

Karol Szymanowski i muzyka francuska

Didier van Moere

Od Straussa do Debussy'ego

Związek z muzyką francuską to u Szymanowskiego sprawa zasadnicza. Muzyka ta wywarła decydujący wpływ na jego ewolucję, przede wszystkim na tzw. „impresjonistyczny” okres twórczości, rozpoczynający się w roku 1914, wraz z *Pieśniami miłosnymi Hafiza*. Związek ów zasługuje na pogłębione badania¹. Zakładając, że francuski impresjonizm wpłynął na Szymanowskiego, trzeba zapytać o naturę i zasięg tego wpływu, choćby po to, by określić istotę jego własnego impresjonizmu. Trzeba także zobaczyć w jaki sposób sam Szymanowski odnosił się do tej kwestii, czy to w kontekście Francuzów czy też swej własnej muzyki.

Przed tą datą, w rzeczy samej, trudno dostrzec punkty zbieżne między Szymanowskim a muzyką francuską. Oczywiście, jest *Sonata* na skrzypce i fortepian z roku 1904, której pewne fragmenty są wyraźnym echem *Sonaty* Césara Francka, zwłaszcza dwie pierwsze części utworu Szymanowskiego, z *quasi cadenzą* (w ramach *Andantino tranquillo e dolce*), która mogłaby pochodzić z epizodów utrzymanych w stylu recytatywnym w *Recitativo-Fantasia*, trzeciej części *Sonaty* Francka. Jednakże nie mniej obecny jest tu cień Brahmsa. Szymanowski, pisząc swe pierwsze dzieło skrzypcowe, słucał najnowszego repertuaru. Dla określenia zbieżności estetycznej to zbyt mało: w tamtej epoce Szymanowskiemu bardzo daleko do muzyki francuskiej.

Rozpocznijmy od cytatu. Oto fragment listu Charlesa Cuvilliera – kompozytora francuskiego, autora operetek – z którym Szymanowski nawiązał kontakt w Wiedniu w roku 1910. List datowany jest na 21 stycznia 1914: „W niedzielę poszedłem posłuchać *IV Symfonii* Mahlera; [...] mnie bardzo się podobała, dzięki Panu zacznym bowiem

1 Problem ten został poruszony bardzo wcześnie przez Józefa Chomińskiego. Zob. *idem, Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, PWM, Kraków 1969, s. 180-226.

pojmować urok muzyki niemieckiej, na moim fortepianie nie ma zresztą nic więcej prócz Mahlera, Straussa, Wagnera i Pańskich dzieł. Świadczyłoby to, że nawracam się na Pańskie doktryny i że jestem najskromniejszym i najposłuszniejszym z Pańskich uczniów, zachowuję jednak pewne uczucia dla Debussy'ego i kilku nielicznych Francuzów, i mam nadzieję, że nawrócę Pana na moją admirację”². Inaczej mówiąc, Szymanowski jeszcze się wówczas nie „nawrócił” i pozostawał przywiązany do muzyki niemieckiej.

Nie znaczy to wcale, by nie interesował się muzyką francuską, zwłaszcza impresjonistyczną. Filharmonia w Warszawie umieszczała ją w swych programach, przede wszystkim pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga. Inny przyjaciel Szymanowskiego, Artur Rubinstein, z pewnością grał mu coś Debussy'ego i Ravela, a może i dostarczał nuty z Paryża, niekoniecznie tylko fortepianowe. Albo też, po prostu, mógł Szymanowski samodzielnie nabyć utwory Debussy'ego i Ravela – ich dzieła były przecież wydawane na bieżąco. Tak czy owak, w zachowanych listach Szymanowskiego nie ma wzmianki ani o Debussym, ani o Ravelu. Trzeba czekać aż do 30 maja 1911, by w liście do Stefana Spiessa przeczytać, po wiedeńskiej premierze *Peleasa i Melizandy*: „Pelleas i Melisanda mnie znudziło, Ficiowi [Fitelbergowi] się dość podoba”³. Szymanowski jest więc mało podatny na to, co w operze Debussy'ego odkrywcze i rewolucyjne. Ale miał więcej okazji, by zainteresować się nowatorstwem, jakie uosabiał ów kompozytor francuski: przykładowo przyjaciel Szymanowskiego, Zdzisław Jachimecki, opublikował artykuły na ten temat i trudno przypuścić, by sprawy tej nie poruszali w rozmowach⁴. Ale w końcu nic w tym dziwnego: w styczniu 1911 Szymanowski kończy *II Symfonię* i pracuje nad *II Sonatą fortepianową*. To dwa utwory całkowicie przeciwstawne estetyce impresjonistycznej.

Punktem zwrotnym jest rok 1913, choć to jeszcze nie nawrócenie, o którym pisał Cuvillier. W styczniu Balety Rosyjskie występują w Wiedniu i wtedy Szymanowski słyszy *Popołudnie fauna*. Trzy dni później opowiada Jachimeckiemu: „Żałuj żeś nie widział rosyjskiego baletu – powiadam Ci – caca! – w całym znaczeniu tego dziwnego słowa”⁵. Sformułowanie ciekawe... gdyż nie mówi wcale o Debussym, lecz o balecie, a więc o przedstawieniu. Jeśli wrażenie było silne, to najwyraźniej bardziej dla oka niż dla ucha⁶. Trzy dni później pokaza-

2 Karol Szymanowski, *Korespondencja*, zebrała i opracowała Teresa Chylińska, t. 1, PWM, Kraków 2007, s. 464.

3 *Ibidem*, s. 300.

4 Zob. Małgorzata Woźna-Stankiewicz, *Recepcja muzyki francuskiej w Polsce w II połowie XIX wieku w kontekście idei estetycznych epoki*, Musica Iagellonica, Kraków 2013, s. 424-426.

5 List z 13 I 1913 do Zdzisława Jachimeckiego, *Korespondencja...*, s. 410.

6 Szymanowski pozostanie zresztą bardzo przywiązany do estetyki Diagilewa, który na własny sposób rewiduje wagnerowską koncepcję *Gesamtkunstwerku* – do tego

no *Pietruszkę*, lecz w zachowanych listach Szymanowskiego na próżno szukać komentarza na ten temat. Lecz oto co pisze 14 października do Stefana Spiessa : „Genialny jest Strawiński [...] jestem nim strasznie przejęty i *par conséquent* zaczynam nienawidzić Niemców (nie mówię naturalnie o starych)”⁷.

A potem, 2 grudnia: „wreszcie poznałem się – zupełnie obojętnie – shake-handowo ze Straussem – który postarzał – utył, a co najgorzej zaczął okropieństwa komponować. Jego ostatnie *Festliches Præludium* – paskudztwo straszne – możesz mi wierzyć – bo wiesz, jaki jestem zasadniczo entuzjasta dla niego. Przy tym dyrygował fatalnie nudno i bez życia *Zaratustrą* [...] w ogóle wydał mi się ciężki i nudny i poznanie z nim nie zrobiło mi najmniejszej przyjemności. [...] Jedyłą rozkosz miałem ze Strawińskiego [...] (*Ognisty Ptak, Petrouchka, Święto wiosny*). To ostatnie, pod względem bezsensu muzycznego, obraca się zupełnie w sferach Schönbergowskich – tylko zawsze pełne talentu i wyrazu (są tam rzeczy wprost cudowne) – wskutek czego jeszcze więcej kpię sobie z Schönberga, któremu nawet kawały się nie udają”⁸. A więc w tym momencie Strawiński robi na Szymanowskim wrażenie większe niż Debussy⁹.

To rozczarowanie Straussem nie było spowodowane wyłącznie koncertem w Tonkünstlerverein czy też jego osobowością. Tym bardziej należy sądzić, jak to się często twierdzi, że to właśnie Strawiński przegnał Straussa precz. W roku 1913 Szymanowski pisze swe dzieło najbardziej Straussowskie, operę *Hagith*, którą kończy w pierwszych dniach października, tydzień przed ogłoszeniem Strawińskiego „geniuszem”. Ale trzeba przyznać: cień modelu jest w *Hagith* zbyt ekspansywny i Szymanowski ma tego świadomość: „gdybym miał zupełnie odpowiednie libretto, opera byłaby mi czymś bliskim. Niestety *Hagith* jest czymś wręcz przeciwnym moim zapatrywaniom i ideałom – wpadam więc często w Straussowską *manière* – co mnie strasznie złości”. A nieco dalej: „pod względem teatralności nawet *Hagith* nic nie będzie przedstawiała do życzenia [...] będzie Cię tylko razić Straussomania i różne brutalności”¹⁰. Inaczej mówiąc, źródło inspiracji staje się źródłem już nie dość, że maniery, to także manii – stąd poczucie

stopnia, że odwoła się doń, kiedy będzie planował współpracę z Iwaszkiewiczem nad dziełem scenicznym, które stanie się *Królem Rogerem*. Zob. list z 18 VIII 1918 do Jarosława Iwaszkiewicza, *ibidem*, s. 614.

7 *Ibidem*, s. 442.

8 List do Grzegorza Fitelberga, *ibidem*, s. 447.

9 Odnotujmy, że *Święto wiosny* zna tylko w wyciągu fortepianowym na cztery ręce – partytura orkiestrowa ukazała się dopiero w roku 1922. *Ognisty ptak* pojawił się w roku 1911, w wersji orkiestrowej i w wyciągu fortepianowym, zaś *Pietruszka* w 1912, w wersji orkiestrowej i w wyciągu fortepianowym na cztery ręce. Iwaszkiewicz donosi, że Szymanowski grał go wspólnie z Rubinsteinem (*Spotkania z Szymanowskim*, [w:] *idem*, *Pisma muzyczne*, „Czytelnik”, Warszawa 1983, s. 37).

10 List z 24 IX 1912 do Stefana Spiessa, *ibidem*, s. 398.

zagrożenia tożsamości muzycznej Szymanowskiego. Odczuwał je od samego początku pracy nad *Hagith*, latem 1912, a zatem jeszcze przed odkryciem *Popołudnia Fauna*: „Boję się też zbyt silnego wpływu stylu Straussa – gdyż jeszcze nie zorientowałem się dostatecznie na tym polu i mimo woli czepiam się tego, co mi najbardziej pod tym względem imponuje”¹¹.

Jeśli Szymanowski zainteresuje się wkrótce Debussym i Ravelem, będzie to możliwe tylko dzięki temu, że w odpowiedniej mierze od Straussa się wyzwoli – by ująć rzecz delikatnie, choć można też wprost mówić o „kryzysie”. Inaczej mówiąc, należy zakwestionować rozpowszechnioną opinię; mianowicie to nie odkrycie impresjonizmu i Strawińskiego określiło dalszy rozwój Szymanowskiego, lecz raczej jego własna ewolucja sprawiła, że stał się podatny na impresjonizm – ta właśnie ewolucja tłumaczy znużenie *Peleasem* w roku 1911. Jego zainteresowanie Debussym i Ravelem wskazuje nie tyle na zerwanie, ile raczej na spełnienie: kończy proces dojrzewania, który uwalnia go nie tylko od Straussa, lecz także od określonej tradycji niemieckiej. Trzeba więc odpowiednio interpretować te słowa: „Genialny jest Strawiński [...] jestem nim strasznie przejęty i *par conséquence* zaczynam nienawidzić Niemców”. Zaczyna nienawidzić Niemców, bo się już od nich oddalił: komponowanie *Hagith* było tu czynnikiem bez wątpienia decydującym. Szymanowski zdał sobie po prostu sprawę, że opera nie będzie arcydziełem na miarę *II Symfonii* i *II Sonata fortepianowej*, i że trzeba szukać innej drogi.

Nie należy przy tym zapominać o kompozytorze, który niewątpliwie przyczynił się do zbliżenia z impresjonizmem francuskim, gdyż proponował alternatywę dla Straussa bez konieczności radykalnego zerwania z post-wagneryzmem, i który włączył w swe dzieło elementy impresjonistyczne – muzykolog francuski Michel Fleury nazywa go „jednym z nielicznych kompozytorów germańskich o pewnej randze, których impresjoniści mogliby wliczyć do grona swych zwolenników”¹². Chodzi o Franza Schrekera, którego opera *Das Spielwerk und die Prinzessin*, wykonana w Wiedniu 15 marca 1913, zatem dwa miesiące po odkryciu *Popołudnia Fauna*, wzbudziła u Szymanowskiego wielki entuzjazm¹³. Dwa dni przed premierą Jachimecki notuje, że Szymanowski przegrywa partyturę. Trzy dni później pisze: „Krytyki prawdziwie świeńskie. Jedyni ludzie, którzy się na tym poznali, ocenili i chodzą na każde przedstawienie, to oczywiście Ficio i ja. W istocie, pomimo wielu niejasności, niekonsekwencji i słabych stron, jest to prześliczne, pełne poezji i wyrazu. Muzyka miejscami bajeczna, instrumentacja czasem

11 List z 28 VII 1912 do Grzegorza Fitelberga, *ibidem*, s. 393.

12 Michel Fleury, *L'Impressionisme et la musique*, Fayard, Paris 1996, s. 478.

13 Zdaniem Alaina Perroux [*Franz Schreker*, Editions Papillon, Genève 2001, s. 61], partytura Schrekera „wzbogaciła się dzięki odkryciu *Ariadny* i *Sinobrodego* Dukasa oraz *Peleasa* i *Melizandy* Debussy'ego”.

wprost zdumiewająca”¹⁴. Szymanowski uznaje później zresztą swój dług względem kompozytora: „Dla mnie i dla wielu innych młodych muzyków przedstawienie to było wstrząsającym przeżyciem [...]. Byłem na wszystkich przedstawieniach”¹⁵.

Ostatnim etapem tego dojrzewania są pobyty w Paryżu i Londynie późną wiosną 1914, po powrocie z wielkiej, dwumiesięcznej podróży po Italii, Sycylii i Magrebie. W Paryżu Balety Rosyjskie wystawiały *Szeherazadę*, *Pietruszkę* oraz prawykonania *Złotego kogucika* i *Słowika* – a mowa tu jedynie o partyturach, które mogły Szymanowskiego zainteresować. Nie jest to już takie oczywiste w przypadku innej nowości, *Legendy o Józefie* Ryszarda Straussa. W Londynie na plakacie znalazły się także *Dafnis i Chloe* (bez chóru, co sprowokowało Ravela do wystosowania listu protestacyjnego opublikowanego w „Times”) oraz *Ognisty ptak*. W zachowanych listach Szymanowski pisze tylko o *Słowiku* – „cudowny miejscami”¹⁶. Można żałować, że nie znamy listów, w których Szymanowski komentował te przedstawienia, jednak dzieła, jakie potem skomponował, mówią same za siebie i dobrze te listy zastępują. Jego muzyczny panteon składał się odtąd ze Strawińskiego (w tym momencie kompozytora raczej *Ognistego ptaka* niż *Pietruszki* – orkiestrę *Święta wiosny* usłyszy dopiero po wojnie, wiosną 1921 w Paryżu, dzięki Baletom Rosyjskim) oraz Debussy’ego i Ravela – tego drugiego będzie uważał, jak się przekonamy, za kontynuatora pierwszego. Lecz jeśli trzeba mówić o wpływach... albo dopływach, w żadnym razie nie należy zapominać o *Złotym koguciku*, nawet jeśli niejaki Rimski-Korsakow budzić będzie, jak wkrótce zobaczymy, silne obiekcje.

Szymanowski i Francuzi: harmonia, barwa, egzotyzm

Pieśni miłosne Hafiza op. 26 rozpoczynają zatem okres „impresjonistyczny” Szymanowskiego, w którym dołącza on do estetyki wcieloonej w muzykę Debussy’ego i Ravela... pozostając przy tym całkowicie sobą: żadnego z jego dzieł nie można by przypisać ani Debussy’emu ani Ravelowi. By nie wchodzić w szczegóły, rozważmy najpierw trzy punkty zbieżne: porzucenie tradycyjnej harmoniki, rolę barwy oraz fascynację egzotyką. W rzeczy samej, Szymanowski, odwracając się od Straussa, zrywa z tradycyjną harmonią i, przede wszystkim, z chromatyzmem, który drążył jej fundamenty od czasu wagnerowskiego *Tristana*.

Odtąd prawa obywatelskie uzyskują skale modalne, skala całotonowa, bitonalność; strukturalną funkcję pełni interwały trytonu, septymy, nony; melodię tradycyjną zastępuje często melopea i arabeska. Przykładowo, gra dwoma rękami na klawiszach białych i czarnych na

14 List z 18 III 1913 do Stefana Spiessa, *Korespondencja...*, op. cit., s. 418.

15 „Musikblätter des Anbruch”, 3/4/1928. Cyt. za: Karol Szymanowski, *Pisma muzyczne*, red. Kornel Michałowski, PWM, Kraków 1984, s. 226.

16 List 29 VI 1914 do Stefana Spiessa, *Korespondencja...*, op. cit., s. 498.

początku *Źródła Aretuzy*, pierwszego z *Mitów*, zacznij efektów bitonalnych, przypomina *Mgły*, pierwsze z *Preludiów* Debussy'ego z drugiego zeszytu, albo *Igraszki wody* Ravela – odnajdziemy ją w *Kalipso*, drugim z *Metopów*, a także w trzeciej z *Etiud* op. 33, czy też w partii fortepianu w pierwszych taktach *I Koncertu skrzypcowego*. Całe tony pojawiają się *Pieśniach Hafiza* (*Twój głos*). Oczywiście, tu i ówdzie można wciąż wskazać relikty tonalności – w *Kalipso* będzie to D-dur „nostalgicznej pieśni Ulissesa”, wedle określenia Jachimeckiego¹⁷; F-dur tudzież G-dur w *Źródle Aretuzy*, wraz z zejściem chromatycznym paralelnych tercji; cis-moll w pieśni Pasterza i pieśni Roksany w *Królu Rogerze*... Lecz hierarchia się odwróciła: owe tonalne aluzje nie tworzą już faktycznej podstawy, wolnej tu od napięć i odprężeń harmoniki tradycyjnej. Szymanowski idzie dalej jeszcze niż Debussy i Ravel, eliminując znaki przykluczowe począwszy od partytury *Pieśni Hafiza* – w których zresztą tonalność jest nader płynna, co u tych dwóch Francuzów aż w takim stopniu się nie zdarza¹⁸. Zacytujmy Teresę Chylińską, porównującą *Źródło Aretuzy* i *Ondynę*, pierwszą część cyklu *Gaspard de la nuit*: „U Ravela ikoną wody jest powtarzany w szybkim tempie pojedynczy akord o tradycyjnej budowie, a potem liczne powtarzające się pasaże o nieskomplikowanej fakturze i harmonii. Obraz dźwiękowy *Źródła Aretuzy* jest olśniewająco barwny, rozmigotany, a zarazem zdumiewająco jednorodny w bogactwie i różnorodności melicznych, rytmicznych i fakturalnych form »rozpasanego ornamentu«”¹⁹.

Owa nowa koncepcja harmonii idzie w parze z przyznaniem poczesnego miejsca barwie, jak u Debussy'ego i Ravela – oba te elementy są nierozdzielne, gdyż barwa nie jest tu szatą harmonii, lecz staje się z nią współlistotna, tak jak jest też współlistotna formie. Szymanowski, w muzyce fortepianowej, gromadzi wszystkie narzędzia impresjonizmu muzycznego, aby stworzyć uniwersum kolorystyczne: to tremola, arpeggia, tryle, faktura zapisana na trzech systemach, pozwalająca zawładnąć całą przestrzenią fortepianu, który staje się prawdziwą orkiestrą. Szymanowski jest tu chyba bliższy Ravelowi niż Debussy'emu – bowiem Ravel jest spadkobiercą Liszta. W rzeczy samej, istnieje pokrewieństwo Liszt-Szymanowski, które objawiło się najpierw w *Fantazji* na fortepian z roku 1905 i zostało zakryte przez oczywiste pokrewieństwo z Chopinem, niewątpliwie bardziej oczywiste od początku do końca artystycznej drogi Szymanowskiego, wiodącej przez *Preludia* i *Mazurki* – pokrewieństwa, do którego sam Szymanowski zawsze rościł sobie szczególne prawa. Oto dlaczego, na wzór Ravela orkiestrującego *Barkę na oceanie* czy *Alborada del gracioso*,

17 Zdzisław Jachimecki, *Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości*, „Czas”, Kraków 1927, s. 37.

18 Zdarza się wszakże, że Szymanowski zachowuje znaki przykluczowe, np. w dwóch *Pieśniach księżniczki z baśni* (*Taniec i Pieśń o fali*) czy też w szóstej z *Etiud* op. 33.

19 Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1, Musica Iagellonica, Kraków 2008, s. 341.

trzecie i czwarte ogniwo *Miroirs*, Szymanowski orkiestruje niektóre pieśni z pierwszego zbioru *Pieśni Hafiza*, *Pieśni księżniczki z baśni* i *Pieśni muezina szalonego...* a pod koniec życia planował wersję *Masek* na fortepian z orkiestrą, choć trzeba przyznać, że na swój własny użytek, „żeby mieć repertuar”²⁰. W partyturach dokonuje się to nie tyle poprzez nową obsadę, ile dzięki nowej koncepcji brzmienia, którą rozpoczynają *Pieśni Hafiza*, prawdziwe laboratorium orkiestrowego impresjonizmu Szymanowskiego. Jedynie fortepian nie został tu jeszcze włączony do nowej orkiestry. Dzwonki, triangel, bębenek baskijski, czelesta i dodatkowa harfa figurują już w orkiestrze *Hagith*. Lecz odąd będą wykorzystane inaczej i pozwolą odkryć brzmienia bardziej jeszcze zróżnicowane i subtelne. Wystarczy posłuchać choćby początku pieśni *Serca mego perły* albo *Grobu Hafiza*, gdzie brzmienie się atomizuje i rozprasza, jak gdzieś u Debussy’ego. To samo dotyczy także, u obu kompozytorów, faktury smyczków, które Szymanowski dzieli czasem ekstremalnie, wydobywając nader osobliwe efekty: od pierwszych taktów pieśni *Twój głos* nałożenie alikwotów, *pizzicato*, tremolo i gry *sul ponticello* tworzy rodzaj aksamitnego drżenia. Słuchał w tym miejscu Francuzów, Strawińskiego ze *Słowika*, a także *Ognistego ptaka* – pomyślmy choćby o *Grze księżniczek ze złotymi jabłkami* albo o *Czarodziejskim kurancie*. Czasem zachodzi jeszcze dalsza zbieżność, jak w *III Symfonii*: na początku ustępu trzeciego glissanda harfy i smyczków oraz chór *mormorando* przywodzą na myśl fragment z *Dafnisa i Chloe*, w którym, przed sławnym wschodem słońca, „rozsuwa się ziemia”. Ta kolorystyczna wirtuozeria osiągnie swe apogeum w *Królu Rogerze*.

Tworzy to atmosferę zakotwiczoną w czystej dźwiękowości, tak jakby barwa znaczyła więcej niż motyw – z tego punktu widzenia *III Sonata* jest tu i ówdzie dziełem impresjonistycznym, zwłaszcza na początku, podobnie jak jedenasta z *Etiud op. 33*, która mogłaby być miniaturową metopą. Raczej barwa niż motyw: jest to, jak u Debussy’ego czy Ravela, muzyka ewokacji i sugestii – co nakazuje wielką ostrożność w zaszufadkowaniu jej do „muzyki programowej”. Warto tu przytoczyć rozróżnienie, jakie wprowadził Michel Fleury: między „muzyką realistyczną”, według niego reprezentowaną przez poematy symfoniczne Straussa, a „muzyką impresjonistyczną”²¹. Tytuły Szymanowskiego nie są programami, a w każdym razie nie są programami narracyjnymi – to kolejna wspólna cecha z Debussym, który posunął się aż do tego, że tytuły swych *Preludiów* umieścił w nawiasie na końcu utworów, oraz z Ravelem, u którego poematy poprzedzające skrzydła tryptyku *Gaspard de la nuit* mają nader skromną treść narracyjną. U Szymanowskiego tytuły odnoszą się do postaci, natomiast wcielane

20 List z 14 II 1934 do Jana Smeterlina, *Korespondencja*, t. 4, cz. 3, Musica Iagellonica, Kraków 2002, s. 96.

21 M. Fleury, *op. cit.*, s. 175-182.

przez nie historie schodzą na plan dalszy – trzy *Metopy*, nawet jeśli odtwarzają trzy epizody z homeryckiej epopei, są przede wszystkim rzeźbami świątynnymi z Selinuntu, oglądanymi w muzeum w Palermo. Kiedy skrzypek Robert Imandt prosi Szymanowskiego o objaśnienia do *Mitów*, ten precyzuje: „Nie chodzi tu bynajmniej o dramat rozwijany w kolejnych scenach, z których każda miałaby znaczenie anegdotyczne. Jest to raczej złożona i muzyczna ekspresja zdumiewającego piękna mitu”. Jedyne *Driady i Pan* mogłyby sugerować „program w znaczeniu anegdotycznym”, który Szymanowski przedstawia, by potem skonkludować: „W sumie jest to ekspresja muzyczna tęsknych niepokojów letniej nocy”²².

Można by niemal bez zastrzeżeń odnieść to wyrażenie do *Koncertu skrzypcowego* – o ile faktycznie został zainspirowany *Nocą majową* Micińskiego, jak sugerował Jachimecki²³, zaś Szymanowski ani nie potwierdził ani nie zaprzeczył. Tak czy owak, ewokacja nocy zbliża Szymanowskiego do Debussy’ego z drugiej części *Iberii*, *Aromatów nocy*, a można też przytoczyć *Preludium do nocy* Ravela z *Rapsodii hiszpańskiej* – z zastrzeżeniem, że aromaty są u Szymanowskiego mocniejsze i bardziej upajające niż subtelne smugi Debussy’ego. Tutaj właśnie impresjonizm, jako sztuka sugestii, osiąga swe apogeum, gdyż chodzi o zasugerowanie zarazem nieobecności, braku – ciemności czy też półcienia – oraz doznań, które a priori wymykają się odpowiednikom muzycznym – zapachów. Czyż *Pieśń o nocy*, czyli *III Symfonia*, czyż *Koncert skrzypcowy*, w którym słycać także poszumy leśne – nie są także nasycone aromatami? Nie mówiąc już, oczywiście, o *Królu Rogerze* – o orkiestrowym wstępie do aktu drugiego, którego bujność można zestawiać ze spadkobiercą francuskiego impresjonizmu, Florentem Schmittem, wielbicielem zarówno Szymanowskiego jak i Ravela. A jak tu nie pomyśleć o wierszu Baudelaire’a, cytowanym przez Debussy’ego na końcu czwartego preludium z pierwszego zeszytu: „Dźwięki i wonie krążą w wieczornym powietrzu”²⁴.

Owa noc letnia jest w *III Symfonii* zabarwiona orientalnie. Do fascynacji francuskim impresjonizmem dołącza tu fascynacja egzotyką. Podczas gdy Hiszpania, inaczej niż u Debussy’ego i Ravela, u Szymanowskiego w zasadzie się nie pojawia – wyjąwszy ledwie kilka taktów *Serenady Don Juana* czy też nokturn z *Nokturnu i tarantelli*, z imitacjami gitary przez akordy fortepianu, które każą myśleć o fortepianowym *quasi guitarra* w *Przerwanej serenadzie*, dziewiątym z preludium pierwszego zeszytu Debussy’ego, lub też o *Alborada del gracioso*; z kolei *pizzicato* na trzech strunach skrzypiec przypomina *pizzicati quasi guitarra* na początku *Poranku dnia świątecznego*, trzeciego ogniwa *Iberii* Debussy’ego – to orient jest u Szymanowskiego wszechobecny,

22 List z połowy XI 1923, *Korespondencja*, t. 2, cz. 1, PWM, Kraków 1994, s. 672.

23 *Ibidem*, s. 42-44.

24 Charles Baudelaire, *Harmonia wieczorna* (w tomie *Kwiaty zła*).

od *Pieśni Hafiza do Króla Rogera*. *Grób Hafiza* zapowiada zatem *Pieśni księżniczki z baśni*, *Pieśni muezina* czy też wstępną wokalizę pieśni Roksany w operze, choć sekundę zwiększoną, charakterystyczną dla muzyki orientalnej, odnajdziemy także np. w *Źródle Aretuzy*. Angielski muzykolog Alistair Wightman wykazał zresztą podobieństwo do skal orientalnych²⁵ – choć nie ma ono u Szymanowskiego nic wspólnego z bardziej naukowym podejściem Bartóka. Jednak skale te nie są elementem malarskim. Umożliwiają one, jak później muzyka Tatr, odnowę języka muzycznego i odtworzenie egzotyki fantasmagorycznej. Szymanowski, także tu, nie kieruje się wcale realizmem: chodzi mu nie tyle o opisanie, ile o odtworzenie świata za pomocą stylizacji – to już bartókowski folklor wyobrażony. Jest to całkowite przeciwieństwo „egzotyizmu akademickiego”, czy też „muzyki ludowo-kompromisowej”²⁶, typowej dla epoki romantyzmu, którą Szymanowski piętnuje także u Rimskiego, choć zarazem uznaje jego zasadniczą rolę w rozwoju muzyki rosyjskiej („nowa muzyka rosyjska [...] zaczyna się od Rimskiego-Korsakowa”²⁷) – rodowodu baśniowej księżniczki czy też Roksany należy szukać w postaci Szemachańskiej Królowej ze *Złotego kogucika* – nie mówiąc już o *Słowiku* Strawińskiego.

Na myśl przychodzi de Falla komentujący *Wieczory w Granadzie*, drugie ogniwo fortepianowych *Estampes* Debussy’ego: „Przedstawiona nam zostaje niewątpliwie Andaluzja: prawda bez autentyzmu, można by rzec, zważywszy iż nie ma tu nawet jednego taktu bezpośrednio zaczerpniętego z hiszpańskiego folkloru i że, mimo to, w całym utworze, aż po najmniejszy detal, czuje się Hiszpanię”²⁸. „Prawda bez autentyzmu” – absolutna antyteza tego, co można by nazwać „muzycznym kiczem” – czy nie tym właśnie charakteryzuje się Orient Szymanowskiego? Czy nie można by odnieść tej formuły de Falli zwłaszcza do *Pieśni muezina*? Tak więc Szymanowski z dumą odpowiada Jachimeckiemu, który go pyta o źródło tematu bachanalii z drugiego aktu *Króla Rogera*: „Jest on absolutnym moim patentem. Szczęśliwy jestem, że mi się tak udało podrobić jego »autentyczność« – żeś czuł się w obowiązku sięgnięcia do prawdziwie »autentycznych« źródeł dla sprawdzenia. To jest mój tryumf nad słodkawym »wschodem« Rimskich *e tutti quanti*”²⁹. By pokazać to wszystko, co dzieli Szymanowskiego od „egzotyizmu akademickiego”, który ostał się we Francji, wystarczy porównać na przykład

25 Zob. hasło „Orientalism”, [w:] *The Szymanowski Companion*, red. Paul Cadrin i Stephen Downes, Ashgate, Farnham 2015, s. 170-174.

26 Zagadnienie „ludowości” w stosunku do muzyki współczesnej (*Na marginesie artykułu Béli Bartóka U źródeł muzyki ludowej*), „Muzyka”, 1925; przedruk: *Pisma muzyczne, op. cit.*, s. 171-172.

27 *Wojna otwiera drzwi polskiej muzyce*, „Musical America”, New York 1921; przedruk: *Pisma muzyczne*, s. 357.

28 Cyt. za: Harry Halbreich, *Debussy*, Fayard, Paris 1980, s. 565.

29 List z 26 IV 1927, *Korespondencja*, t. 3, cz. 1, Muzyka Iagellonica, Kraków 1997, s. 101.

Pieśni księżniczki albo pieśń Roksany z *Lakme* Delibesa, bachanalie *Króla Rogera* z bachanaliemi w *Samsonie i Dalili* Saint-Saënsa: także tu natkniemy się na impresjonizm przeciw realizmowi, sugestię przeciw imitacji.

Szymanowski i Francuzi: formy i gatunki

Odtąd Szymanowski mierzy się z tymi samymi problemami co francuscy impresjoniści: poszukiwaniem nowych form, korespondujących z odmienną koncepcją czasu muzycznego, który uwydatnia, w pewien sposób, trwanie w sensie bergsonowskim. Forma sonatowa, przykładowo, staje się przestarzała, przynajmniej w ujęciu tradycyjnym, więc jej części – ekspozycja, przetworzenie, reprzyza – wymagają retuszu: a zatem zazębiają się teraz, stapiają ze sobą, choć nie znikają całkowicie. Przykładowo *Dialog wiatru z morzem*, trzecia część *Morza* Debussy’ego, posiada jeszcze cechy ronda, *Aromaty nocy* – formy pieśni. Dopiero w balecie *Gry* Debussy pójdzie dalej jeszcze w dekomponowaniu tradycyjnej formy i czasu. A zatem stawką nie jest wcale zniszczenie starych form, lecz ich rewizja, jak czyni to Szymanowski. *III Symfonia* i *Koncert skrzypcowy* odbiegają od utartych schematów: symfonia przypomina formę sonatową a zarazem ją wypacza, *Koncert* – z grubsza biorąc – gra w ciuciubabkę z formą ronda. To samo powiedzieć można o *Serenadzie Don Juana*, ostatecznie z *Masek*.

Symfonia i koncert: to tu Szymanowski różni się od francuskich impresjonistów, bo pozostaje przywiązany do tradycyjnych gatunków. Poza symfonią młodzieńczą, z której, jak się wydaje, pozostał tylko wyciąg na dwa fortepiany części finałowej³⁰, Debussy nigdy symfonii nie napisał, chyba że chodzi o tę, która nie zdradza swego imienia, z częścią pierwszą, scherzem i finałem – *Morze*, noszące podtytuł „szkice symfoniczne” (by stworzyć dystans), a którego części są autonomiczne. Z kolei trzy ustępy swej *Symfonii* Szymanowski zbiera w jedną, ciągłą narrację, z ogniwem środkowym, które mogłoby pełnić rolę scherza... lecz po nim, zamiast oczekiwanego finału, rozwija na nowo tematy ustępu pierwszego, tak rewindykując prawa do tytułu symfonii: „Brakującej części symfonii postanowiłem nie pisać – rozszerzę tylko trochę zakończenie w tym, co już napisane”. To wszystko nie bez dwuznaczności, której nawet nie tai: „Można by ją nazwać poematem symfonicznym [...]. Ale ponieważ żywię organiczny wstręt do poematów symfonicznych (jako tytułu) – niech lepiej pozostanie symfonia”³¹. Krótko mówiąc, Szymanowski opowiada się za symfonią i ma na to uzasadnienie lepsze niż Ravel, klasyfikujący *Dafnisa i Chloe* jako „symfonię choreograficzną”.

Dalej jeszcze idzie w *Koncertie skrzypcowym*: tu porównania z Ravelem i Debussy’em nie są już możliwe. Debussy nie zrealizował idei

30 Zorkiestrował ją Colin Matthews.

31 List z 23 VIII 1916 do Aleksandra Silotiego, *Korespondencja*, t. 1, s. 472.

trzech *Nokturnów* z koncertującymi skrzypcami, na których grać miał Ysaÿe. *Tzigane* Ravela pojawi się dopiero w roku 1924 i będzie prostą rapsodią koncertową. Oczywiście, jest to wyzwanie nie lada: połączenie wirtuozerii tradycyjnego koncertu, który pozwala zabłyszczyć soliście, z formą, która, w rzeczy samej, bardziej niż kiedykolwiek przedtem kwestionuje tradycję, co skutkuje nową relacją między solistą a orkiestrą. Koncert impresjonistyczny to, w pewnym sensie, *contradictio in adiecto*. Dwaj Francuzi nie podjęli na tym polu ryzyka – późniejszych koncertów fortepianowych Ravela nie należy uważać za impresjonistyczne. A Szymanowski się odważył i to z powodzeniem, w dziedzinie tej znajdując jednego tylko konkurenta, Anglika Deliusa, którego *Koncert skrzypcowy* wykazuje wyraźne powinowactwo z *Koncertem* Szymanowskiego, choć o żadnym wpływie nie może być mowy: oba dzieła są doskonale sobie współczesne, napisane w tym samym, 1916 roku³². Tu także Szymanowski jest świadom swej oryginalności: „Właściwie jest to utwór symfoniczny na dość dużą orkiestrę z solo skrzypcowym, robi jednak wrażenie koncertowe”. To koncert, rzecz jasna, ale taki, w którym solista i orkiestra nie tyle „koncertują”, ile dialogują, zaś ten pierwszy często jednoczy się z tą drugą, niby jaźń osobowa ze światem. Co za tym idzie, solista ryzykuje, że orkiestra go zakryje. Szymanowski musiał czekać aż do prawykonania w roku 1922, by nabrać pewności: „skrzypce ciągle są na wierzchu! Jest może 3-4 takty, gdzie je pokrywa orkiestra”³³.

Symfonia, koncert – ale nie zapominajmy o sonacie. Należy więc powiedzieć kilka słów o *III Sonacie fortepianowej* jako przykładzie doskonałej syntezy tradycji i impresjonizmu. Stwierdziliśmy już, iż *Sonatę* tę, mimo że podkreśla wartość muzyki absolutnej, można by umieścić w nurcie impresjonizmu: jest ona przedłużeniem *Metopów* i *Masek*, to wciąż ten sam Szymanowski. A zarazem stawia on tu ponownie, jako spadkobierca niemieckiego romantyzmu, pytanie o formę klasyczną, zwłaszcza w części pierwszej, z dwoma kontrastującymi tematami. Tak było już w przypadku *II Sonaty*, która jednakowoż zakotwiczona była bardziej w postromantycznej rewizji tradycji barokowej: według Alistaira Wightmana jest ona „syntezą wszystkiego, co najlepsze w tradycji środkowoeuropejskiej poprzednich 200 lat”³⁴. *Trzecia* natomiast powraca raczej do modelu beethovenowskiego z niektórych sonat ostatnich, zwłaszcza do op. 110 – zatem do modelu,

32 Jérôme Rossi (*Frederick Delius*, Editions Papillon, Genève 2010, s. 178) napisał: „Ciągłość i płynność połączenia pięciu ogniów daje ostatecznie wrażenie utworu jednoczęściowego, pokrewnego pewnego typu poematowi symfonicznemu, którego głównym protagonistą byłoby skrzypce”. Zdanie to mogłoby się równie dobrze odnosić do *Koncertu* Szymanowskiego.

33 List z 5 XI 1922 do Zofii Kochańskiej, *Korespondencja*, t. 2, cz. 1, s. 450.

34 Alistair Wightman, *Karol Szymanowski. His Life and Work*, Ashgate, Aldershot 1999, s. 96.

który na swój sposób³⁵ zrewiduje także Bartók w swej *Sonacie* z roku 1926: części połączone *attacca*, koncentracja treści w dwudziestu minutach, finałowa fuga. To każe mi wrócić do listu z października 1913, w którym Szymanowski pisał, że „zaczyna nienawidzić Niemców”. Ale należy pamiętać nawias, jaki potem nastąpił, o którym zbyt często się zapomina, co całkowicie zmienia cały sens – „oprócz starych, oczywiście”. Owo wtrącenie w nawiasie – w momencie wkraczania w świat impresjonizmu – ma znaczenie zasadnicze. A wracając do tematu – trzeba zauważyć, że ani Debussy ani Ravel nie skomponowali sonaty fortepianowej. Krótką *Sonatinę* Ravela wiązać należy raczej z klasycyzmem XVIII-wiecznym. Model sonat na różne instrumenty Debussy’ego, szczególnie w przypadku sonaty na skrzypce i fortepian, nie jest już niemiecki, lecz francuski, sięga bowiem Couperina i Rameau. Na okładce wydania nutowego zastosowano XVIII-wieczny krój czcionek. Pod tym względem Szymanowski całkowicie oddala się od Debussy’ego i Ravela. Trzeba by tu raczej przywołać Paula Dukasa lub Vincenta d’Indy, autorów monumentalnych sonat fortepianowych z lat 1901 i 1907... lecz tylko dla porównania – *mutatis mutandis* – z *II Sonatą* Szymanowskiego, bo już nie z *Trzecią*.

Należy wreszcie przytoczyć ostatni już przykład oryginalności Szymanowskiego w sięganiu po gatunki tradycyjne – przykład, który różni go w tym przypadku od Debussy’ego. Chodzi o *Etiudy op. 33*. I znów, nie może być tu mowy o wpływie: Szymanowski komponuje je miesiąc lub dwa przed ukazaniem się zbioru Debussy’ego. Obydwaj zamierzają rozwiązać w nich trudności techniczne przy użyciu niezwykle śmiałych faktur: u Szymanowskiego – problemy związane z akordami w *Szóstej*, z tercjami w *Dwunastej*... Lecz Szymanowski nie tytułuje ich wcale, nie określa więc także problemów palcowych i nie zajmuje go poziom trudności: jego etiudy są miniaturami, z których najdłuższa trwa mniej niż dwie minuty – a tylko trzy trwają dłużej niż najkrótsza z etiud Debussy’ego (*szósta, Na osiem palców*). *Etiudy* Szymanowskiego w słuchaniu wcale nie przypominają ćwiczeń. Przywodzą raczej na myśl zarazem *Wizje ulotne* Prokofiewa oraz *Fantasiestücke à la Schumann*. Są to jakby *Maski* lub *Metopy* w miniaturze – maski będące także twarzami samego Szymanowskiego. A różni się Szymanowski od Debussy’ego również cykliczną organizacją etiud – wszystkie ona zazębiają się, są nierozdzielnie, podczas gdy etiudy Debussy’ego można grać osobno, i w dowolnym porządku...

Odmienny od Debussy’ego czy Ravela jest także ów liryzm, często płomienny, który charakteryzuje impresjonizm Szymanowskiego, spadkobiercy, w tym aspekcie, wylewności romantycznej czy też postromantycznej – którą zresztą tak krytykował u innych, od Berlioza po Wagnera. Debussy czy Ravel, przykładowo, wzbranił się przed tristanowskimi ekstazami – ta właśnie nieufność przyczyniła się, ostatecz-

35 Są to jednak antypody estetyki impresjonistycznej.

nie, u Debussy'ego, do powstania *Peleasa i Melizandy*. Szymanowski dołącza tu raczej do Skriabina (o którym nie mówimy, bo ograniczamy się do Francuzów): *III Symfonia* lub *Koncert skrzypcowy* są poematami ekstazy, z kulminacjami rozpalonymi do białości. Nie wspominając już skrzypcowych *Mitów*, przykładowo *Narcyza*, czy też *Króla Rogera*: jeśli opera Szymanowskiego, jak pisze Teresa Chylińska, zbliża się bardziej do Debussy'ego niż do Wagnera w traktowaniu lejtmotywu³⁶, to pod względem dionizyjskiego upojenia dołącza ona jednakowoż do wielkich oper postwagnerowskich – blisko jej, choćby, do Schreкера. Ale czyż Ravel w *Dafnisie i Chloe* nie jest dionizyjski? Oczywiście, jest, ale nie w taki sposób. Porównajmy, przykładowo, bachanalie z drugiego i trzeciego aktu *Rogera* z *Danse finale* z *Dafnisa*. Podczas gdy Ravel orkiestruje galop ku przepaści³⁷, to u Szymanowskiego sceny takie są o wiele bardziej statyczne, zwłaszcza w akcie trzecim, w którym gra on zarazem ruchem (jak Ravel) jak i hipnotycznym bezruchem, który cechuje muzykę orientálną, kiedy wyraża ona ekstazę; bachanalie Szymanowskiego krążą wokół własnej osi, podczas gdy Ravelowskie pchane są naprzód jakimś nieodpartym impulsem³⁸.

Á propos Szymanowskiego i Ravela, oto co w „La Revue Musicale” napisał Robert Bernard po usłyszeniu paryskiej premiery *II Koncertu skrzypcowego*, w listopadzie 1935: „Nic bardziej osobliwego niż porównanie jakiegoś motywu Szymanowskiego z motywem Ravela, na przykład z *Bolera*, który sprawia złudne wrażenie kręcenia się w kółko. U Ravela myśl jest zawsze linearna, jakkolwiek wspaniałe byłyby splendor i genialność szaty harmoniczej. Idzie naprzód, z meandrami, które są tylko kokieterią, lecz ostatecznie – zawsze – ruchem ukierunkowanym. Wychodzi z określonego punktu i długo podąża do innego punktu. Ze względu na tę logikę, która warunkuje i kontroluje ruch, myśl ta pozostaje kartezyjska. Tymczasem u Szymanowskiego, jak u Bergsona, to właśnie ruch warunkuje logikę. A jest to ruch absolutny, zmienność podniesiona do rangi dogmatu. Taki rodzaj zmienności nie jest konstruktywistyczny, lecz statyczny. To spirale na przemian odśrodkowe i dośrodkowe. Rzecz jasna, tego rodzaju ujmowanie materii muzycznej nie współgra dobrze z owym uproszczeniem linii, które jest konieczne wtedy, kiedy chcemy uzyskać polifonię klarowną i harmonijnie skonstruowaną³⁹”.

Istnieje wreszcie dziedzina, w której Szymanowski z impresjonizmu francuskiego nie zapożyczył niczego – dziedzina skrzypiec. Szymanowski mógł przypisać sobie, a także oczywiście Pawłowi Kochańskiemu, ojcostwo skrzypiec impresjonistycznych, i oświadczyć: „my

36 T. Chylińska, *op. cit.*, t. 2, s. 197.

37 Przywołujemy tu czwartą część *Potępienia Fausta* Berlioza.

38 Ciekawie byłoby porównać te bachanalie z *Orgiami i tańcami* z *Antoniusza i Kleopatry* Florenta Schmitta.

39 „La Revue musicale”, Paris, janvier 1936.

z Pawełkiem stworzyliśmy w *Mitach* i *I Koncercie* nowy styl, nowy wyraz gry skrzypcowej, rzecz zupełnie pod tym względem epokowa. Wszystkie utwory innych kompozytorów zbliżające się do tego stylu – choćby byli oni najgenialniejsi – powstały później, to zn. albo pod bezpośrednim wpływem *Mitów* i *Koncertu*, albo przy bezpośrednim udziale Pawła⁴⁰. Nowatorstwo *Mitów* polega na zastosowaniu w skrzypcach solowych tego wszystkiego, cośmy powiedzieli na temat wymagań stawianych całemu pulpitowi skrzypiec i, ogólnie, smyczków w *Pieśniach Hafiza*. Inaczej mówiąc, w *Mitach* wszystko to ma na celu nie tylko stworzenie efektu dźwiękowego i określonej atmosfery – tutaj efekty owe stają się współlistotne ze śpiewem solisty. Wcześniejszy repertuar skrzypcowy także je uwzględniał, jednak pełniły one rolę dekoracyjną i jedynie podkreślały wyzwania wirtuozowskie: przyznając im nową rolę, Szymanowski stwarza nie tylko skrzypce impresjonistyczne, lecz – szerzej – skrzypce modernistyczne. Debussy z *Sonaty skrzypcowej* – który nie mógł znać *Mitów*, bo komponuje ją w 1917 – tego akurat nam poskąpił.

Przypadek Ravela jest inny: jego sonata datuje się na rok 1925. *Mity* słyszał w Paryżu w roku 1922. Lecz kompozytorem najbardziej przez *Mity* naznaczonym, jeśli chodzi o repertuar na skrzypce i fortepian, jest Bartók, który je grał osobiście. 6 października 1921, kiedy rozpoczyna pisanie swej *I Sonaty na skrzypce i fortepian*, prosi Universal Edition o partyturę *Mitów*⁴¹. Rację ma Adam Walaciński: „W kręgu impresjonizmu nie powstał przedtem żaden znaczący utwór skrzypcowy [...] prekursorskie często poczynania Liszta i kolorystyczną magię Ravela dzieli tylko jeden krok (np. *Jeux d'eau à la Villa d'Este* i *Jeux d'eau* Ravela), natomiast od bez porównania uboższej w środkach, często muzycznie prymitywnej literatury skrzypcowej do osiągnięć Szymanowskiego wiedzie droga daleka i okrężna⁴².

Zakończenie: poglądy Szymanowskiego na temat impresjonizmu

Szymanowski, o ile jest impresjonistą, jest nim na swój własny sposób, odnawiający tradycję. Wbrew temu, co się często mówi, nie było żadnego radykalnego zerwania z okresem wcześniejszym. Można by nawet, przyglądając się sprawie bliżej, odnaleźć momenty kontynuacji między *Drugą* a *Trzecią Sonatą*, poczynając od finałowej fugi, a także pomiędzy *Drugą* i *Trzecią Symfonią*⁴³. W *Drugiej Symfonii* po-

40 List z 5 III 1930 do Zofii Kochańskiej, *Korespondencja*, t. 3, cz. 3, s. 113.

41 W trakcie komponowania *II Koncertu skrzypcowego* Bartók prosi swego wydawcę o nadesłanie koncertów Berga, Szymanowskiego i Weila. Zob. Claire Delamarche, *Béla Bartók*, Fayard, Paris 2012, s. 431 i 764.

42 K. Szymanowski, *Dzieła wszystkie*, t. 12, *Utwory skrzypcowe*, PWM, Kraków 1978, s. XV.

43 Podobnie później: impresjonizm nie zaniknął całkowicie w dziełach okresu „narodowego”. Świadczy o tym np. *Andante molto sostenuto* z *Symfonii koncertującej*, lub *Słowisień ze Słopiewni*, czy też niektóre takty góralskiego baletu *Harnasie*.

jawiają się już efekty kolorystyczne, które zapowiadają impresjonizm: w części pierwszej, zaraz po pokazie drugiego tematu, smyczki *divisi* nakładają na siebie *tremolando sul tasto*, *glissando* i *pizzicato*, harfa gra „*près de la table*”, flety – *frullato*... By odkryć barwę dźwięku, Szymanowski nie czekał na Debussy'ego. Rzekomy przełom, związany z okresem impresjonistycznym, odnosi się nie tyle do destrukcji jednych elementów poprzez inne, lecz raczej do stworzenia nowego układu, nowej równowagi. Do tego, niewątpliwie, sprowadza się lekcja Debussy'ego – czy też Strawińskiego.

Pozostaje tylko sprawdzić, czy sam Szymanowski był świadom, że lekcję taką odebrał. Jeśli mógł kiedyś mówić o „straussomanii”, to jednak nigdy nie wspominał o „debussyomanii”, co świadczy o tym, że między nim a impresjonizmem był większy dystans. Oczywiście, określa wprawdzie *III Symfonię* jako „impresjonistycznie orientálną”, ale gdzie indziej jednak pisze: „kwestie wpływu na mnie Debussy'ego i Strawińskiego zwłaszcza uważam za legendę”. Cytat pierwszy pochodzi z wywiadu udzielonego „Neues Wiener Tageblatt” w marcu 1928, kiedy *III Symfonia* miała być wykonana w Wiedniu po dykcją Fitelberga w ramach koncertów muzyki polskiej⁴⁴. Drugi cytat pochodzi z listu, datowanego 17 marca 1923, do Jachimeckiego⁴⁵, który zarzucał *III Sonacie* i *Maskom* piętno Debussy'ego i Strawińskiego, a także „przeladowanie rozmaitych efekcików i akrobatyczne trudności pianistyczne”, widząc w nich tylko „mogące ulec zapomnieniu studia”⁴⁶. Nie zapominajmy jednak o umieszczeniu tego wszystkiego w kontekście historycznym lat 1920.: Polska dopiero co odzyskała niepodległość i odrodziło się pytanie o muzykę „narodową” – sam Szymanowski czerpie odtąd inspirację z folkloru tatrzańskiego. I to właśnie w tym momencie docierają do Polski „impresjonistyczne” dzieła Szymanowskiego, który musi się bronić przed zarzutami podlegania rozmaitym obcym wpływom.

Tak właśnie brzmi oskarżenie wysuwane przez krytykę konserwatywną – a przecież już przed wojną mówiono, że Szymanowski jest lokajem Straussa. Podam od razu przykład, czyli prawykonanie *Koncertu skrzypcowego* w Warszawie, 1 listopada 1922, które wzbudziło intensywną polemikę. Piotr Rytel, 30 listopada 1922, napisał tak: „uderzyło mnie dążenie do stworzenia pięknej formy, do wytworzeniego ujęcia i rozwiązania problemów wyłącznie dźwiękowych. Miałem wrażenie, iż skrzydła Szymanowskiego ktoś podciął. Twierdzi on, że właśnie w tym dziele stoi na własnych nogach i ukazuje swe własne oblicze. Ja tego nie dojrzałem – zdawało mi się, iż często wygląda ku nam twarz Maurice'a Ravela”⁴⁷. W stosunku do francuskich impre-

44 *Pisma muzyczne*, s. 384.

45 *Korespondencja*, t. 2, cz. 1, s. 536.

46 „Czas”, 12 III 1923. Cyt. za: *ibidem*, s. 537.

47 „Gazeta Warszawska”. Cyt. za: *Pisma muzyczne*, s. 73

sjonistów Szymanowski znajduje się zawsze w pozycji defensywnej. Josef Rosenzweig ze swej strony napisał: „W *Koncertcie* ostatnim, jak w *Pieśniach Hafiza*, Szymanowski pozostaje pod widocznym wpływem muzyki francuskiej ostatniej doby. Po szopenowskiej, po niemieckiej, przysłała i na nią kolej. Widać do zwłaszcza w instrumentacji. Kompozytor, coraz bardziej panujący technicznie nad materiałem, w sposób widoczny usiłuje z orkiestry wydobyć jak najwięcej efektu kolorystycznego, szuka oryginalnych połączeń barw; widać to z całego orientalizmu tych jego kompozycji – komuż *Pieśni Hafiza* nie przypomną *Szeherazady* Ravela?”⁴⁸. *À propos Hafiza* Szymanowski zechciał mu odpowiedzieć tak: „*Pieśni Hafiza* napisałem w jesieni 1914, *Szeherazadę* zaś otrzymałem po raz pierwszy w jesieni 1920 w Wiedniu. [...] obie muzyki poza pewną egzotyczną atmosferą nic z sobą wspólnego nie mają”⁴⁹.

Nawet gdy stał się „kompozytorem narodowym” Szymanowski nie wyrzekł się nigdy swej admiracji dla francuskiego impresjonizmu, pozostając wciąż pełnym entuzjazmu, gdy w Nowym Jorku, w roku 1921, słyszy ponownie *Nokturny* Debussy’ego – „cudowne” – oraz *Dafnisa i Chloe* Ravela – „bajeczne – co za instrumentacja!”⁵⁰. Pod koniec życia, w grudniu 1936, kiedy wypowiada się na temat tych współczesnych, którzy mają szansę przejść do historii, cytuje Ravela – przy czym zagadnienie nie dotyczy Debussy’ego, który zmarł w 1918: „Po prostu odpada niemal wszystko oprócz Strawińskiego (dużego odłamu, nie całości!), Ravela i coś tam trochę jeszcze – jakiś koncert Prokofiewa, ect. ect. – ponadto jeszcze trochę Berg, Hindemith (w wyjątkach). A reszta przeraźliwa makulatura”⁵¹. Ta admiracja przeziara także ze wszystkich jego artykułów muzycznych z okresu międzywojennego. A mimo to nie porusza on nigdy kwestii impresjonizmu z muzykologicznego punktu widzenia. Pojęcie to jest, w jego oczach, pod każdym względem podejrzane: raz nawet mówi o „tak zwanym impresjonizmie muzycznym w Francji”⁵². Zresztą nieufny jest wobec wszystkich „izmów”, które tworzą sztuczne klasyfikacje: „Z równym skutkiem mógłby być on nazywany »poematyzm« ze względu na to, iż często poezje Mallarmégo i innych służyły mu jako teksty do jego pieśni”. Tak jakby samo to słowo, poza „fałszywą analogią z twórczością współczesnej mu grupy malarzy” niewiele znaczyło, podobnie jak „cały szereg określeń nic nie mówiących, mających

48 „Robotnik”, 15 IX 1922. Cyt. za: *ibidem*, s. 367.

49 Swojego listu do redakcji „Robotnika” Szymanowski nie wysłał. Cyt. za: *ibidem*, s. 366.

50 Diariusz pierwszej podróży do Ameryki, 17 II 1921, *Pisma literackie*, zebrała i opracowała Teresa Chylińska, PWM, Kraków 1989, s. 280.

51 List z 30 XII 1936 do Jarosława Iwaszkiewicza, *Korespondencja*, t. 4, cz. 6, s. 154. Pisownia [ect.] oryginalna.

52 *Fryderyk Chopin i muzyka współczesna*, „Biuletyn koncertowy” Filharmonii Warszawskiej, 17 i 24 X 1930, cyt. za: *Pisma muzyczne*, s. 298.

jednak do dziś dnia obieg w sądach krytycznych”⁵³. W rzeczywistości jednak impresjonizm francuski stał się dla Szymanowskiego niczym zwierciadło, w którym odnajduje on samego siebie, uwolnionego od tradycji niemieckiej. A zarazem zwierciadło to ukazuje mu istotę geniuszu francuskiego.

Dlatego właśnie Szymanowski ustawicznie stawia pytanie o impresjonizm. Debussy zerwał z „obowiązującą estetyką” muzyki niemieckiej: „ten człowiek wytwornym a stanowczym gestem otworzył nagle okna dusznej, gorącej sali koncertowej na jakieś czarowne ogrody, nieskończone widnokregi gór, mórz i nieba”⁵⁴. Szymanowski pisze też: „pod formalnym kątem widzenia w muzyce Debussy’ego żadnych tradycji nie ma, żadnych złych czy dobrych, po przodkach odziedziczonych muzycznych szablonów i nałogów”⁵⁵. *Peleas i Melizanda* to więc „jedno z najczystszych, najwznioślejszych dzieł muzyczno-dramatycznych, jakie wydała wszechludzka sztuka”⁵⁶ – zresztą Szymanowski widzi w Ravelu bezpośredniego spadkobiercę Debussy’ego, z którym „łączy go uczuciowe, przepiękne braterstwo walki o wielką, oryginalną muzykę francuską, raz na zawsze wyzwoloną z obcych wpływów”⁵⁷. Kiedy Szymanowski mówi w ten sposób, ma także na myśli, rzecz jasna, Chopina, który jako pierwszy wskazał drogę wyzwolenia od estetyki niemieckiej – Strawiński, a także Potężna Gromadka i Debussy, są dlań duchowymi spadkobiercami Chopina. Chopin, Debussy i Strawiński tworzą rodzaj triady muzycznej nowoczesności. Szymanowski zawsze ich ze sobą kojarzy – mimo wszystko, co ich dzieli, historycznie czy też muzycznie.

Powróćmy jednak, by rzecz doprowadzić do końca, do paranteli między Debussym a Ravelem, w rozumieniu Szymanowskiego, i przeczytajmy koniec tego wywodu: „łączy ich identyczny stosunek do zasadniczego zagadnienia sztuki, będący wynikiem rasowych ich właściwości i wspólnej duchowej kultury”. Zakończenie tej frazy wyraża myśl, do której Szymanowskiego wciąż powraca: dla niego „muzyka jest niejako aromatem danej kultury”⁵⁸. *À propos* Debussy’ego: „Jedyną jego »tradycją« jest chyba ta przedziwna jasność myśli i przezrocza głębia, właściwa dla tej najkulturalniejszej w świecie rasy”⁵⁹. Z tego punktu widzenia – jako że ten, kto jest „rasowy”, przekracza historię – Debussy i Ravel są muzykami „francuskimi”: „[Debussy] był rzeczywiście pierwszym, w którego sztuce zabłysł znów w cudnym swym bla-

53 *Drogi i bezdroża muzyki współczesnej w świetle krytyki*, cyt. za: *ibidem*, s. 188.

54 *Karol Szymanowski o muzyce współczesnej*, „Kurier Polski”, 12 XI 1922, cyt. za: *ibidem*, s. 59.

55 „*Opuszczę skalny mój szaniec...*”, „Rzeczpospolita”, 8 I 1923, cyt. za: *ibidem*, s. 83.

56 Część druga, niepublikowana, cyt. za: *ibidem*, s. 86.

57 *Maurice Ravel*, „Muzyka” 3/1925, cyt. za: *ibidem*, s. 149.

58 *Ibidem*.

59 „*Opuszczę skalny mój szaniec...*”, cyt. za: *ibidem*, s. 83.

sku i świetności twórczy geniusz muzyczny Francji”⁶⁰. Przekracza on również granice polityczne: Debussy to „istotny wyraz niegasnącego nigdy *génie latin*”⁶¹. Chodzi tu bowiem o muzyków „zakorzenionych”. Stąd surowe krytyki wobec Grupy Sześciu, która, pod zgubnym wpływem „błazna” i „ulicznika” Erika Satie, poddaje się duchowi czasu i ostatnim krzykom mody⁶². Stąd też krytyka *Króla Edypa* Strawińskiego – „BARBARZYŃSTWO! [...] zły pastisz Glucka [...]! Ani nuty prawdziwej, wszystko fałsz, podróba, kłamstwo, pretensjonalność!”⁶³. Stąd też krytyka „małych żigolaków neoklasycznego stylu”⁶⁴.

A zatem między Debussym a Szymanowskim, oraz Strawińskim w okresie rosyjskim, zachodzi zbieżność nie tylko muzyczna, lecz duchowa, gdyż wszyscy oni pozostają wierni korzeniom danej kultury, na wzór Chopina: *Metopy, Maski* czy *Mity* „były napisane przez Polaka. Tę właśnie ich cechę podkreśliła mocno i stanowczo... krytyka francuska. Niektórzy zaś jej przedstawiciele poszli jeszcze dalej: oni to właśnie z przedziwną 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”⁶⁵. Chopin, Strawiński, Debussy i impresjonizm francuski są zatem symbolami nowoczesności zakorzenionej, do której Szymanowski zawsze aspirował, we wszystkich fazach swej twórczości⁶⁶.

z języka francuskiego przełożył Marcin Trzęsiok

60 Fryderyk Chopin i muzyka współczesna, cyt. za: *ibidem*, s. 300.

61 Karol Szymanowski o muzyce współczesnej, cyt. za: *ibidem*, s. 59.

62 Zob. Didier van Moere, *Szymanowski et le Groupe des Six*, „Revue internationale de musique française”, Paris, juin, 1986, s. 41-46.

63 List z 30 I 1937 do Heleny Casella, *Korespondencja*, t. 4, cz. 6, s. 205.

64 List z 14 II 1933 do Heleny Casella, *Korespondencja*, t. 4, cz. 2, s. 54.

65 „Opuszczę skalny mój szaniec...”, cyt. za: *ibidem*, s. 84.

66 Strauss staje się w tym kontekście kontrprzykładem: „Istotnie, »nowatorstwo« *Elektry* w najpozytywniejszym sensie »substancji« muzycznej, formalne jej bogactwo jest wprost zdumiewające, jednak zdawałoby się, iż z owych cennych zdobyczy nie wyprowadził on żadnych pozytywnych wniosków; toteż po tym najwyższym twórczym wysiłku utonął on, zdaje się, na zawsze w estetyzującym kwietyzmie *Kawalera z różą, Alpejskiej symfonii, Ariadny na Naxos* i całego szeregu słabszych dzieł, w których niemiła w smaku, spoczywająca na laurach, zadowolona z siebie burżuazyjność drapuje się w uroczyście płaszcz głębokiej, wyrafinowanej kultury” (*O twórczości Wagnera, Straussa i Schönberga*, fragment projektowanej monografii o muzyce współczesnej, *Pisma muzyczne*, s. 194) Tej właśnie burżuazyjności Szymanowski zawsze unikał, w czym wiele zawdzięcza impresjonizmowi.

Abstract

Karol Szymanowski and French music

Didier van Moere

The author considers the titular subject from several perspectives. First from an historical perspective, describing the moment of creative crisis connected with Szymanowski's overly submissive attitude towards post-Romantic German music (Richard Strauss). He stresses the role played during this period by the music of Igor Stravinsky (also Franz Schrecker) and points out that despite Szymanowski's familiarity with Debussy's *Pelléas et Mélisande*, around 1911 he was not yet susceptible to the charms of that music. That would only change when he commenced work on the *Love Songs of Hafiz*, Op. 26 (1914). Further considerations relate to another aspect of the same question: Szymanowski's aesthetic links with the music of Debussy and Ravel. Those links are pondered in three areas: harmony, timbre and exoticism. The third aspect concerns problems of musical form and genre. The author emphasises Szymanowski's distance with regard to the normative treatment of forms and genres, showing that phenomenon against the background of French output of the period. Such comparisons make it possible to determine Szymanowski's originality, as supremely expressed in his violin style (both in the concertos and in the chamber works), without any equivalent in the output of French composers. The author indicates that Szymanowski's enthusiasm for the 'impressionists' did not wane during the so-called national period. From the composer's utterances, however, we learn that he did not regard Debussy and Ravel as 'impressionists' at that time. He considered that they expressed the spirit of French culture, marked by 'clear thinking and transparent depth'.