnie nawołują do studiowania jego dzieł, to niechże muzyka jego w całości będzie przedmiotem studiów”³⁹, bo „dla nowych narastających pokoleń jest ona ciągle nową, bez trudności więc i bez jakichkolwiek usiłowań sztucznych utrzymuje się nie tylko u nas, lecz w świecie całym, i nadal utrzymywać się będzie”⁴⁰.

Niewiadomski w swojej odezwie na setną rocznicę urodzin Chopina, analizując muzykę mu współczesną, krytykował ją, a kompozytorów oskarżał o wprowadzanie do swoich kompozycji środków „rozstrojowych”. Jako pedagog i kompozytor, stał na stanowisku, że w szkołach na lekcjach harmonii powinno się studiować kompozycje Chopina. Uważał, że bogactwo polega na układzie i pięknie dźwięków, pochodach akordów i ich połączeniach, wprowadzaniu chromatyki, niespodziewanych zmianach tonacji, efektywnym rozmieszczaniu dysonansów⁴¹.

Można więc powiedzieć, że dla Niewiadomskiego czas stanął w miejscu, a jego zachwyt nad twórczością Chopina to po prostu nawoływanie do naśladownictwa.

Co zaś się tyczy Feliksa Nowowiejskiego, w jego twórczości znajdujemy kompozycje utrzymane w duchu estetyki romantyzmu, nawiązujące do muzyki Chopina: *Preludia*, *Ballady* czy *Pięć mazurków* op. 20 nr 5 na fortepian. Wiemy też, że w 1910 na konkursie kompozytorskim we Lwowie, zorganizowanym z okazji 100. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina, Nowowiejski otrzymał nagrodę za pieśń solową *Zagasty już*.

Recepcja twórczości Chopina w Młodej Polsce

W okresie międzywojennym recepcja kultu Chopina przybrała nowe, bardziej kreatywne oblicze. Osłabły akcenty patriotyczne na rzecz artystyczno-warsztatowych osiągnięć jego artystycznego *megier*. Rzecznikiem nowych idei, nowych perspektyw w dotarciu do istoty chopinowskiej sztuki i stylu stał się przede wszystkim Karol Szymanowski⁴².

Szymanowski uważał, że Chopina, podobnie jak i Juliusza Słowackiego, ponownie dla nas odkryła Młoda Polska, która pokazała nową siłę i wytyczyła nowe drogi muzyce chopinowskiej.

czytu, jaki wygłosił kompozytor w dniu 28 października 1910 r. na I Zjeździe Muzyków Polskich we Lwowie, połączonym z uroczystościami chopinowskimi).

³⁹ Tamże, s. 124.

⁴⁰ Tamże, s. 132 (W roku 1910 Niewiadomski wydał nakładem Komitetu Obchodu Chopinowskiego we Lwowie obszernie studium pt. *Fryderyk Chopin – w setną rocznicę urodzin*. Tomaszewski umieszcza w swojej publikacji jedynie partię wstępną i zakończeniową książki).

⁴¹ Por. tamże, s. 127-129.

⁴² B. Weber, dz. cyt., s. 232.

W okresie Młodej Polski, w miejsce romantycznej martyrologii narodowej i kontynuowania tradycji powstańczej, pojawiła się silna więź pokoleniowa obejmująca fascynacje wspólne dla intelektualistów z wielu krajów. W konsekwencji polską kulturę postrzegano jako integralną część kultury europejskiej. Z tego też względu postać Chopina urosła do rangi wyjątkowej w całej historii kultury narodowej⁴³. Tę wielkość i chwałę naszego genialnego pianisty podkreślał m.in. Stanisław Przybyszewski. Zwrócił on uwagę, iż symbol wyrażający się poprzez dźwięk jest wielokrotnie silniejszy od słowa. Dlatego też to właśnie Chopinowi przypada chwała odkrycia „tonu duszy narodu”, a zarazem jest on rozumiany i znany na całym świecie⁴⁴.

Można powiedzieć, że w oczach Młodej Polski dziedzictwo Chopina zyskało status ambasadora kultury kraju pozbawionego państwowości, a dla najwybitniejszych kompozytorów tej epoki, Szymanowskiego i Karłowicza, był „futurystą epoki romantyzmu” i „kopalnią pomysłów harmonicznym szczerze nowożytnych”⁴⁵.

Karol Szymanowski swą wrażliwością i wszechstronnym smakiem obejmował wszystko, co się we współczesnej mu muzyce europejskiej działo, i uważał za swój obowiązek przetrwać to, zasymilować i muzyce polskiej przyswoić⁴⁶. Jednak nie od razu docenił sztukę Fryderyka Chopina. Po pierwszym młodzieńczym, raczej powierzchownym zachwycie kompozycjami Chopina, nastąpił bunt, bo tylko buntem mógł dojść do swojego indywidualnego języka muzycznego i stylu. Ale już w 1923 roku stosunek Szymanowskiego do twórczości Chopina zaczął się zmieniać, czego dowodem są następujące słowa: „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 pracę do tej, dla mnie jedynej w Polsce tradycji muzycznej”⁴⁷.

Bunt trwał do 1929 roku, kiedy to ukazało się artystyczne credo Szymanowskiego, w którym „dokonał rewizji swojego stosunku do tradycji narodowych oraz oceny roli Chopina w przeszłości i teraźniejszości”⁴⁸. Uznał, że „sześć tomów jego [Chopina] dzieł – to jedyna po dziś dzień wielka, polska, narodowa muzyka”⁴⁹. Wskazywał na ponadczasową wartość dzieła Chopina, a widział ją w czysto formalnych właściwościach, nowatorstwie jego muzyki i jej aspektach narodowych⁵⁰.

⁴³ A. Tuchowski, *Chopin w refleksji estetycznej i twórczości kompozytorskiej Karola Szymanowskiego*, [w:] T. Jasiński (red.), *W dwusetną rocznicę urodzin Fryderyka Chopina*, Lublin 2009, s. 127.

⁴⁴ Tamże, s. 128.

⁴⁵ Por. tamże.

⁴⁶ S. Kisielewski, dz. cyt., s. 56-57.

⁴⁷ Cyt. za tamże, s. 132-133.

⁴⁸ L. Markiewicz, *Karol Szymanowski*, Katowice 1995, s. 6.

⁴⁹ K. Szymanowski, *Z pism*, Kraków 1958, s. 42.

⁵⁰ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek...*, s. 791-792.

W swoich kolejnych rozprawach na temat Chopina Szymanowski raz widzi w nim „muzycznego futurystę epoki romantycznej”, kiedy indziej Chopin jest dla niego „niezmiernym modernistą” lub wprost „jednym z największych rewolucjonistów w muzyce”⁵¹. Zdaniem Szymanowskiego Chopin „nie poprzestał na zburzeniu tradycjonalizmu formalnego i duchowego, lecz w poczuciu całkowitej swobody narzucił sobie ścisłą dyscyplinę”⁵² i dzięki niespożytej sile twórczej, a także zadziwiającemu obiektywizmowi w stosunku do zagadnienia sztuki, „potrafił on stworzyć w swej muzyce wartości pozytywne, które swym bezwzględnym nowatorstwem wyprzedzały jego epokę”⁵³.

To wyprzedzanie ponad epokę dla Szymanowskiego jawi się w podwójnym tego słowa znaczeniu: „jako artysta [Chopin] 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 raczej 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 prawdziwe polskie wartości. Taki stosunek do zagadnienia „muzyki narodowej”, genialne 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”⁵⁴.

Pomimo że otaczano w Polsce bezkrytycznym kultem spuściznę naszego genialnego pianisty, to Szymanowski jest wobec naszego społeczeństwa bardzo krytyczny. Twierdzi, że Chopin nigdy nie był „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”⁵⁵. Twórca Harnasiów i jemu współcześni nie wyczuwali już „z dostateczną świeżością ówczesnego nowatorstwa najpozytywniej pojętego materiału muzycznego jego [Chopina] sztuki”⁵⁶. W swoich preludiach czy mazurkach nawiązywał Szymanowski „do tej jedynej, jaką widział, polskiej tradycji muzycznej, do Chopina ale – jak zauważa Kisielewski – do Chopina „unowocześnionego”,

⁵¹ Por. M. Tomaszewski, *Chopin w oczach naśladowców...*, s. 45.

⁵² Por. L. Markiewicz, dz. cyt., s. 16.

⁵³ Por. K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin*, [w:] M. Tomaszewski (red.), *Kompozytorzy polscy o...*, s. 144 (Jest to jedna z czterech prac Karola Szymanowskiego [1882-1937] o Chopinie, napisana [wg S. Golachowskiego] w lutym 1923 r., wydrukowana po raz pierwszy w miesięczniku „Skamander” [nr 28 i 29/30 z r. 1923]. Oddzielnie studium to ukazało się nakładem „Biblioteki Polskiej” [Warszawa 1925]. Ponownie powtórzone w publikacji *Z pism K. Szymanowskiego* [PWM, Kraków 1958]).

⁵⁴ K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 1925, s. 34.

⁵⁵ Tamże, s. 3.

⁵⁶ Tamże, s. 35.

przetworzonego przez wczesną twórczość Skriabina⁵⁷. Przykładem może być cykl *20 mazurków op. 50* z lat 1924-1926, w których Szymanowski połączył chopinowski wzór stylizacji mazurka z nowym spojrzeniem kompozytora współczesnego.

Wizja Szymanowskiego w kontekście muzyki Chopina 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 kompozytorskiego⁵⁸.

Obok Szymanowskiego zaczęli pojawiać się kolejni kompozytorzy, którzy negowali tradycję wprowadzając nowe środki, nowe techniki i nowy styl artystyczny, co pozwoliło odmienić oblicze polskiej muzyki. Obok mazurków Szymanowskiego, w 1923 roku *Mazurka à la Chopin* skomponował Aleksander Tansman. Po Szymanowskim z mazurkiem próbowali zmierzyć się też jego następcy: Roman Maciejewski, Zygmunt Mycielski, Antoni Szałowski i Wawrzyniec Żuławski⁵⁹.

Bibliografia

- Budrewicz Zofia, Sienko Maria, Ławrowska Romualda (red.), *Chopin w polskiej szkole i kulturze*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2011.
- Czartkowski Adam, Jeżewska Zofia, *Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych*, PIW, Warszawa 1958.
- Jasiński Tomasz (red.), *W dwusetną rocznicę urodzin Fryderyka Chopina*, UMCS, Lublin 2009.
- Kisielewski Stefan, *Z muzyką przez lata*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.
- Markiewicz Leon, *Karol Szymanowski*, Akademia Muzyczna, Katowice 1995.
- Mazel Lew, *Studia Chopinowskie*, PWM, Kraków 1965.
- Piotrowska Anna G., *Fryderyk Chopin kompozytorem narodowym*, [w:] Adam Czartkowski, Zofia Jeżewska, *Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych*, PIW, Warszawa 1958.
- Pocię Bogdan, *Polskość Chopina*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2012.
- Smoleńska-Zielińska Barbara, *Fryderyk Chopin i jego muzyka*, WSiP, Warszawa 2010.
- Szubertowska Elżbieta, *Narodowy i uniwersalny aspekt twórczości Fryderyka Chopina*, [w:] Elżbieta Szubertowska (red.), *Studia nad muzyką i poezją*, BIN, Bydgoszcz 2011.
- Szubertowska Elżbieta (red.), *Studia nad muzyką i poezją*, BIN, Bydgoszcz 2011.
- Szymanowski Karol, *Fryderyk Chopin*, Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska, Warszawa 1925.

⁵⁷ S. Kisielewski, dz. cyt., s. 54

⁵⁸ A. Tuchowski, dz. cyt., s. 126

⁵⁹ Por. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek...*, s. 791-792.

Szymanowski Karol, *Z pism*, PWM, Kraków 1958.

Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Poznań 1998.

Tomaszewski Mieczysław (red.), *Kompozytorzy polscy o Chopinie*, PWM, Kraków 1958.

Tuchowski Andrzej, *Chopin w refleksji estetycznej i twórczości kompozytorskiej Karola Szymanowskiego*, [w:] Tomasz Jasiński (red.), *W dwusetną rocznicę urodzin Fryderyka Chopina*, UMCS, Lublin 2009.

Weber Bożena, *Chopin*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000.

Wojtkiewicz Mariola, *Oddziaływanie muzyki Fryderyka Chopina na twórczość kompozytorów XIX i XX wieku*, www.chopin.pl/rezonans.pl.html [dostęp 29.10.2012].

Streszczenie

Chopin i jego naśladowcy w kulturze muzycznej XIX i XX wieku

Tekst mówi o polskich kompozytorach, którzy w II połowie XIX i I połowie XX wieku naśladowali twórczość Chopina. Pojawiają się takie nazwiska, jak: Władysław Żeleński, Zygmunt Noskowski, Ignacy Jan Paderewski, Stanisław Niewiadomski, Karol Szymanowski, Aleksander Tansman. Niektórzy z nich naśladowali twórczość Chopina, inni traktowali jego muzykę jak wskazówki do rozwoju własnej twórczości.

Summary

Chopin and his followers in the music culture at the turn-of-the-century

The lecture talks about Polish composers from the second half of the 19th century and the first half of the 20th century and their attitude towards Chopin's music. The lecture mentions names such as: Władysław Żeleński, Zygmunt Noskowski, Ignacy Jan Paderewski, Stanisław Niewiadomski, Karol Szymanowski, Aleksander Tansman. Some of them copied his music, others looked for inspiration to their own work.