

Jan Kadłubski

Mazurki - dziennik intymny Chopina, inspiracja muzyką podhala - Szymanowskiego

Kształt artystyczny *Mazurka*, wywodzący się z jego ludowego pierwowzoru – *Mazura*, należy – obok *Menueta*, *Walca* i *Poloneza* – do archetypów muzycznych kultury europejskiej.

Wymienione formy taneczne mają wielowiekową historię istnienia i rozwoju, a oparte są na rytmie trójdzielnym, charakterystycznym dla naszego kręgu kulturowego.

Na tej niezmiernie ważnej i istotnej cesze wspólnej – strukturze rytmu trójdzielnego – kończą się zasadnicze podobieństwa wspomnianych tańców, jak i pochodnych im form artystycznych. Każda bowiem z tych form tanecznych powstawała jako wyraz odmiennych losów historycznych, odrębnych dróg rozwoju społeczności i narodów zamieszkujących różne obszary naszego kontynentu.

Możliwość różnego rozmieszczenia akcentów w łonie trójdzielnej struktury metrycznej stała się podstawowym źródłem różnorodności stylów form tanecznych. A sposób umiejscowienia akcentów, ich powtarzalność, bądź zmienność występowania w obrębie jednego taktu, lub większej całości, okazał się jedną z najbardziej wymownych cech, pozwalających na nieomyłne określenie rodowodu, jak i tradycyjnej nazwy danego tańca.

Oczywiście, na tym nie kończą się różnice, które sprawiają, że wyobraźnia muzyka, czy miłośnika muzyki bezbłędnie rozpoznaje wytworny, dyskretny wdzięk *Menueta*, elegancki rozmach *Walca*, pełen godności, uroczysty ton *Poloneza*, wreszcie krańcowo zmienne nastroje *Mazurka*.

Nazwy *mazur*, *mazurek* są pochodnymi nazwy jednej z centralnie położonych dzielnic Polski – Mazowsza. Pojawienie się tych nazw około połowy XVIII wieku było świadectwem swoistej nobilitacji od dawna uprawianej formy tanecznej i wokalne i tym samym – wprowadziło ją w obieg kultury znacznie wykraczający poza obręb muzyki czysto ludowej.

Jak doszło do tego, iż to właśnie taniec Mazowsza – *mazur* i jego bardziej wyrafinowana forma - *mazurek* stały się, obok *poloneza*, wyrazem ducha narodu, któremu zmienne koleje tysiącletniego bytu kazały budować swą egzystencję na obszarach rozciągających się – co prawda w pewnych odległych okresach – od Bałtyku aż po Morze Czarne?

Współczesny brytyjski historyk, Norman Davies, opisując specyficzny charakter historii Polski, tak oto tłumaczy fenomen ciągłości dziejów naszego kraju w tym miejscu Europy:

„... ograniczenie nazwy Polska do obszaru, który uważa się za jej etniczne jądro, jest sprzeczne zarówno z historią, jak i ze zdrowym rozsądkiem. W przeszłości – zwłaszcza zaś w okresie istnienia połączonej Rzeczypospolitej Polski i Litwy w latach 1569 – 1795, względy etniczne nie odgrywały większej roli. Zjednoczona Rzeczpospolita była państwem wielonarodowościowym, a jego obywatele czerpali poczucie swej wspólnej tożsamości nie tyle z krwi płynącej w ich żyłach, czy z ojczystego języka, co ze wspólnego wszystkim posłuszeństwa wobec władcy i prawa.”¹

Zapewne tak jak w życiu społecznym dawnej wielonarodowej Rzeczypospolitej, tak i w dziedzinie kultury i muzyki wystąpiły podobne procesy krystalizowania się świadomości wspólnotowej, w wyniku czego to nie taniec dawnej Polski – *krakowiak*, ale *mazur* i *mazurek*, stały się jednym z najwyraźniejszych i najważniejszych symboli polskości.

Przypomnijmy, że polski *Hymn Narodowy*, powstały we Włoszech w roku 1797 jako pieśń Legionów Dąbrowskiego, ma nie tylko formę i charakter *mazurka*, ale był i jest znany pod nazwą *Mazurka Dąbrowskiego*.

Poetyckie odbicie tego faktu znajdujemy w pierwszej scenie naszej największej narodowej epeji Adama Mickiewicza: powracający do położonego na Litwie domu rodzinnego tytułowy bohater – Pan Tadeusz, uruchamiając stary zegar kurantowy „z dziecinną radością pociągnął za sznurek, by stary Dąbrowskiego usłyszeć *Mazurek*”.

Zważywszy, że scena ta ma miejsce A.D. 1811, można przyjąć, iż dzieciństwo i młodość Fryderyka Chopina w kraju rodzinnym przepełnione były odgłosami *mazurów* i *mazurków* oraz różnych ich odmian, takich jak *kujawiak*, *oberek* i *obertas*. Echa tych tańców dochodziły podówczas z każdej wiejskiej zabawy, a w formie nieco bardziej wyrafinowanej – z każdego warszawskiego salonu.

Fryderyk Chopin, przy całym uniwersalizmie swoich idei twórczych, wyrażonych niemal wyłącznie w muzyce fortepianowej, umocnił w sposób niezwykle sugestywny dominującą rolę *mazura* i jego odpowiednika w muzyce artystycznej – *mazurka*, jako wiernego zwierciadła duszy polskiej i jako swoistej apoteozy charakteru narodowego Polaków.

Pomimo to, pozostaje jedną z nieodgadnionych do końca tajemnic geniuszu kompozytora, dlaczego ten, w istocie, swojski, bezpretencjonalny taniec, co prawda pełen wdzięku i kryjący w sobie bogactwo różnorodnych wątków melodycznych, posłużył mu za niewyczerpane źródło inspiracji, czy może raczej za rodzaj kanwy, na której zapisywał swoje najintymniejsze stany ducha – od wczesnej młodości, aż po kres życia i sił twórczych.

30 października 1848 r. skarżył się kompozytor w liście do przyjaciela i powiernika, Wojciecha Grzymały: „*Ledwie jeszcze pamiętam, jak w kraju śpiewają*”. A 10 lipca 1849 r., w ostatnich miesiącach życia, temuż adresatowi

¹Norman Davies *Boże igrzysko*. Tom I, Znak, s. 62.

wyzna: „*Gram coraz mniej; pisać nic nie mogę*”.² Gdzieś – zapewne pomiędzy tymi dwiema datami powstał ostatni, niedokończony *Mazurek f-moll* (op.68, nr.4).

W liczącej blisko 60 utworów księdze chopinowskich *Mazurków* podziwiamy różnorodność form – od najprostszej, niemal jednoczęściowej pieśni (op.6 nr 4 *es-moll*; op.7 nr 5 *C-dur*), aż po balladowo rozbudowane poematy. Lecz nad wszystkim góruje, nie przestając nas zachwycać, bogactwo ich muzycznych treści, wyrażające najszerzą skalę uczuć i nastrojów – od najczulszej liryki, po heroizm i dumę, od refleksji i medytacji, po wybuchy żywiołowej radości, od sielskiej beztronski, po dramat, a nawet tragizm.

Wilhelm Furtwängler w swoich niedawno opublikowanych *Zapiskach z lat 1924-54* w następujący sposób ujmuje zagadnienie epiki i liryki w dziele muzycznym:

„*Niektórzy artyści tworzą wychodząc ze swojego wnętrza – to lirycy. Inni czerpią inspirację z zewnątrz, przetwarzając ją – to epicy. Sprawiać, aby to co wewnętrzne oddziaływało na to, co jest na zewnątrz i aby to co zewnętrzne wpływało na to, co znajduje się wewnątrz – oto przeznaczenie mniejszości – tej złożonej z prawdziwych dramaturgów.*”³

Artur Rubinstein pisząc o Chopinie daje kapitalne ujęcie tego zagadnienia:

„*Jako organizacja twórcza był to kompozytor heroiczny, jako organizacja uczuciowa była to najdelikatniejsza czułość. Między tymi dwoma biegunami zamyka się jego świat wraz z nieprzeliczonym swoim bogactwem.*”⁴

Źródła koncepcji epickich i koncepcji lirycznych Chopina są niełatwe do uchwycenia, a jeszcze trudniej rozgraniczyć je w tworzywie jego *Mazurków*, gdzie na przestrzeni zaledwie kilku taktów nierzadko dochodzi do „zderzenia” krańcowo odmiennych nastrojów.

A oto dwa wymowne przykłady wybrane spośród wielu innych.

W *Mazurku f-moll op.7 nr 3* zwięzłemu, dwutaktowemu, wybitnie heroicznemu motywowi wznoszącemu odpowiada – w obrębie tej samej frazy – dwutaktowy motyw zstępujący, wygaszający napięcie, o wyraźnym zabarwieniu lirycznym (takty 41-44 i następne, aż do t.56). W drugim przykładzie (*Mazurek op.50 nr 3*) nieoczekiwany, trwający osiem taktów wybuch energii tanecznej o wymowie zawadiacko-heroicznej ustępuje – równie nieoczekiwanie – śpiewnemu, łagodnemu, pełnemu tkliwości motywowi, przenoszącemu nas w biegunowo odmienny klimat uczuciowy (takty 17-32).

Próby wyrażenia za pomocą pojęć i słów tego, co kryją w sobie treści muzyczne, zawsze były i będą przedmiotem zainteresowania melomanów, krytyki muzycznej, jak i dociekań muzykologicznych.

Skądinąd pamiętamy, jak pilnie Chopin strzegł był tajemnic swego warsztatu twórczego, z jaką niechęcią, a nawet ironią odnosił się do wszelkich zakusów

² B.E. Sydow *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. II, PIW.

³ W. Furtwängler *Carnets 1924-1954*, Ed. Georg, Geneve 1994.

⁴ A. Rubinstein, Przedmowa, K. Wierzyński *Życie Chopina*, Roy Publisher, N.Y.

zmierzających do odsłonięcia tego, czego nikomu nie pragnął wyjawiać, czy choćby tylko wyjaśnić.

Mając to wszystko na uwadze, odważę się jednak wyrazić mniemanie, iż w muzyce, podobnie jak w poezji, możliwe jest wyróżnienie i określenie pewnych kategorii uczuć według kryterium ich pochodzenia, jak i dzięki poznawaniu przyczyn, które te uczucia wywołały.

Właśnie w muzyce i w poezji wyczuwamy nieomylnie „głos” uczucia najbardziej osobistego, płynącego – ja zwykło się mówić – prosto z serca twórcy, w odróżnieniu od „głosu” będącego wyrazem jego podziwu, zachwytu, uwielbienia dla rzeczywistości istniejącej poza nim samym.

Wydaje się, że w *Mazurkach* Chopina przeważającą rolę odgrywają źródła inspiracji wywodzące się z najgłębszej potrzeby wyrażenia własnych stanów uczuciowych kompozytora. Geniusz twórcy sprawia, że treści tych uczuć nie przestają być aktualne i bliskie ludziom kolejnych generacji i rozmaitych kultur. Oczywiście – przesłanie *Mazurków* będąc najskrytszym głosem twórcy pozostaje także jedynym w swoim rodzaju portretem psychologicznym duszy polskiej, ale także – dzięki uniwersalizmowi muzycznego języka Chopina – zwierciadłem, w którym każdy wrażliwy człowiek, bez względu na to, kim jest i skąd pochodzi, odnajduje własne rozterki albo ukojenie, rodzaj duchowego *alter ego* swego wnętrza.

Nie zmienia tej opinii fakt, że niektóre, raczej mniejsze rozmiarami *Mazurki* - są to jakby mieniące się rozmaitymi barwami sceny taneczne, gdzie wszystkie elementy struktury utworu wibrują energią skierowaną na zewnątrz. Na ogół jednak, jeśli pominąć trójdzielne metrum, motoryka taneczna nie jest głównym źródłem tworzywa *Mazurków*, dla których natchnieniem, w co najmniej równej mierze, jest pieśń.

Pieśń, jako prawzór wypowiedzi intymnej, osobistej, bliższa jest ekspresji skierowanej do wewnątrz, ku sobie samemu, niż taniec, będący emanacją energii skierowanej na zewnątrz i najczęściej artykułowanej zbiorowo.

Sposób, w jaki Chopin dokonuje łączenia ze sobą obu tych elementów – tańca i pieśni – jest jeszcze jedną tajemnicą jego nowatorskiego stylu, widocznego w *Mazurkach*, *Polonezach* i niektórych *Walcach*, a ponadto źródłem kształtowania coraz to nowych ich form. I tak, każdy z mazurków posiada, jak gdyby, odrębne oblicze psychologiczne, chciałoby się powiedzieć – swoją na wskroś indywidualną fizjonomię: melancholijną, posępną, dionizyjsko radosną, dramatyczną, tragiczną – brakuje określeń słownych dla oddania wszystkich odcieni zmiennych nastrojów, które są, być może, najpełniejszym źródłem poznania tajemnic życia wewnętrznego Chopina.

Zupełnie inne okoliczności towarzyszyły powstawaniu serii *20 Mazurków op.50* Karola Szymanowskiego, które przyszyły twórca *Harnasiów* napisał w stosunkowo niedługim okresie czasu, w latach 1924-26, na fali swego największego urzeczenia muzyką Podhala.

Czy mamy tu do czynienia z „twórczym” kontynuowaniem formy uznanej - pomimo licznych prób jej ożywiania w XIX wieku – za ostatecznie wyczerpaną przez geniusz Chopina? Gdyby odpowiedzieć na tak postawione pytanie twierdząco, to z tym zastrzeżeniem, że kształt i wyraz artystyczny *Mazurków* Szymanowskiego jest wynikiem odmiennych założeń twórczych, a także innych, niż u Chopina przesłanek psychologicznych, kierujących tymi założeniami.

W roku 1928 Szymanowski wyznaje z wielkoduszną szczerością:

*„Pomimo najgłębszego uwielbienia dla geniuszu Ryszarda Wagnera, jemu właśnie zawdzięczam wszystkie złe nałogi muzyczne, których dziś z uporem się pozbywam.”*⁵

W miarę krystalizowania się własnego stylu, twórca *Stabat Mater* czuje się przede wszystkim duchowym spadkobiercą Chopina. Wypowiadając się niejednokrotnie, z wyraźną predylekcją na temat Chopina, wskazując na jego wewnętrzne pokrewieństwa z Mozartem, kompozytor pisał:

„Chodzi tu zapewne o najistotniejszy stosunek artysty do swego dzieła, o to, w jaki sposób surowy materiał muzyczny jest przetwarzany w doskonałe dzieło sztuki.”

„Wartości dzieła Chopina nie określa jednak dynamizm impulsów twórczych, a ich doskonale zharmonizowanie. Jest to zresztą jedyny punkt widzenia – konkluduje Szymanowski – z jakiego można sądzić sztukę”.⁶

W wywiadzie z roku 1933 Szymanowski stwierdza:

*„W najbardziej skondensowany sposób wyraziłem idee współczesnej muzyki polskiej w swojej serii 20 Mazurków. Oczywiście są w nich ślady wpływów Chopina, nie wiem, czy w ogóle możliwy jest rozwój polskiej twórczości narodowej, w jakiegokolwiek dziedzinie sztuki, bez wpływu tego wielkiego kompozytora”*⁷

„Kto pragnie zrozumieć poetę, powinien poznać jego kraj rodzinny”, powiada Goethe. Znana maksyma autora *Podróży Włoskiej* taką oto znalazła wykładnię w wypowiedzi Karola Szymanowskiego z roku 1933:

*„Jakie to dziwne – nieraz brak mi Ukrainy, jej słońca, jej dalekich przestrzeni, a przecież stokroć bliższa stała mi się góralszczyzna. Urodziłem się przecież na Ukrainie, tam spędziłem dzieciństwo, odczuwałem ją całą duszą, kochałem jej dobroczynny klimat, jej bujność i słodycz, a nie wywarła na mnie takiego wpływu, jak przelotnie poznane Zakopane. Tutaj odnalazłem siebie – ludowość ukraińska nie wzruszyła mnie, wzruszał mnie tylko klimat, podczas gdy w Tatrach obudziło się we mnie poczucie rasowej wspólnoty z góralszczyzną. Przeżyłem ponad piękną Ukrainą, a dobiełem do portu w Tatrach...”*⁸

W artykule „O muzyce góralskiej”, pisanym przez Szymanowskiego w okresie powstawania pierwszych zeszytów *Mazurków*, czytamy:

⁵ Szymanowski *Pisma Muzyczne, Ankieta o romantyzmie*. Kraków 1984, PWM, str.232.

⁶ ibidem, Fryderyk Chopin, str.99.

⁷ ibid. *Współpraca Narodów*, str.439.

⁸ ibid. *Rozmowa z Karolem Szymanowskim*, str.438.

„Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, na takie a nie inne ukształtowanie się (muzyki góralskiej) wpłynęły dwa potężne czynniki, warunkujące sobą zresztą całokształt zjawisk swoistej tutejszej kultury; a więc przede wszystkim niezmierna nędza, bezlitosna surowość i bezwzględność dawnego tutaj życia; z drugiej zaś strony również niezmierna, upajająca piękność otaczającego świata. Te dwa kontrastujące ze sobą czynniki ukuły duszę dawnego górala, a z nią wszystko, co on w życiu czynił... Codzienna konieczność największego wysiłku z natury rzeczy nakazuje osiągnięcie maksimum rezultatu. W dziedzinie twórczości artystycznej tłumaczy się to dążnością i wolą zdobycia bezwzględnej doskonałości formy. Ta psychologiczna właściwość górali jest dla nas – artystów nad wyraz bliską i zrozumiałą i sądzę – tym właśnie się tłumaczy, a nie jedynie pięknnością przyrody, przyciągająca nas niezmiennie do stóp Tatr przemożna siła. Górale w pewnym znaczeniu osiągnęli tę doskonałość formy w budownictwie swym i zdobnictwie; ja i moi przyjaciele twierdzimy uparcie, iż osiągnęli ją również w muzyce swej i tańcu”.⁹

W przedmowie Szymanowskiego do „Muzyki Podhala” pióra Stanisława Mierczyńskiego z r. 1928 czytamy:

„Niewątpliwie taniec góralski, a więc i jego muzyka, której melodyjnym rdzeniem jest przeważnie zdeformowana rytmicznie, w zasadzie jednak „śpiewana” pieśń, są objawem obyczajowej strony góralskiego życia. Jednak – i to jest zastanawiające – i taniec i muzyka wzniosły się ponad tę obyczajowość dzięki formalnym swym wartościom...” „... tej muzyki niepodobna uważać za jakąś nieskończoną perspektywę, w głębinach swych ukazującą mgliste, wieczyście falujące dno liryzmu prymitywnego człowieka, a raczej za szereg konstruktywnych, ujętych w pewną stałą formę całości, znajdujących się już poza wszelkim doraźnym wzruszeniem, czy przeżyciem. Sądzę, że te jej skrajnie pozytywne (w znaczeniu artystycznego materiału) i antyliryczne cechy, stanowią właśnie tę tajemną moc, przyciągającą ku sobie wszelkie twórcze w sztuce jednostki”.¹⁰

Inaczej, niż to miało miejsce u Chopina, źródła inspiracji w *Mazurkach* Szymanowskiego pochodziły z zewnątrz: z podziwianego i uwielbianego kręgu góralskiej rzeczywistości. „Bajeczny świat Tatr”, jego dzikie piękno, jego siła płynąca z woli kreatywnej, zawładnęły wyobraźnią twórcy *Harnasiów* do tego stopnia, że odtąd przez długie lata żywiły jego pomysły kompozytorskie, każąc mu być w swojej sztuce wyrazicielem tego, co stanowiło o jedynej w swoim rodzaju odrębności muzyki Podhala. Warto przy tym zwrócić uwagę na ciekawy rys niezależności kompozytora wobec tak bliskiej mu przecież góralskiej muzyki, o czym świadczy następujący fragment jego wypowiedzi:

„...folklor ma dla mnie jedynie znaczenie czynnika zapładniającego. Dążeniem moim jest stworzenie stylu polskiego już od „Ślopiewni”, w których

⁹ ibid. *O muzyce góralskiej*, str.106.

¹⁰ ibid. *Muzyka Podhala*, s. 252, 253.

*nie ma przecież krzty folkloru, podobnie jak w „II Koncercie skrzypcowym”, „II Kwartecie”, czy w „IV Symfonii”. W „Mazurkach” zachodzi czasem związek z folklorem, ale także luźny, bo przecież na Podhalu nie ma taktu trójkowego.”*¹¹

Prawdą jest, że wśród *Opusu 50*. Karola Szymanowskiego spotykamy także *Mazurki* utrzymane w nastroju medytacji, zadumy, o misternie powyginanym, pełnym kapryśnego wyrazu rysunku melodii, albo tylko fragmenty o takim charakterze. Są one niemal wyłącznie artystycznym wyrazem i pochodną śpiewu, a nie – w ścisłym znaczeniu – tańca. Generalnie rzecz ujmując, utwory z tego zbioru stanowią jakby muzyczny kalejdoskop scen z życia Skalnego Podhala, dla których tłem jest prastary zbójnicki etos górali tatrzańskich – ludzi wolnych od wieków.

Chcąc kolejno omówić wszystkie te sceny, zabrnęlibyśmy w przedsięwzięcie znacznie przekraczające zamierzone rozmiary tego szkicu. Od strony muzyczno-formalnej przedstawiają one sobą nie mniejszy zakres problemów wykonawczych, niż mazurki Fryderyka Chopina.

Jeśli chodzi o zagadnienie rytmu, zacznę od przytoczenia kilku uwag odnoszących się do charakterystycznych cech metrum *mazurka*. Cytuję za Gyorgy Sandorem:

*„W takcie trójdzielnym akcentowana jest nuta na „raz”, a druga i trzecia część taktu może mieć rozmaity stopień nasilenia dynamicznego. W przypadku rytmu synkopowanego akcenty zostają przesunięte na słabe części taktu. I tak, na przykład, w mazurkach akcent może padać na k a ż d a z trzech części taktu: podczas gdy linia melodii wymaga niekiedy podkreślenia na pierwszej lub trzeciej części taktu, akompaniament może składać się z kilku głosów, a każdy z nich – posiadać własne akcenty (w przeciwieństwie do obiegowych opinii, mazurek nie zawsze ma akcent na drugiej części taktu; pomimo, że ta druga ćwierć spełnia często ważną rolę, nie istnieje żadna sztywna reguła, która by nakazywała jej akcentowanie, a ponadto w wielu mazurkach w tej części występuje pauza!). Niezależnie od tego, z ilu części składa się takt, także inne, poza nutą akcentowaną, należące do niego dźwięki mogą być ważne z punktu widzenia wymagań melodii, harmonii, kolorytu lub rytmu, nie mówiąc już o tym, że każdy z tych elementów może przedstawiać odrębne cechy rubata. A tak naprawdę – to zmianom dynamicznym niektórych nut w mazurkach powinny towarzyszyć także zmiany w ich wartościach metrycznych.”*¹²

Zarówno w *Mazurkach* Chopina, jak i Szymanowskiego, przy wszystkich dzielących je różnicach języka harmonicznego, spotykamy bardzo liczne wątki polifoniczne. W niektórych mazurkach polifonia może występować w wyraźniejszej postaci tylko we fragmentach utworu. Niekiedy w zasadniczo homofonicznej warstwie harmoniczej zawarte są interesujące i ważne pod względem kontrapunktycznym zapisy wymagające dyskretnego „odsłonięcia” i w odpowiednich proporcjach, ukazania ich w wykonaniu. Ponadto u

¹¹ ibid. „Antena” u Karola Szymanowskiego, s.469.

¹² Gyorgy Sandor *O grze na fortepianie*. Warszawa 1994, PWN, s.216.

Szymanowskiego polifonia często przechodzi w politonalność, a nawet w polirytmiczność. Natomiast swoista wariacyjność kolejnych postaci motywów tematycznych i ogólnie – melodycznych w utworach Szymanowskiego jest niewątpliwie tym elementem tworzywa muzycznego, który w najbardziej wyraźny sposób podkreśla - nieukrywane zresztą przez kompozytora - pokrewieństwo stylistyczne z *Mazurkami* Chopina. Wreszcie, gdy chodzi o problem różnego rodzaju odchyłeń agogicznych, trzeba zauważyć, że u Szymanowskiego, obok fragmentów o zapamiętane motorycznej taneczności, występują także sekwencje o tak gwałtownym nasileniu zmian tempa, dla których jedyną motywacją i uzasadnieniem może okazać się tylko dobra znajomość gatunku temperamentu góralskiego.

Artur Rubinstein wypowiadając się na temat stylu Chopina zauważył, że istnieje tylko jeden warunek, aby trafnie stosować *tempo rubato*: „trzeba mieć do tego nieomyślne wyczucie”.¹³

Powstaje pytanie, skąd – zwłaszcza dzisiaj – brać to wyczucie? Cytowany wcześniej Goethe odsyła nas z tym pytaniem do „kraju poety”. Idąc po tej myśli, należałoby zachęcać potencjalnych odtwórców *Opusu 50*. Szymanowskiego do poznawania krajobrazu Tatr Polskich, niepowtarzalnej atmosfery dawnej sztuki i tańca tego regionu. Ale z wielu powodów, nie zawsze jest to wykonalne, a i dawnej sztuki i muzyki coraz mniej na Podhalu. Cóż pozostaje? Wieczór folklorystyczny? Odgrywane dla turystów w sali miejskiej „Posiady”?

Na szczęście istnieje w literaturze polskiej dzieło, będące jedyną w swoim rodzaju apoteozą rycersko-zbójnickiego etosu góralskiego, którego jak najpełniejsze odczuwanie jest warunkiem tego, by muzyczny klimat *Mazurków* Szymanowskiego stał się dla nas bliski, pożądany, imponujący. Opowiadania Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Na Skalnym Podhalu* były dobrze znane twórcy *Harnasiów* i wydaje się godnym polecenia, aby do pracy nad jego *Mazurkami* przystępować dopiero po zapoznaniu się ze zbiorem opowieści tego autora - piewcy Tatr Polskich.

Substancja muzyczna *Opusu 50*. Szymanowskiego jest, w jakiejś mierze, odzwierciedleniem tego bajecznego i bardzo wyidealizowanego świata, jaki ukazuje poetycka wizja Tetmajera.

Jednocześnie obraz artystyczny *Mazurków* jest również, w niemniejszym stopniu, wyrazem idei estetycznych kompozytora – człowieka samotnego, przerastającego najbliższe otoczenie horyzontami intelektualnymi i poglądami na zagadnienia sztuki.

Kształt dźwiękowy *Mazurków* jest wynikiem obserwacji pewnych zjawisk oraz ich sublimacji dokonywanej z punktu widzenia jednostki o niezwykle wyrafinowanej osobowości, której przyszło żyć i tworzyć w epoce wielkiego i radykalnego przełomu kultury europejskiej. Kształt ten jest świadectwem wyboru twórcy, który w swoim dziele widział, jak cytowałem wcześniej:

¹³ por. p.4

„wyraz idei współczesnej muzyki polskiej przedstawiony w najbardziej skondensowany sposób”.

Podczas gdy Chopin, odsłaniając w komponowanych w ciągu całego życia *Mazurkach* swoje wewnętrzne „ja”, ofiarowuje nam samego siebie, to Szymanowski, przedstawiając indywidualną wizję podziwianej przez siebie rzeczywistości, wyznacza sobie rolę obserwatora, stojącego, jak gdyby, poza nią samą.

Powstaje pytanie, czy *Mazurki* Szymanowskiego – z perspektywy ponad osiemdziesięciu lat, jakie upłynęły od ich powstania, mogą kiedykolwiek stać się utworami tak popularnymi, tak bliskimi ludziom różnych kontynentów, jak to się stało udziałem *Mazurków* Chopinowskich?

Odpowiedź na tak postawione pytanie musiałaby być przecząca. Wskazuje na to choćby obecny stopień znajomości i akceptacji dzieła Karola Szymanowskiego w rodzimym środowisku kultury muzycznej. W podobnych sytuacjach zazwyczaj podnoszą się głosy na temat zaniedbań ze strony czynników odpowiedzialnych za promocję kultury, o braku zainteresowania środowisk opiniotwórczych itp.

Abstrahując jednak od tych znanych i smutnych okoliczności, znajomość muzyki Szymanowskiego, tak we własnym kraju, jak i w świecie, zupełnie niewspółmierna do jej wartości, ma jeszcze inny aspekt. Otóż w muzyce, podobnie jak w innych dziedzinach sztuki, istnieją tematy o charakterze uniwersalnym, które - zwłaszcza w niektórych epokach - są powszechnie akceptowane. Jednak począwszy od schyłku XIX wieku nowe prądy artystyczne coraz częściej są reprezentowane przez twórców obierających dla swojej sztuki tematy zdolne zainteresować tylko ograniczone kręgi jednostek, wyznających podobne założenia estetyczne. W muzyce dwudziestego wieku wizje artystyczne czołowych kompozytorów, a przede wszystkim ich język wypowiedzi, ukształtowane bywają - w coraz większym stopniu - na miarę ich indywidualnych, często skrajnie hermetycznych poglądów estetycznych. Z natury rzeczy, tego rodzaju wizje nie mogą stać się udziałem, ani budzić emocjonalnego oddźwięku u wielkiej liczby potencjalnych odbiorców.

W minionym stuleciu byliśmy świadkami narastającego rozdźwięku pomiędzy twórczością artystyczną, a jej recepcją w społeczeństwie. I niezależnie od tego, czy przyczyn tego rozdźwięku upatrywać należy w samej sztuce współczesnej, czy raczej w preferencjach dotyczących tematów tej sztuki, dokonywanych przez jej twórców, fakt ten, wielokrotnie potwierdzony, tłumaczy w pewnym stopniu casus Szymanowskiego i dotychczasowe losy jego arcydzieła, jakim są niewątpliwie *Mazurki op. 50*.