

Aleksander Tansman

Karol Szymanowski

DOI: 10.14746/rfn.2017.18.13

Słowo od tłumacza, *Pamięci Profesora Michała Bristigera*

Tekst Aleksandra Tansmana o Karolu Szymanowskim ukazał się w „La Revue Musicale” (nr 7/rok 3, s. 97–109) z dnia 1 maja 1922 roku i było to pierwsze tak rozbudowane opracowanie o tym kompozytorze, jakie ukazało się na łamach francuskiej prasy¹. Zgodnie z notą redakcyjną, artykuł powstał na zamówienie czasopisma. Głównym zadaniem tego tekstu było przedstawienie nieznanego szerzej ówczesnej paryskiej publiczności wybitnego kompozytora, którego twórczość miała wypełnić jeden z cieszących się znacznym prestiżem koncertów organizowanych przez „La Revue Musicale” w dniu 20 maja tegoż roku. Obszerny tekst o muzyce Karola Szymanowskiego zaplanowany został już w 1920 roku z inicjatywą Jana Effenbergera-Śliwińskiego, na długo przed

pojawieniem się pomysłu zorganizowania koncertu monograficznego Szymanowskiego², choć z czasem idea powstania tego artykułu została ściśle powiązana z planowanym koncertem. Nie od razu też było wiadomo, kto ten tekst napisze – w tej sprawie zdaje się ostateczną decyzję podjął niezwykle wówczas wpływowy redaktor „La Revue Musicale” Henri Prunières, który z otrzymanego artykułu był bardzo zadowolony. Pisał bowiem do Szymanowskiego tak: „Pierwszego maja opublikuję znakomity artykuł Tansmana o Pańskiej twórczości”³.

Studium nad twórczością kompozytora pisane przez innego kompozytora zdaje się mieć podwójną wartość. Z jednej bowiem strony możemy zobaczyć analizę dzieła z perspektywy, która dla krytyka muzycznego jest niedostępna – z drugiej zaś sporo dowiedzieć się o postawie artystycznej autora tekstu, o rozwiązaniach warsztatowych i estetycznych, które cenił. Komentując uwory starszego kolegi⁴, Tansman

¹ Nie był to pierwszy tekst Tansmana o Szymanowskim. Rok wcześniej – 1 października 1921 – opublikował on na łamach „La Revue Musicale” krótki, mieszczący się na jednej stronie, artykuł poświęcony 4 *pieśniom* op. 41 (*Karol Szymanowski: quatre mélodies pour chant et piano de Rabindranath Tagore*). Tekst ten stanowił jeden z kilku komentarzy do utworów Szymanowskiego nadesłanych do redakcji czasopisma. Komentarze te, czy raczej drobne recenzje, zostały opublikowane w numerze 11 z pierwszego października 1921 roku. Przemyslenia zawarte w tym szkicu, w nieco zmienionej formie, zostały włączone do studium o Karolu Szymanowskim. Warto dodać, że 2 czerwca 1921 roku Maria Freund wykonała *Pieśni* op. 41 Szymanowskiego podczas jednego z koncertów Société musicale indépendante (S.M.I.) w cyklu poświęconym muzyce zagranicznej („Concerts de musique étrangère”).

² Zob. list J. Effenbergera-Śliwińskiego do K. Szymanowskiego z dnia 11 grudnia 1920 roku, [w:] K. Szymanowski, *Korespondencja: pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, zebrała i oprac. T. Chylińska, [przeł. D. Chylińska i in.], t. 2 cz. 1, Kraków 1994, s. 163.

³ List H. Prunières’a do K. Szymanowskiego z dnia 13 lutego 1922 roku, [w:] *ibidem*, s. 342.

⁴ Komentowane obszernie przez Tansmana utwory Szymanowskiego to: 9 *preludii* op. 1, II *Symfonia* B-dur op. 19, II *Sonata* A-dur na fortepian op. 21, III *Sonata* na fortepian op. 36, 4 *pieśni* na głos

pokazuje także, w jaki sposób rozumie znaczenie wpływów innych twórców na każdego kompozytora i co myśli o związkach artysty z muzyczną przeszłością. Przede wszystkim jednak ukazuje paryskiej publiczności wybitnego polskiego kompozytora i jego dzieło, które w najwyższym stopniu zasługuje na międzynarodowe uznanie.

Poniższe tłumaczenie opiera się na wersji artykułu z 2005 roku, która ukazała się w tomie tekstów Aleksandra Tansmana zebranych przez Mireille Tansman-Zanuttini: *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, zredagowanym przez Gérarda Hugona⁵. Tekst został nieznacznie przystosowany do współczesnych wymogów redakcyjnych – uspojniono zapis tytułów i opusów omawianych dzieł, które w wersji oryginalnej są niekonsekwentne; wszystkie zmiany zostały oznaczone kwadratowym nawiasem oraz inicjałami tłumacza. W tekście opublikowanym w „La Revue Musicale” w 1922 roku umieszczona została fotografia Karola Szymanowskiego oraz przykłady nutowe, które, ze względu na powszechną znajomość dzieła tego kompozytora, w obecnym tłumaczeniu pominięto.

Małgorzata Gamrat

Aleksander Tansman

Karol Szymanowski⁶

Pod koniec XIX wieku muzyka polska wyraźnie wkroczyła w okres dekadencji. Wpływ Moniuszki, twórcy polskiej opery narodowej, który ukształtował dwa pokolenia muzyków, nie mógł już dłużej satysfakcjonować wymogów sztuki nowoczesnej, która odważnie znaczyła własną drogę w Europie Zachodniej. Mylnie uważa się, że jedynie element etniczny zdolny jest nadać muzyce charakter narodowy. W Polsce, gdzie panował często niezręczny kult „folkloru”, błąd ten został doprowadzony do ostatnich granic. Geniusz Chopina, tak narodowy, tak polski, stworzył „szkołę” tylko poprzez swoje popularne dzieła taneczne: mazurki i polonezy. Z drugiej strony, propagowanie muzyki obcej, czynione bez ładu i składu, uformowało całą plejadę epigonów neoromantycznej muzyki niemieckiej, szczególnie zaś muzyki rosyjskiej, bez stworzenia czegokolwiek interesującego czy indywidualnego. Ponadto, na twórczość polską wpłynęli nie wielcy Rosjanie, jak Musorgski, Rimski-Korsakow, Borodin, Skriabin czy Strawiński, a jedynie łatwość melodyczna Czajkowskiego, jego gadatliwy i pompacyjny patos, który był bardziej przystępny muzykom nie będącym wystarczająco oryginalnymi, aby umieć obronić się przed wpływem tego wątpliwej jakości elementu melodycznego⁷. Brahms, Wagner i Richard Strauss byli ślepo naśladowani w niezliczonych pastiszach. Atmosfera muzyczna kraju została dotknięta przez niezdrowy eklektyzm i całkowitą nieobecność indywidualnego języka. Mieczysław Karłowicz wyciągnął muzyczną Polskę z tego marazmu i konserwatoryjnej rutyny, wskazał kierunek, jeszcze niepewny, w którym należy podążać, aby wyzwolić się z tego

i fortepian op. 41, *Maski* op. 34. Nieco krótsze komentarze zostały poświęcone takim utworom, jak: *I Sonata* c-moll na fortepian op. 8, *Wariacje na polski temat ludowy* h-moll na fortepian op. 10, *Fantazja* C-dur na fortepian op. 14, *Uwertura koncertowa* E-dur op. 12, *Romans* D-dur na skrzypce i fortepian op. 23, *Mity* op. 30, oraz wówczas niewydane: *Kołysanki* op. 48, *Słopiewnie* op. 46b i *6 pieśni księżniczki z baśni* op. 31. Wspominane tylko z tytułu dzieła Szymanowskiego to: *12 pieśni* op. 17, *I Symfonia* op. 15, *Pieśni miłosne Hafiza* op. 24 i opera *Hagith* op. 25.

⁵ Zob. A. Tansman, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, oprac. M. Tansman-Zanuttini, wstęp i komentarze G. Hugon, Paris 2005. W tłumaczeniu zachowany został oryginalny układ typograficzny.

⁶ Wydało się nam interesującym poprosić jednego z najlepszych spośród młodych muzyków polskich o całościowe studium poświęcone dziełu wielkiego kompozytora Karola Szymanowskiego, którego talent tak elastyczny, tak różnorodny, tak oryginalny będzie objawiony publiczności paryskiej po raz pierwszy 20 maja w czasie „Koncertu Revue Musicale” całkowicie poświęconemu jego dziełom – nota Redakcji „La Revue Musicale”.

⁷ Później A. Tansman stał się żarliwym admiratorem Czajkowskiego, szczególnie jego oper. Uwielbiał linię melodyczną i właśnie patos arii z *Eugeniusza Oniegina* i *Damy pikowej*, które należały do jego ulubionych oper – przypis G. Hugona.

złego „patronatu”, ale nie rozwiązał problemu. Jego dzieło może być rozważane jako pomost, który prowadzi od eklektyzmu do szkoły oryginalnej i nowoczesnej. Trzeba osobowości śmiałej i odpornej, która przemówi uniwersalnym językiem muzycznym, żeby dopełnić konieczną rewolucję i ustawić filary sztuki prawdziwie narodowej. Trzeba w Polsce człowieka, który tworzy i potrafi zwrócić uwagę wszystkich charakterystycznym stylem.

Wierzymy, że rozpoznajemy tego polskiego Mesjasza w muzyku Karolu Szymanowskim. Jego dzieło wypełnione jest całkowicie potężną osobowością, świadomą swojej siły; posiada ono wszystkie środki, wszystkie nowoczesne zdobycze, używa języka, którym jedynie on sam umie mówić i który odróżnia się od wszystkich innych. Od Chopina, jest on pierwszym Polakiem, który nie tworzy „sztuki stosowanej”, który nie jest „muzykiem, który komponuje”, ale prawdziwą naturą twórczą w najczystszy znaczeniu tego słowa. Od początku, pomimo różnych wpływów i różnych „patronów” muzycznych, Szymanowski ukazuje się jako artysta niezależny, posiadający swoją własną nutę i zmierzający w stronę wyznaczonego celu mimo wszelkich przeszkód. Obserwuje się u Szymanowskiego harmonijne połączenie głębokiej i żarliwej wrażliwości z zawsze przenikliwą i przejrzystą myślą konstrukcyjną. Rozmach czy nadmiar szczerości nigdy go nie zgubiły, przynależy on bowiem do tej kategorii twórców, którzy mówią tylko to, co myślą, i nie mówią nic bez przemyślenia. Toteż nie można by znaleźć w całej jego twórczości choćby jednej oznaki słabości, jednego pasażu w złym guście, jednego śladu błędzenia po omacku czy wątpliwości. Większość jego dzieł doskonale charakteryzują: wysublimowany zmysł krytyczny, bardzo wygórowana praca wewnętrzna i zmysłowa wizja. Kilka z nich jest mniej udanych, ale nawet te nie są chaotyczne czy niedoskonałe.

Chciałbym w pierwszej kolejności zaznaczyć czyśto polski charakter muzyki Szymanowskiego, który prawie nigdy nie dotyka folkloru. Rzadko zdarza się, że znajdujemy u niego elementy etniczne czy tematy popularne, a jednak jego muzyka jest bardzo słowiańska, bardzo polska. Nie ma ona żadnych związków z tym elementem słowiańskim, który obserwujemy u Rosjan – Borodina, Musorgskiego, Rimskiego-Korsakowa. Polacy są Słowianami cywilizacji łacińskiej, a nie bizantyjskiej, co stanowi istotną różnicę dla

formacji elementów estetycznych rasy. Koloryt orientalny, malowniczy czy „smakowy” nie odgrywają więc żadnej roli w inspiracji Szymanowskiego. To Słowianin zachodni, w którym łączą się zalety i wady dwóch cywilizacji. W muzyce Szymanowskiego melancholijny urok słowiański w swej sile, potędze brzmieniowej i tragicznym fatalizmie, stapia się z cudowną koncepcją konstrukcji architektonicznej, wycuciem proporcji i formy, zachodnią przenikliwością i łacińską klarownością.

Kiedy Szymanowski podchodzi do nowych problemów, nie zadowala się zamknięciem swej inspiracji w używanych formułach, ale nie niszczy nic, nie mając pewności zastąpienia tego. To konstruktor odważny i świadomy. Jeśli sonata Szymanowskiego nie jest zbudowana w formie akademickiej, nigdy nie jest bez formy, jest solidnie skonstruowana: realizuje bowiem indywidualny, zawsze przejrzysty i widoczny plan. „Modernizm” Szymanowskiego nie przekracza nigdy granic konieczności i nie manifestuje się poprzez pretensję do „bycia czymś zupełnie nowym” czy infantylne pragnienie „zrobienia czegoś, czego nigdy wcześniej nie zrobiono”. Rozmyślna oryginalność jest rzeczą najmniej oryginalną na świecie, zaś osobowość nie zawiera się wcale w działaniu intencjonalnie przeciwnym powszechnie stosowanym procedurom. „Logiczna inspiracja” nie opuszcza Szymanowskiego w żadnym momencie jego kreacji. To nie tak, że ewolucja Szymanowskiego nie odczuła żadnych wpływów: byłoby zresztą niewłaściwe „wypominać” mu to. Żaden twórca nie mógł obejść się bez tych, którzy go poprzedzili, i nawet najbardziej rewolucyjne dzieło nie jest niczym innym, jak ukończoną ewolucją. Osobowość nie polega wcale na „egotycznym” odrzuceniu przeszłości. Ślady wpływów znaczą drogę wszystkich wielkich twórców bez wyjątku i żaden nie mógłby się szcycić tym, że nie zapożyczył się u swych muzycznych przodków inaczej niż tylko w sferze brzmienia. W ten sposób dzieje się to u Szymanowskiego. Jego ewolucja jest wierna i zdrowa, a kiedy przechodzi się od jego pierwszego do ostatniego dzieła, nie można się zdziwić: droga prowadzi prosto.

Ukształtowany pod auspicjami Zygmunta Noskowskiego, Szymanowski powinien, wierzę w to, od swych początków oburzać swojego mistrza przez zuchwałę swawole tak różne od „uczonej” muzyki tego ostatniego. Już na początku swej twórczości znajduje

oddanych i pełnych entuzjazmu dla nowości swojej muzyki wykonawców: cudownego pianistę Arthura Rubinsteina, słynnego skrzypka Pawła Kochańskiego i dyrygenta Filharmonii Warszawskiej, wielkiego propagatora muzyki nowoczesnej, wartościowego kompozytora, Grzegorza Fitelberga, z którymi połączyła go głęboka i trwała przyjaźń.

Od pierwszego utworu, 9 *Preludiów* na fortepian [op. 1 – M.G.], młody twórca ujawnia naturę poetycką i marzycielską. Wpływ duchowy pochodzi od geniusza jego kraju: Chopina; wpływ stylistyczny – Skriabina. Pierwsze medytacyjne *Preludium* przywodzi na myśl rozmarzony nokturn Chopina; pewne detale harmoniczne są identyczne, ale rysunek tematyczny każe często przeczuwać giętką linię melodyczną przyszłego Szymanowskiego. Opóźnienia rytmiczne piątego *Preludium* świadczą o przelotnym wpływie Brahmsa, który później pojawi się jeszcze w kilku z jego utworów.

Wiele fragmentów *Preludiów* znaczą wpływy Skriabina: w ozdobnej figuracji linii melodycznej (wierzę że Skriabin, skądinąd, zawdzięcza to również melizmatom Chopinowskim), w szczególnym stosowaniu akordów nonowych i ich przewrotów, w dramatycznym patosie wypowiedzi.

Niemniej, ten mały zbiór prezentuje cykl impresji tak czystych, uczucia tak intymne, konsekwencję tak logiczną bez żadnych śladów niepewności gustu, że można stwierdzić, iż od preludiów Chopina żaden polski twórca nie potrafił wyrazić z taką prostotą idei tak wysokich, tak przepojonych uczuciem. Kolejne dzieła na fortepian ukazują niezwykły dar konstrukcji. *I Sonata* fortepianowa c-moll [op. 8 – M.G.] jest skonstruowana według solidnego planu; ukazuje się tu prawdziwy zmysł architektoniczny. *Sonata* kończy się fugą, której temat wzięty został z pierwszej części.

Wraz z tym dziełem pojawia się element polifoniczny w twórczości Szymanowskiego i wielki zmysł formy, który stanowi „imperatyw kategoriyczny” jego talentu. W sposób cudowny i całkowicie indywidualny nakłada na siebie wielkie formy sonaty i wariacji.

Często zauważa się wpływ Maxa Regera na Szymanowskiego – wierzę, że to pomyłka: *post hoc* nie zawsze znaczy *propter hoc*. Istnieje raczej pokrewieństwo sposobu zapisu niż bezpośredni wpływ; pokrewieństwo to jest zresztą bardzo sztuczne, żeby nie powiedzieć iluzoryczne; w każdym razie jest ono

zewnątrzne. To, co zbliża tych dwóch twórców, to koncepcja polifoniczna idei muzycznej, absolutne mistrzostwo środków i zastosowania wielkiej formy. Ale tu zaczyna się i kończy podobieństwo, ponieważ ich estetyki są kompletnie różne, wręcz przeciwstawne. Szymanowski myśli „horyzontalnie” (nieprawdazwzrostą, że młoda generacja wszystkich krajów myśli, iż harmonia wynika z nałożenia różnych niezależnych i swobodnie rozwijających się głosów?) i ta myśl nie może zostać przypisana wpływowi Maksa Regera; to jest potrzeba natury Szymanowskiego, główna zasada, która przewija się przez wszystkie jego dzieła z pierwszego okresu.

Możemy stwierdzić, że charakter inspiracji Szymanowskiego nie ma nic wspólnego z typem inspiracji Regera. Nie gubi się on nigdy w koronkach polifonicznych. Żadnemu z dzieł Szymanowskiego nie brakuje wrażliwości, żadne nie prezentuje tej pracy intelektualnej opartej wyłącznie na wysiłku woli i umysłu, tak częstej u Regera. Szymanowski nie odwołuje się nigdy do tej formuły, którą nauczamy w Konserwatorium, do „względnego moll”, ale tworzy swoją własną formę, nałożenie tematów, które nie mają nic ze scholastyki. W *Wariacjach* na fortepian op. 10 manifestuje on na nowo swoje mistrzostwo wyciskania z prostego tematu całej esencji. Te dziesięć wariacji odznacza się interesującym, pełnym rozmachem przetworzeniem. *Fantazja* op. 14 na fortepian nie znajduje się na wysokości jego poprzednich dzieł, ale wyróżnia się staranną fakturą pianistyczną, choć popada często w dziedzinę czystej wirtuozerii. Trzeba na tym samym poziomie usytuować *Sonatę* na skrzypce i fortepian [op. 9 – M.G.] i jego pierwszy szkic orkiestrowy *Uwerturę koncertującą* op. 12, którą znaczy całkiem epizodyczny i przechodni wpływ Richarda Straussa, widoczny już w pierwszym temacie.

Łatwość rozwiązywania problemów polifonicznych doprowadziła Szymanowskiego do pewnego nadmiaru w akompaniamencie fortepianowym *Pieśni* op. 17, tak samo jak w *I Symfonii* [op. 15 – M.G.]. Jest to czas krystalizacji talentu, epoka poszukiwań nowych dróg podążająca za kryzysem przechodnich wpływów, poprzez które przebijają się obficie pomysły tematyczne i harmoniczne. Wszyscy wielcy twórcy przeszli przez ten okres sprawdzania się, kiedy rozlicza się z dziedzictwem muzycznej przeszłości.

Dochodzimy do dwóch wielkich dzieł Szymanowskiego: *II Symfonii* [op. 19 – M.G.] i potężnej *Sonaty* fortepianowej A-dur [op. 21 – M.G.]. Pierwszy temat *Symfonii* cechuje się prostotą, która dominuje w całej pierwszej części.

Następnie Szymanowski korzysta z formy wariacji, które zastępują część wolną i scherzo; finał to fuga, której tematy są złożone z różnych motywów *Symfonii*. Trzy pierwsze wariacje charakteryzują się uczuciem szlachetnym i podniosłym; następne, w formie gawoty i menueta, tworzą lekkie i uduchowione, pełne wyrafinowanego uroku scherzo; dramatyczna introdukcja poprzedza potężną fugę, skonstruowaną w olśniewający sposób. Temat wariacji jest pełen głębi i poetyckiej ekspresji. Jeśli w tym burzliwym chromatyzmie nie brakuje nuty czysto tristanowskiej, nie ma on mniejszej wartości dzięki jego ekspresywnemu liryzmowi.

Sonata fortepianowa A-dur jest skonstruowana według tego samego planu. Forma wielkich wariacji, którą Szymanowski traktuje całkowicie inaczej niż Brahms w swoich wariacjach na tematy z Haydna i Händla, lub w finale *IV Symfonii*, znajduje tam swoją najszerszą realizację. Wariacja w formie sarabandy i ta w formie largo przed introdukcją fugi są wysokiej wartości. Fuga jest skonstruowana na temacie wariacji i jego odwróceniu melodycznym.

Romans na skrzypce i fortepian [op. 23 – M.G.] wywodzi się z inspiracji szlachetnej i poetyckiej, to hymn miłosny poruszającej uczuciowości.

Talent liryczny Szymanowskiego manifestuje się następnie w jego pieśniach na głos i fortepian. Podąża on za ideą poetycką, oddaje się bogactwu impresjonistycznych niuansów. Tematy są często niespokojne chromatycznie, o delikatnej subtelności. Zauważa się jednak w pierwszych pieśniach Szymanowskiego pewne wpływy Brahmsa i pieśni Richarda Straussa (z czasów, kiedy ten ostatni spoglądał także w stronę Brahmsa). Pieśni z najbardziej aktualnego okresu to *Pieśni miłosne Hafiza* op. 24.

W 1913 [roku – M.G.] Szymanowski napisał operę *Hagith* [op. 25 – M.G.] (tekst Feliks Dörmann), z której sprawozdanie jest niemożliwe, gdyż utwór ten nie został jeszcze wykonany.

Wielka wojna zaskoczyła Szymanowskiego w Rosji. Jego osobowość ciągle ewoluowała. Teraz jest ten moment, wierzę w to, kiedy znajduje się on w apogeum

swego talentu i pełnej dojrzałości. Nie dałoby się spowinowacić go z żadnym z najważniejszych mistrzów muzyki współczesnej (Maurice Ravel, Igor Strawiński, Arnold Schoenberg, Béla Bartók). Jego dzieło, stosując te same środki, wyraża rzeczy całkiem odmienne. Znamy jego następujące dzieła z ostatniego okresu: 1) *4 Pieśni* na głos i fortepian op. 41 do tekstów Rabindranatha Tagore (fragmenty z *Ogrodnika*); 2) *III Sonata* na fortepian [op. 36 – M.G.]; 3) *Mity* poematy na skrzypce i fortepian [op. 30 – M.G.]; 4) *3 Utwory* na fortepian op. 34 [*Maski* – M.G.]. Pierwsza pieśń ze zbioru Tagore (*Moje serce*) napisana jest jeszcze w unowocześnionym stylu neoromantycznym, który odwołuje się do pierwszej maniery Szymanowskiego; posiada ona bardzo interesujące akcenty rytmiczne i opóźnienia. W drugiej pieśni (*Młody królewicz*) użyta została forma melorecytatywu, całkiem nowa u niego; partia fortepianu jest bardzo ciekawa, szczególnie *tempo di marcia* ze swoimi akcentami pełnymi tragicznej powagi opakowanej w formę namiętnych harmonii.

Trzecia i czwarta pieśń (*Młody królewicz II* i *Pieśń ostatnia*) to prawdziwe klejnoty wrażliwości muzycznej, pełnej czułości lirycznej, cudownie zaadaptowanej do poezji Rabindranatha Tagore, jakkolwiek „koloryt lokalny” w czystym znaczeniu tego słowa jest absolutnie obcy muzie Szymanowskiego. Uporczywy rytm czwartej pieśni podkreśla zawarty w niej zgubny urok.

III Sonata na fortepian jest dziełem godnym największego zainteresowania. Skonstruowana została według solidnego planu, manifestuje tendencję w stronę absolutnej niezależności. Nie przynależy do żadnego znanego typu sonaty nowoczesnej i zajmuje w jej historii miejsce szczególne. Temat pierwszy, bardzo szybki i symptomatycznej prostoty, został ozdobiony błyskotliwymi figurami. Po krótkiej reprzyzie z przesunięciami rytmicznymi wraca on w niskim rejestrze wspierany przez uporządkowane pasaże i prowadzi do pełnej patetycznej powagi i melancholijnego uroku części wolnej. Po bardzo ciekawym przetworzeniu docieramy do fugi, która jest niewątpliwie najbardziej mistrzowską częścią dzieła. Osnuta została ona na temacie o zadziwiającej żartobliwości, która wynika z powtórzeń dźwięków, jest ona prawdziwym pomnikiem konstrukcji muzycznej. Wszystko zostało utkane z tematów zapożyczonych z poprzednich części. Fuga toczy się niezależna i wartka jak strumień, który niesie ze sobą wszystko, co spotyka na swojej drodze. Rzadko dzieło, które jest trzymane

tylko przez osobowość swojego autora, manifestuje podobną jedność myśli. Nie zapożyczając ani akademickiej formy klasycznej sonaty, ani procedury cykliczności, oferuje ona cudowny przykład formy stworzonej, a nie kreacji formalnej. Faktura pianistyczna, często trudna wykonawczo, stawia problemy nadzwyczaj interesujące i nowe. Harmonika to obiekt stałego zainteresowania – szczególnie zastosowanie nakładanych akordów. Trudno powiedzieć, czy Szymanowski wyszedł od zasady „atonalności” czy „politonalności”. Te definicje są zresztą bardzo względne.

Spotyka się u Szymanowskiego przypadki nieokreślonej tonalności lub, dość często, tonalności nakładanych, ale byłoby niemożliwe odkryć tu celową manifestację „procedury” intelektualnej, która nie jest obecna w tej muzyce.

Szymanowski posługuje się „atonalnością” czy „politonalnością” tylko kiedy odczuwa taką potrzebę, ale nie posuwa nigdy ich użycia do przesady, w stopniu pozwalającym sklasyfikować go pomiędzy zadeklarowanymi zwolennikami jednej z tych zasad. Można by też rozważać go jako „monotonalistę”, ponieważ posługuje się on również harmoniami zwanymi doskonałymi i czysto określonymi tonalnościami. Nawet w przypadku politonalności Szymanowski używa często elementów atonalnych, a nakładanie się odbywa się dzięki rysunkom tematycznym często niezdefiniowanym tonalnie, przez dźwięki przejściowe, wielokrotne alteracje akordów itd., ale ten melanz melodii w różnych tonalnościach, harmonii i rytmów nigdy nie staje się dowolny, te elementy są zawsze skoordynowane i nie przekraczają granic ścisłej konieczności.

Element rytmiczny odgrywa bardzo ważną rolę w dziele Szymanowskiego, w *III Sonacie* fortepianowej szczególnie. Rytm jest czasem wręcz nadmiernie bogaty, zmieniając się nieustająco, często dość trudny do wykonania, ale zawsze dobrze podkreślony, pełen życia i szlachetnego wigoru.

Mity na skrzypce i fortepian są dziełami rzadkiej piękności i prawdziwej nowości w realizacji instrumentalnej. Wszystko nasycone zostało czułością gorącą i poruszającą, te poematy zawierają brzmieniowość tak obcą i tak śmiałą (zastosowanie bardzo nowych efektów harmoniczných na podwójnych strunach), że można je rozważać jako wynalazki brzmieniowe. Ta muzyka jest jasna, absolutnie przejrzysta, pełna szczyrch i szlachetnych akcentów. Trzeba na tym samym

poziomie umiejscowić trzy utwory op. 34 (*Maski*) na fortepian, napisane wedle tej samej zasady estetycznej.

Rzadko spotka się artystę [takiego – M.G.] jak Szymanowski, u którego kierunek ewolucji twórczej jest tak czysty, określony przez linię prostą, bez porywów ani błędzenia po omacku. Szymanowski z roku 1905 i ten dzisiejszy są artystami całkowicie różnymi, ale jeśli zna się wszystkie pierścienie łańcucha, widzi się, że ewolucja jest dokonana z nieugiętą logiką. Jeśli pierwsze dzieła doświadczyły wielu wpływów, nie trudno w świetle ostatnich odnaleźć w nich już załazek cech Szymanowskiego aktualnego. Ostrość odczucia, tragiczny rysunek melosu, kapryśny i szorstki charakter, tarcia harmoniczne, stały ruch myśli, koncepcja horyzontalna harmonii już się tam objawiły.

Osobowość Szymanowskiego oferuje bardzo czystą alternatywę: wyrafinowana gracia czy kosmiczna „monumentalność”. Ten dualizm koresponduje z dualizmem estetycznym: wrażliwość i przenikliwość umysłowa. Nie można nigdy zapomnieć, że wyobraźnia i fantazja stanowią część inteligencji. Ci, którzy mówią z przymrużeniem oka o „dziele intelektualnym”, zapominają, że termin ten jest względny. Jeśli muzyka „intelektualna” jest tylko rezultatem absolutnie rozmyślnego procesu „laboratoryjnego”, jest ewidentne, że witalność tej muzyki jest wątpliwa i że wynalazki, nawet bardzo oryginalne, przynoszą nowość tylko w środkach wyrazu. Ale w sensie „wyobraźnia” i kontrola krytyczna wrażliwości, element inteligencji i refleksja są niezbędne tworzeniu, ponieważ wrażliwość całkiem naga i dostarczona sama w sobie może często wieść na bardzo niebezpieczne rozdroże, gdzie łatwo się zgubić. Harmonijne połączenie wrażliwości i przenikliwości jest więc wartością całkiem wyjątkową⁸.

Dzieło Karola Szymanowskiego opiera się aplikacji najbardziej rygorystycznej metody analitycznej. Odcinając się po trochu, kompozytor stał się sobą; ta osobowość, która ledwie przebijała się przez różne „skóry”, pojawiła się całkowicie absolutna i niezależna. Czy można by związać z jakimkolwiek wzorem jego ostatnie utwory fortepianowe: *Szeherazadę*, *Błazna*

⁸ „Wychodząc od elementu intelektualnego, nie mam na myśli muzyki dynamicznej, intelektualnej samej w sobie; rozumiem przez ten termin dowolność i świadomość procesu twórczego, metodę zastosowaną rozmyślnie; to jest ewidentne, że są to dwie domeny całkowicie różne” – A.T.

Tantrisa czy *Serenadę Don Juana*? To jest tak dalekie od Strawińskiego jak od Schoenberga, przychodzi to na myśl raczej Ravela poprzez czystość splotu harmonicznego, jakkolwiek punkt wyjścia jest kompletnie inny.

Strona humorystyczna jest kompletnie obca Szymanowskiemu. Jego natura jest raczej marzycielska, poetycka, podatna na zrywy najwyższej wrażliwości, poruszające tragiczne akcenty, powagę niekiedy mrocznej i prawdziwej głębi. Nawet jego scherza, zawsze uduchowione i oryginalne, nie są nigdy rozkosznej wesołości, ale raczej prostodusznej radości.

Dzieło Karola Szymanowskiego, który zaledwie dochodzi do dojrzałości, zaznacza się nie tylko jako chwalebna karta muzyki polskiej; ono jest wpisane bezspornie, jako cenny wkład, w dziedzictwo artystyczne świata. Stanowi ono solidną gałąź drzewa muzyki europejskiej. Jest pewne, że muzyka Szymanowskiego nie będzie się podobać wszystkim: amatorzy „soczystości”, „obrazowości”, „kolorytu lokalnego”, ekstrawaganckich efektów brzmieniowych zasmakują jej niewiele, ale dla prawdziwych muzyków prezentuje ona rzeczywiście przedmiot zainteresowania poprzez samą swoją egzystencję, ponieważ jego niezaprzeczalna oryginalność zjedna sobie muzyków wywodzących się z najbardziej odległych estetyk. Pozbywając się pewnej niezręczności, która ciąży jego pierwszym dziełom, Szymanowski potrafił wykuć dla swych idei całkowicie indywidualny język muzyczny. Należy on bez wątpienia do grupy największych muzyków naszych czasów. Miejmy nadzieję, że polskie środowisko muzyczne będzie pewnego dnia wystarczająco dobrze przygotowane, aby dostrzec właściwą wartość tego wielkiego muzyka.

PS – korzystając z pobytu Szymanowskiego w Paryżu, miałem okazję poznać jeszcze kilka jego niewydanych, a bardzo interesujących i charakterystycznych dzieł⁹. Studium to byłoby niekompletne, jeśli by

⁹ Zgodnie z informacjami z listu H. Prunières'a do K. Szymanowskiego z dn. 13 lutego 1922 roku niewydane wówczas utwory polskiego kompozytora zostały dostarczone redakcji na prośbę Prunières'a. Zob. K. Szymanowski, *Korespondencja*, t. 2 cz. 1, op. cit., s. 342–343. Nie jest jasne, kto dostarczył Tansmanowi wspomniane partytury: redakcja „La Revue Musicale” czy sam K. Szymanowski. Interesujące wydaje się natomiast spostrzeżenie Tansmana, że dopiero przy okazji pisania tego tekstu, już w czasie pobytu Szymanowskiego w Paryżu, miał okazję poznać dzieło i twórcę. Zob. A. Tansman, *Regards en arrière. Itinéraire d'un musicien cosmopolite au XX^e siècle*, red. C. Segond-Genovesi, M. Tansman-Zanutini, M. Tansman-Martinozzi, Château-Gontier 2013, s. 132. Przyp. tłumaczki.

o nich nie wspomnieć, choćby szybko w postscriptum. Chodzi o trzy zbiory pieśni: 1) dwie, uroczej prostoty *Kołysanki* (słowa Jarosław Iwaszkiewicz) op. 48, zwłaszcza druga, ze swym akompaniamentem opartym na *basso ostinato*, na tle którego porusza się homofoniczny rysunek pełen giętkości i nostalgicznego uroku¹⁰. 2) 5 *Pieśni* [op. 46 bis – M.G.] (*Śłopiewnie*) napisanych do słów jednego z najbardziej śmiałych z naszych młodych poetów polskich, p. Juliana Tuwima. Muzyka łączy się tu w sposób doskonały z tą zadziwiającą poezją pełną akcentów brzmieniowych i obcych melopei, które utrzymuje tylko jednoś odczucia, a nie idea literacka. Partia wokalna jest szczególnie interesująca: najeżona trudnościami i ozdobiona „koloraturami”. Strona harmoniczna i rytmiczna stanowią wartości stałe w dziełach Szymanowskiego z ostatniego okresu. Pieśni te zostały zaaranżowane na akompaniament małej orkiestry (flet, klarnet, kwartet smyczkowy, fortepian; numer 2 dodatkowo: róg, fagot, obój), a lektura tej partytury obiecuje nam interesujące brzmienia. 3) 6 *Pieśni księżniczki z baśni* op. 31 o bardzo indywidualnej i jednocześnie bardzo skomplikowanej fakturze. Całkiem różne w swej istocie, prezentują one jednakże zbiór homogeniczny dzięki środkom ekspresji. Śpiew, który zawiera melodie znacznej trudności technicznej – tryle, skoki, fioritury, kieruje się być może do bardzo ograniczonej liczby śpiewaczek. To samo dotyczy akompaniamentu, który wymaga prawdziwej wirtuozerii pianistycznej. Ale jednak ma się czyste wrażenie, że Szymanowski nie narzuca problemów technicznych, których nie da się rozwiązać. Jeśli pierwsza z pieśni (*Samotny księżyc*) każe nam myśleć o pieśniach do słów Rabindranatha Tagore, trzy następne ukazują nam aspekty charakterystyczne i całkowicie różne talentu Szymanowskiego: wdzięk i lekkość, finezję i wrażliwość (nr 2 *Słowik*), hałaśliwy i energiczny zapał (nr 4 *Taniec*), słodką czułość (nr 3 *Złote trzewiczki*), bogactwo brzmieniowe (nr 6 *Uczta*), okrywającą i delikatną giętkość (nr 5 *Pieśń o fali*).

¹⁰ Te dwie kołysanki publikujemy w naszym Suplemencie muzycznym – nota Redakcji. [Chodzi o *Kołysanki* nr 1 i 3; w suplemencie tym ukazały się również dwie *Etiudy* z op. 33 – nr 2 i 8 – M.G.].

BIBLIOGRAFIA

- Szymanowski Karol, *Korespondencja: pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, zebrła i oprac. Teresa Chylińska, [przeł. Dominika Chylińska i in.], t. 2 cz. 1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1994.
- Tansman Alexandre, *Karol Szymanowski: quatre mélodies pour chant et piano de Rabindranath Tagore*, „La Revue Musicale” 1921 (01.10), s. 285.
- Tansman Alexandre, *Regardes en arrière. Itinéraire d'un musicien cosmopolite au XX^e siècle*, red. Cédric Segond-Genovesi, Mireille Tansman-Zanuttini, Marianne Tansman-Martinuzzi, Editions Aedam Musicae, Château-Gontier 2013.
- Tansman Alexandre, *Une voie lyrique dans un siècle bouleversé*, oprac. Mireille Tansman-Zanuttini, wstęp i komentarze Gérard Hugon, L'Harmattan, Paris 2005.