

Wątek spotkań z muzyką żydowską.
Zawirowania wokół *Mazurka a-moll op. 17 nr 4*

M l e c z y s ł a w T o m a s z e w s k i

Wyrażenie dosyć dziwne, ale trudno rzecz nazwać inaczej. Chodzi o wielostronnie zawile dzieje recepcji utworu niosącego w sobie tajemnicę czy po prostu zagadkę, wynikającą z trudnych do pogodzenia aspektów sprawy. Stały tu naprzeciw siebie racje stylokrytyczne i te, które zrodziły się z zaufania do przekazów tradycji. Parokrotnie próbowano problem rozwiązać ale — jak w każdej sytuacji pozbawionej odniesień do źródeł bezpośrednich i faktów w pełni weryfikowalnych — rzecz pozostaje nadal otwarta na hipotezy i interpretacje.

Ostatni głos, jaki padł w sprawie *Mazurka a-moll op. 17 nr 4* Fryderyka Chopina, ściślej — w sprawie określenia czasu i okoliczności jego powstania pochodzi od Tadeusza Andrzeja Zielińskiego. Został wyrażony w roku 1995, w sposób zresztą dość kategoryczny, w jego znakomitej książce *Chopin. Życie i droga twórcza*¹ i powtórzony rok później w tekście polemiki dotyczącej sposobów datowania dzieł muzycznych². Interpretacje daty *Mazurka op. 17 nr 4* nie przekreślające informacji przekazanych tradycją nazywa Zieliński „najbardziej fantastyczną i nieprawdopodobną z bajek, jakie zagnieździły się (aż do dziś!) w chopinowskiej biografii”. I sąd ten argumentuje w sposób następujący:

By w tę [bajkę] choć przez chwilę uwierzyć, trzeba by powstrzymać się od kiego spojrzenia stylokrytycznego, a nawet prostego spojrzenia w nuty. Jest oczywiste, że język dźwiękowy tego bardzo wyrafinowanego utworu i jego dojrzała ekspresja mogły powstać dopiero w okresie paryskim, po 1831. Ale w Polsce tylko J. Miketta i J.M. Chomiński odważyli się wystąpić przeciwko tej legendzie; ten ostatni nazwał ją wręcz „zupełnym nieporozumieniem”. Niektórzy autorzy (Hedley, Brown, Belotti, Tomaszewski), widząc zaniepokojeni stylistycznym nieprawdopodobieństwem przyjętego datowania utworu, uznali, że chodzi tu o dwie wersje: pierwotną z r. 1824 i przerobioną z r. 1833. Ciekawe jednak, jak miałyby wyglądać owa rzekoma dziecięca wersja *Mazurka a-moll op. 17* — utworu, którego dojrzała niezwykłość i wyrafinowanie tkwią w samej istocie pomysłu, a nie są jakąś nałożoną nań dekoracją!³

Nie sposób nie zgodzić się z Zielińskim, gdy mazurek, o którym mowa i w jego kształcie doskonale nam znanym, nazywa utworem „wyrafinowanym”, „dojrzałym”, „niezwykłym”. Lecz równocześnie nie sposób w pełni się zgodzić z jego tezą o „zupełnym „nieprawdopodobieństwie” zaistnienia w latach 1824-25 jakiejś pierwotnej wersji utworu. W każdym razie warto byłoby taką możliwość rozważyć a przy okazji zastanowić się nad pewnymi znakami zapytania z tą sprawą związanymi.

¹ Tadeusz A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1993, s. 635.

² T. A. Zieliński, *Wiara w autorytety czy zdrowy rozsądek*, w: „Ruch Muzyczny” 1994, nr 11, s. 7.

³ T. A. Zieliński, *Chopin. Życie...* (op. cit.), s. 635.

„Wiązka szczegółów" wyjściowych

Pierwszy ze znaków zapytania dotyczy czasu i okoliczności, w jakich zrodziła się tradycja, wedle której *Mazurkowi a-moll* op.17 nr 4 jako miejsce i moment powstania przypisuje się Szafarnię roku 1824 i wiąże się ową kompozycję z zaimprovizowanym tam rzekomo mazurkiem, który przez samego Chopina nazwany został *Żydkiem*. Teresa Dalila Turło, która tuż przed Zielińskim rozpatrywała sprawę⁴, skłonna jest całą tę „zwykłą konfabulację" przypisać „dwom, raczej mało odpowiedzialnie piszącym o Chopinie autorom: Marcelemu Szulcowi i Janowi Kleczyńskiemu." Zdaniem Turło:

zinterpretowali oni całkowicie dowolnie wypowiedź Oskara Kolberga, który w liście do Szulca z 1 lutego 1876 roku pisze o Żydzie-karczmarzu, obserwującym przejeżdżający orszak weselny.^[5] Opowieści tego rodzaju miały podług Kolberga związek z praktyką improioizacyjną Chopina: przywoływano je w obecności kompozytora, aby zainspirować jego improwizację⁶.

Jakkolwiek Marceli Antoni Szulc był tym, który postawił „kropkę nad i", to jednak upowszechnienie w literaturze chopinowskiej, utrwalenie owej prawdy czy legendy o genealogii *Mazurka a-moll* przypisać trzeba Oskarowi Kolbergowi.

Po śmierci Chopina kilka osób, niezależnie od siebie, przystąpiło do gromadzenia materiałów, odnotowywania faktów lub spisywania wspomnień i refleksji na temat jego osoby, w celu ich „ocalenia od zapomnienia" i utrwalenia na piśmie. Na emigracji nosili się z tym zamiarem Julian Fontana i Wojciech Grzymała, każdy z osobna. Uprzedził ich jednak Franciszek Liszt i kiedy w roku 1852 ogłosił on swoją pracę *Chopin*⁷, tamci po prostu zrezygnowali z wcześniejszych pomysłów. W kraju natomiast z myślą napisania tego typu biografii nosił się Oskar Kolberg, ale tutaj ubiegł go z kolei Szulc ze swoją książką *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne* z 1873 roku⁸. Kolberg na szczęście okazał wspaniałomyślność. W serii listów z lat 1876-1888 zaczął przekazywać Szulcowi a niebawem również następnemu z biografów Chopina — Maurycemu Karasowskiemu⁹ wiadomości zarówno o faktach znanych mu z autopsji, jak i tych, które przyszło mu zbierać z mozołem, na zasadzie „ziarnko do ziarnka", jak to określił np. w liście z pytaniami skierowanym do Tytusa Woyciechowskiego (15 grudnia 1879). Szulcowi nie udało się zdobyć środków na wydanie poszerzonej i uzupełnionej wersji swojej książki o Chopinie. W roku 1880 opublikował więc jedynie w „Echu Muzycznym" Jana Kleczyńskiego tekst opatrzony tytułem *Zbiór wiadomości i uzupełnień dotyczących życia i utworów Fryderyka Szopena*¹⁰. Znalazły się wśród nich również te, które uzyskał od Kolberga. Jak pisał do niego 12 lipca 1880 roku:

Nie będzie Panu tajno iż pomiędzy nimi jest spora wiązka szczegółów dostarczonych szcudrobliwie i bezinteresownie przez Szanownego Pana.

⁴ Teresa Dalila Turło, *Źródłowa dokumentacja chronologii utworów Chopina*, w: *Przemiany stylu Chopina*, Maciej Gołąb [red.], Kraków 1993, s. 36-37.

⁵ Oskar Kolberg, *Korespondencja*, red. Maria Turczynowiczowa, Warszawa 1965-69, t. 1 (1965), s. 561.

⁶ T.D. Turło, op. cit.

⁷ Irena Poniatowska, *Chopin — Liszt. Kontakty artystów i oddziaływania stylistyczne*, w: *Chopin w kręgu przyjaciół*, Irena Poniatowska [red.], t. 1, Warszawa 1995, s. 18-26.

⁸ Marceli Antoni Szulc, *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne*, Poznań 1873, wydanie współczesne: Kraków 1986.

⁹ Maurycy Karasowski, *F. Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe*, Dresden 1877, t. 1-2; tegoż, *F. Chopin. Życie — listy — dzieła*, Warszawa 1882, t. 1-2.

¹⁰ Marceli Antoni Szulc, *Zbiór wiadomości i uzupełnień dotyczących życia i utworów Fryderyka Szopena*, w: „Echo Muzyczne" 1880 nr 20 oraz w: tegoż, *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne*, Kraków 1986.

Wiadomość dotycząca *Mazurka a-moll* zaczyna się od słów:

Któż np. nie zna Mazura nr 4 dzieła siedemnastego, zeszytu dedykowanego p. Linie Freppa? Z n a n y [podkr.— M.T.] on już był w kraju przed wyjazdem artysty za granicę, pod nazwą „Żydek”.

Potem następuje przytoczenie przekazanej Szulcowi przez Kolberga listem (z 1 lutego 1876) anegdoty tłumaczącej tzw. zawartość programową *Mazurka a-moll*. Równocześnie w dodatku do numeru 20 „Echa Muzycznego” z roku 1880 ukazuje się tekst nutowy utworu. Szulc opatrzył go tytułem *Żydek*, czyniąc to oczywiście bezprawnie i — rzecz można — na przekór intencjom Chopina. Usprawiedliwia go może nieco zdanie ostrzegające czytelników: „Programowej muzyki Chopin nie lubił... ”.

Wiele wskazuje na to, że informacje, o które chodzi, opublikowane przez Marcellego Antoniego Szulca w jego *Zbiorze wiadomości i uzupełnień*, pochodziły od Kolberga, a jak określił to Ferdynand Hoesick — „jego informacje zawsze są bardzo ścisłe”¹¹. Wprawdzie Turło przypomniała, iż Szulc napisał więcej, niż mu Kolberg przekazał (w owym konkretnym liście), jeśli jednak nawet tak było, to przecież wiadomości dostarczone przez Szulca nigdy nie zostały ani sprostowane, ani oprotowane przez autora *Pieśni ludu polskiego*, a przecież trwali oni przez całe lata (do roku 1882) w żywej korespondencji na temat Chopina (23 listy i wykazy uzupełnień oraz sprostowań). Stąd też trzeba przyjąć, iż za wersją Szulca stoi autorytet Kolberga. A wersja ta „weszła w krew” chopinografii. Niemal nie było odtąd znaczniejszej książki o Chopinie, w której *Mazurek a-moll* op. 17 nr 4 nie zostałby nazwany *Żydkiem* i by nie kojarzono go z Szafarnią roku 1824 — z czasem i miejscem naznaczonym szczególną bliskością Chopina nie tylko z ludową muzyką polską, ale również — z żydowską.

W kontekście Szafami

Lata pobytu Chopina w Szafami to ten okres w jego twórczości, który wciąż czeka na wnikliwe przebadanie. Bądź co bądź, to tutaj właśnie — na Ziemi Dobrzyńskiej (nazywanej również „starym Mazowszem”), w miejscu gdzie spotykały się czy zderzyły ze sobą folklory Kujaw, Pomorza i Mazowsza, spędził Chopin czas bezpośredniego, szczególnie intensywnego kontaktu z polską wsią. Już choćby tylko te informacje, których dostarczają jego *Kuriery Szafarskie* — odkryte w roku 1856 przez Kazimierza Władysława Wójcickiego i chętnie cytowane w literaturze chopinowskiej, począwszy od biografii Szulca — zachęcają do zastanowienia i prowokują do stawiania kolejnych pytań¹². Ich tekst jest znany aż nazbyt dobrze, lecz dwu momentów nie sposób tu nie przypomnieć.

15 sierpnia 1824 Chopin pisał:

Na zgromadzeniu muzycznym w Szafami [...] popisował się J.P Pichon i grał koncert Kalkbrennera, który atoli nie tyle zrobił wrażenia, szczególnie na małych figurkach, ile „Żydek”, grany przez tegoż Pana Pichona.

1 września 1824 pisał zaś:

Właśnie J.Pan Pichon grał „Żydka”, gdy Pan Dziewanowski, zawoławszy Pakciarza, Żyda, prosił go o zdanie o żydowskim wirtuozie. Mosiek zbliżył się do okna [...], słuchał, mówiąc, że gdyby J.P Pichon chciał grać na żydowskim weselu, zarobiłby sobie najmniej dziesięć talarów.

¹¹ Ferdynand Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, Kraków 1966, t. 1, s. 350.

¹² Krystyna Kobylańska, *Chopin w kraju*, ³Kraków 1956, s. 79-85.

Oczywiście z tekstów tych nie wynika, że owym *Żydkiem* był *Mazurek a-moll* wydany w roku 1832 w Paryżu jako op. 17 nr 4. A jeśli był, to w żadnym razie nie mogła to być jego wersja ostateczna, znana z paryskiej edycji. Już Hoesick pisał o *Żydku*, który „przeobraził się w *Mazurka a-moll*”¹³ [wszystkie podkreślenia — M.T.]. Dla Zdzisława Jachimeckiego rzecz „odnosiła się do pierwotnego pomysłu genialnego *Mazurka*”¹⁴. Leopold Binental przypuszczał, iż chodzi „o mazurka, z którego w przyszłości wyłonił się 4-ty mazurek z op. 17”¹⁵. Kazimierz Wierzyński nazwał *Żydka* jedynie „prototypem późniejszego *Mazurka a-moll*”¹⁶ a Krystyna Kobylańska — „wersją pierwotną” utworu¹⁷. Wreszcie Igor Bełza wyraził przypuszczenie, iż mazurek ten, skomponowany w Szafarni, został „później przepracowany”¹⁸. Nikt owego szafarnianego *Żydka* — wbrew temu, co pisze Józef Michał Chomiński¹⁹ — nie „identyfikował” z ostateczną wersją *Mazurka a-moll* op. 17 nr 4. Problemem staje się więc tu jedynie pytanie o możliwość istnienia owej domniemanej wersji pierwotnej. Chomiński i Zieliński możliwość taką odrzucili *a priori*, ze względów stylokrytycznych. Turło dodała nowy argument²⁰, dowodząc, iż sprawa wyglądałaby inaczej, gdyby istniał choć szkic owej wersji pierwotnej. „Jednak szkic ten ani nie istnieje — skonkludowała — ani nie był potwierdzony źródłowo”.

A może należałoby dobrze się rozejrzeć i owego potwierdzenia poszukać? W opracowanym przez Kobylańską katalogu *Rękopisy Chopina*, pod pozycją nr 232 znajduje się informacja w sprawie istnienia jakiegoś, nieznanego nam dziś rękopisu Chopina, zatytułowanego „Szkic do *Mazur. A-moll* op. 17 nr 4”²¹. Z rękopisu tego 16 listopada roku 1938 w Instytucie Fryderyka Chopina w Warszawie wykonywano fotografię na życzenie Muzeum Goluchowskiego w Poznaniu. Czynność owa kosztowała 1 złoty 50 groszy, co skrupulatnie odnotowano w zachowanym *Wykazie fotografii z autografów i I-wydań Chopina*.

Nieprawdopodobieństwo wersji pierwotnej?

Czy rzeczywiście byłoby nie do pomyślenia, ażeby poprzez dalszą pracę kompozytorską przeobrazić wersję pierwotną *Mazurka a-moll*, jeśli taka zaistniała, w wersję ostateczną — tę wydaną jako op. 17 nr 4? Chomiński, nazywając „dopatrywanie się improwizowanego *Żydka* w tym utworze zupełnym nieporozumieniem”²², dodaje nowy przykład na rzecz słuszności swego punktu widzenia. Jak pisał:

Chronologicznym nieporozumieniem jest wpisana w rękopisie „*Mazurka As-dur*” op. 17 nr 3, uwaga Kolberga, że stworzył go Chopin w 1824 roku. Styl tego utworu wskazuje, że musiał powstać dopiero po roku 1830²³.

Otóż w grę wchodzi tu nie tyle „nieporozumienie”, co zwyczajna omyłka. Kolberg umieścił bowiem swoją uwagę: „Pisany przez Fr. Chopina w r. 1824” nie na karcie rękopisu *Mazurka As dur* op. 17 nr 3 (jak wydawało się Chomińskiemu), lecz *Mazura As-dur* op. 7 nr 4 — utworu, którego proveniencja nie została zakwestionowana, ani co

¹³ F. Hoesick, op. cit., t. 4 (1967), s. 82.

¹⁴ Zdzisław Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości*, Kraków 1957, s. 31.

¹⁵ Leopold Binental, *Chopin. Życiorys twórcy i jego sztuka*, Warszawa 1937, s. 11.

¹⁶ Kazimierz Wierzyński, *Życie Chopina*, New York 1953, s. 42.

¹⁷ Krystyna Kobylańska, *Rękopisy utworów Chopina*, Kraków 1977, t. 1, s. 109.

¹⁸ Igor Bełza, *Fryderyk Franciszek Chopin*, Warszawa 1996, s. 64-65.

¹⁹ Józef Michał Chomiński, *Chopin*, Kraków 1978, s. 39.

²⁰ T.D. Turło, *Źródłowa dokumentacja...* (op. cit.), s. 37.

²¹ K. Kobylańska, *Rękopisy...* (op. cit.), s. 109.

²² J.M. Chomiński, op. cit., s. 39.

²³ Tamże.

do czasu, ani co do przypuszczalnego miejsca powstania. Tak więc okazuje się, że kompozycja ta — mimo, iż skomponowana w pierwszej swej wersji w roku 1824 — stanowiła dobry punkt wyjścia dla wersji ostatecznej — tej z lat 1830-32. A wbrew temu, o czym starała się przekonać Turło²⁴, nie wchodziła w grę potrzeba tak daleko idącego przekształcenia, by uznać wersję ostateczną za niemal nowy utwór. (Świadczyć o tym miało umieszczenie owej pierwotnej wersji w edycji Henlego jako dodatku do tomu *Mazurków*). Różnica między obu wersjami stała się przedmiotem refleksji Wojciecha Nowika, który pisał:

Rękopis nowej redakcji różni się [...] od poprzedniego rękopisu rozwiniętą bardziej melodyką, urozmaiconą rytmiką partii lewej ręki, zmienionymi oznaczeniami tempa i dynamiki²⁵.

Można by powiedzieć, iż chodzi jedynie o zwyczajne zmiany, jakie zaobserwować można między szkicową a ostateczną wersją utworu. O mazurku tym, skomponowanym w swej pierwotnej wersji w tym samym przecież czasie, co domniemana (a kwestionowana) pierwotna wersja *Mazurka a-moll* op. 17 nr 4, z wielkim uznaniem wyraża się Tadeusz A. Zieliński²⁶. W jego tekście mowa wprawdzie o wszystkich mazurkach z op. 7 i Zieliński podziwia w nich „harmoniczne śmiałości”, „surowe, twarde dysonanse związane ze stałymi nutami basu”, słowem — „efekty zaobserwowane w wiejskiej muzyce instrumentalnej”, ale na *Mazurek As-dur* zwraca on szczególną uwagę z powodu — jak to określa — „jeszcze większej ostrości” współbrzmień (takty 25-32). Tak więc okazało się, że wszystko to m o g ł o zaistnieć w wyobraźni czternastoletniego Chopina, już przecież nie dziecka (Turło i Zieliński zaliczają z uporem utwory z lat 1824-25 do fazy twórczości „dziecięcej”), lecz młodzieńca zafascynowanego i zainspirowanego „oboim żywiołem”: polskiego folkloru i żydowskiego muzykowania. Czas i miejsce powstania pierwszej wersji *Mazurka As-dur* op. 7 nr 4 pozwalają postawić pytanie: a może właśnie t e n mazurek był owym *Żydkiem*? Odpowiedź może mieć tylko charakter retoryczny: było niemożliwością, by muzyk tak znakomity, jakim był Oskar Kolberg i tak bliski problematyce Chopinowskiej — mógł pomylić ze sobą oba te utwory.

Proweniencja mazurków najwcześniejszych

Na bliższe rozeznanie czeka również sytuacja proveniencji i datowania całej grupy wczesnych mazurków. Wprawdzie pierwszy rekonesans został już dokonany²⁷, ale nie bez potknięć. Wskazał na nie Zieliński, oponując — najślusniej zresztą — wobec utożsamiania daty skomponowania utworu z datą jego wpisania komuś do sztambucha (np. *Mazurek fis-moll* op. 6 nr 1 Ferdinandowi Hillerowi w Paryżu w roku 1832), lub z datą listu wydawcy (np. list Maurice’a Schlesingera do Karla Friedricha Kistnera dotyczący całego op. 6). O niektórych mazurkach wiadomo z pewnością, iż zostały naszkicowane wcześniej (np. *Mazurek cis-moll* op. 6 nr 2) i że ich postać finalna nie odbiegała zbytnio od owej postaci wstępnie naszkicowanej²⁸.

Wiele zdaje się wskazywać na to, iż rzeczywiście — jak twierdził Oskar Kolberg — *Mazurki* op. 6 i 7 a nawet op. 17²⁹ zostały skomponowane, w każdym bądź razie naszkicowane, jeszcze przed przyjazdem Chopina do Paryża. Tam niewątpliwie nastąpiło ich wykończenie lub przekształcenie w wersje ostateczne. Zważmy: Chopin pojawia się

²⁴ T.D. Turło, *Źródłowa dokumentacja...* (op. cit.), s. 36.

²⁵ Wojciech Nowik, *Od szkicu do tekstu ostatecznego*, w: „Rocznik Chopinowski”, nr 20 (1988), s. 157.

²⁶ T. A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1993, s. 196-197.

²⁷ T.D. Turło, *Źródłowa dokumentacja...* (op. cit.), s. 37-38.

²⁸ Tamże, s. 36.

²⁹ F. Hoesick, op. cit., t. 1, s. 350.

w Paryżu pod koniec roku 1831 a już w roku 1832 ukazują się drukiem jego *Mazurki* op. 6 i 7, w roku 1833 zaś *Mazurki* op. 17. Pierwsze miesiące i lata pobytu Chopina w stolicy Francji upływają mu głównie na przygotowaniu do druku utworów powstałych przed przybyciem do Paryża a także na komponowaniu nowych. Lecz te nowe dzieła stylistycznie dalekie już były od świata mazurków: *Grand Duo Concertant E-dur* (b. op. 16), *Wariacje B-dur* op. 12, *Rondo Es-dur* op. 16, *Bolero C-dur* op. 19, *Presto eon leggierezza As-dur* WN 44, *Cantabile B-dur* WN 43, *Impromptu cis-moll* WN 46.

Warto byłoby w związku z tym, co powiedziano wyżej, całą grupę wczesnych mazurków zanalizować nie tylko od strony heurystycznej, ale i porównawczej, stylokrytycznej. Uderza podobieństwo gestów melo-rytmicznych i faktury instrumentalnej — między utworami znanymi z wersji najwcześniejszych (jak np. op. 7 nr 4), tymi nieco późniejszymi (op. 6 nr 3 i op. 7 nr 1) i tymi, które są nam znane jedynie w wersji ostatecznej (op. 17 nr 4):

op. 6 nr 3, t. 5 - 8

op. 7 nr 1, t. 45 - 48

op. 7 nr 4 (I wersja), t. 25 - 28

op. 17 nr 4, t. 61 - 64

Różnice są ewidentne, ale dotyczą nie warstwy głębokiej, lecz powierzchniowej mazurków. W wersjach ostatecznych następuje swoiste „zagęszczenie” faktury (polifonizacja), toku rytmicznego (wyostwienie i diminucja) i spektrum tonalnego (wzmoczona gra akcydensów). Jeśli przyjąć periodyzację zaproponowaną przez Macieja Gołęba

różnicującą relację między diatoniką i chromatyką³⁰, to wszystkie utwory powstałe między rokiem 1824 (25) a 1837 zaliczyć można do jednego okresu: dominuje w nim chromatyka akcydentalna, podporządkowana jeszcze kompleksowi diatoniki.

Można na całą tę sytuację spojrzeć jeszcze od innej strony. Nasuwa się przypuszczenie, iż warstwa głęboka wczesnych mazurków została ukształtowana przez myślenie inspirowane folklorem, z ekspresywnej potrzeby przekształcające niekiedy strukturę tzw. budowy okresowej. W warstwie powierzchniowej nastąpiła natomiast symbioza faktury pianistycznej z fakturą „zasłyszaną” w muzyce kujawskich kapel, zarówno tych „wieśniaczych”, jak i tych żydowskich.

Proweniencję ludową posiadają niewątpliwie owe gesty melorytmiczne kształtujące kujawiakowe frazy *Mazurka a-moll* op.17 nr 4:

Kolberg, *Łęczyckie*, 64

Pawlak, *Kujawy*, 54c

Pawlak, *Kujawy*, 429a

op. 17 nr 4

Jak zauważa Ludwik Bielawski, pewną „osobliwością polskich melodii ludowych jest skłonność do upostaciowań jambicznych, przenoszących akcenty rytmiczne (większe wartości) na słabsze części taktu”³¹. A tego właśnie rodzaju gesty melorytmiczne nadały specyficzny charakter drugiej części tematu — inicjalnego kujawiaka.

³⁰ Maciej Gołąb, *Przemiany stylu Chopina — metodologiczne aspekty badań*, w: *Przemiany stylu Chopina. Studia*, M. Gołąb [red.], Kraków 1993, s. 17.

³¹ Ludwik Bielawski, *Rytmika polskiej pieśni ludowej*, Kraków 1970, s. 110.

Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, 181
od Rypina

Cze-go ka - lin - ko wdoł - ku sto - isz ...

op. 17 nr 4

espressivo

Ze względu na ten właśnie jambicznie synkopujący charakter, wyraźne podobieństwo między mazurkiem Chopina i melodią ludową *A w niedzielę* dostrzegła Helena Windakiewiczowa³². Jej zdaniem *Mazurek a-moll* op. 17 nr 4 jest „cały osnuty, jak fantazja na temat tej pieśni weselnej”³³.

Kolberg, *Mazowsze I*, 117

A w nie - dzie - lę ...

Wątek kapel żydowskich i „kujawska” hipoteza

Drugi rodzaj proveniencji — ten, który swój ślad odcisnął przede wszystkim na warstwie powierzchniowej *Mazurka a-moll* op.17 nr 4, wywieść można z muzyki kujawskich kapel, ze sposobu, w jaki muzyka mazowieckich mazurów wykonywana była na Kujawach. Wkraczamy tu wprawdzie w obszar hipotez, gdyż niestety, nie istnieje jakaś spójna dokumentacja tego aspektu kultury muzycznej XIX wieku. Opierać się zatem trzeba jedynie na strzępach informacji, rozsianych w tomach Kolberga a także w pracach ikonograficznych³⁴. Można z nich wnosić, że istniała w tym zakresie swoista koegzystencja kapel „wieśniaczych” i żydowskich. W jednych i drugich trzon tworzyła para muzyków: wygrywających tematy i ornamentujących je skrzypiec oraz dających podstawę harmoniczną — najczęściej w postaci burdonu — basów. W kapelach wieśniaczych parze tej mógł towarzyszyć wybijający takt bębenek, w żydowskich — nieodłączne cymbały.

Chopina zafascynowały oba światy brzmieniowe. W naśladowaniu intonacji kapeli żydowskiej doszedł do perfekcji — grał ponoć „tak, jak by rodzony Żyd”³⁵. Wątek żydowski przewija się poprzez listy z Szafami jeszcze

³² Helena Winakiewicz, *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach F. Chopina*, Kraków 1926, s. 38.

³³ Por. też: Janusz Miketta, *Mazurki Chopina*, Kraków 1949, s. 126.

³⁴ Jerzy Banach, *Muzyka w plastyce*, Kraków 1956, t. 1, nr 48, 49, 54, Kraków 1965, t. 2, nr 94,96,98, 118.

³⁵ Kazimierz Władysław Wójcicki, *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*, Warszawa 1856, t. 2, s. 16.

parokrotnie, przeplatając się z informacjami dotyczącymi folkloru polskiego: dożynek przeżytych w Szafami, okrężnego — w Obrowie, śpiewu „wiejskiej Catalani” słyszanego w Nieszawie. Wszystko to dokumentuje ówczesną sytuację wsi polskiej, panującej na niej — bardzo swoistej i bardzo ograniczonej, ale niewątpliwej — symbiozy. Dobre wczytanie się w tomy Kolberga, w zgromadzone przez niego opisy wesel, przekonuje, że życie wsi — to najbardziej świąteczne i uroczyste — rozgrywało się niemal z reguły między katolickim kościołem a żydowską karczmą:

Po ślubie [...] zajeżdżają przed, karczmę, gdzie wstępują i bawią się do wieczora³⁶.

Po ślubie i po zabawie w karczmie wracają ku wieczorowi do domu weselnego na obiad³⁷.

Po ślubie odbywa się sute wesele, najpierw w najbliższej karczmie, do nocy...³⁸

Podobne zwroty powtarzają się dziesiątki razy. Jak stwierdza Barbara Krzyżaniak³⁹, niekiedy nawet „całe wesele odbywało się w karczmie”. A znaczy to: odbywało się przy dźwiękach polskiej muzyki ludowej — interpretowanej przez muzykantów żydowskich.

Wobec powyższego nasuwa się możliwość przedstawienia pewnej hipotezy, opatrzonej oczywiście dużym znakiem zapytania. A może w tej odmianie tańca mazurkowego, który — nie wcześniej zresztą, niż od czasów Chopina — zaczęto nazywać kujawiakiem, można wysłyszeć właśnie muzykę wiejskich mazurów, ukształtowanych przez tradycję wykonawczą kapel żydowskich? Może zaistniała tu sytuacja w jakimś stopniu analogiczna do tej, która dotyczy tańców węgierskich i rosyjskich romansów interpretowanych przez muzykantów cygańskich lub andaluzyjskiego canto hondo, którego „hiszpańskość” ukazuje się poprzez filtr żydowsko-cygański?

To, co wyróżnia kujawiaka w stosunku do mazura można sprowadzić do następujących właściwości konstytutywnych: do wolniejszego tempa, kołyszającego się i jakby wahającego nurtu melodycznego, korzystającego chętnie z maniry tempo rubato, do swoistej oniryczności (pierwszego z tańczonych kujawiaków nazywano „śniącym”), pewnej chwiejności tonalnej, przewagi tonacji minorowych nad majorowymi, do intonacji zatrącającej niekiedy o zwroty modalne i orientalne, na koniec — do charakteru nacechowanego „tęsknością i rzewnością”. Jak przy tym zauważa Marian Sobieski:

wolne tempo tańca pozwala grającemu [skrzypkowi] na przyozdabianie nut melodii nutami obiegającymi czy wypełniającymi interwał, melodia nabiera dzięki temu potoczności, a nuty wypełniające — charakteru nut integralnych⁴⁰.

Relacja ta brzmi jak opis przebiegu melodycznego wstępnego kujawiaka w *Mazurku a-moll* op.17 nr 4. Jedna z fraz szczególnie charakterystycznych (t. 6-8) pojawia się w nim w siedmiu odmiennie ornamentowanych wariantach.

³⁶ Oskar Kolberg, *Kujawy*, Warszawa 1867, t. 1, s. 267.

³⁷ Tamże, s. 289.

³⁸ Oskar Kolberg, *Mazowsze*, Kraków 1885-1890, t. 4 (1888), s. 224.

³⁹ Barbara Krzyżaniak, *Obrzęd weselny*, w: *Polska pieśń i muzyka ludowa*, Ludwik Bielawski [red.], t. 1 *Kujawy*, Kraków 1974, s. 69.

⁴⁰ Marian Sobieski, *Polskie tańce*, w: *Jadwiga i Marian Sobiescy, Polska muzyka ludowa i jej problemy*, Kraków 1973, s. 392.

op. 17 nr 4

W muzykologicznej recepcji

Można oczywiście sądzić, iż rozpowszechniona przez Marcelgo Antoniego Szulca informacja Oskara Kolberga — za granicą znana z angielskiego przekładu serii odczytów Jana Kleczyńskiego — ukierunkowała odpowiednio uwagę chopinografów i chopinologów, lecz czemu zaprzeczać samodzielności ich słyszenia i myślenia? Oto bowiem Hugo Leichtentritt usłyszał w *Mazurku a-moll* brzmienia „słowiańsko-orientalne” i „ton lamentacyjny”. Swą analizę zakończył zwrotem hiperbolicznym: „Charakterystyczne brzmienie żydowskiego dialektu nie zostało nigdy trafniej przetłumaczone”⁴¹. O „zwrotach płacziwie orientalnych” i „orientalnie brzmiących przejściach i przesuwanych rytmach” mowa również u Zdzisława Jachimeckiego⁴². Wiaczesław Paschałow rozpatrując rodowód chromatyizmu Chopinowskich mazurków, ich fragmenty „o nieustalanej intonacji” ujrzał jako odbicie gry wiejskich skrzypków. I dodaje:

Niewykluczony jest tutaj wpływ muzyki zasłyszanej przez Chopina na weselach żydowskich, na przykład Mazurek op. 17 nr 4, sekstole tegoż mazurka, jak i melodia Tria z Mazurka op. 7 nr 1 oraz pierwszy temat Mazurka op. 59 nr 3 mają zabarwienie typowo orientalne⁴³.

„Orientalny” charakter pewnych zwrotów w *Mazurku* op. 17 nr 4 wysłuchał wreszcie i opisał również Krzysztof Biegański⁴⁴.

Dysonans

Nie sposób ustalić, skąd się wzięła przypisana *Mazurkowi a-moll* op. 17 nr 4 programowa anegdota. Wiadomo, że zapisał ją i przekazał Szulcowi do rozpowszechnienia Oskar Kolberg. Ale jej z pewnością sam nie wymyślił. Więcej

⁴¹ Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Berlin 1921, t. 1, s. 222.

⁴² Z. Jachimecki, op. cit., s. 167.

⁴³ Wiaczesław Paschałow, *Chopin a polska muzyka ludowa*, Kraków 1951, s. 71.

⁴⁴ Krzysztof Biegański, *Elementy skalowości ludowej w muzyce Chopina*, w: F. F. Chopin, Zofia Lissa [red.], Warszawa 1960, s. 107.

okoliczności przemawia raczej za tym, że wystąpił w roli pedantycznego kronikarza. Anegdota natomiast krążyła już wokół. Zyskiwała na ogół aprobatę, wraz z owym programowym tytułem, funkcjonującym we wszelkich językach: *Żydek*, *The Little Jew*, *Kleiner Jude* (Leichtentritt), *Le Petit Juif*⁴⁵. Pierwszy oburzył się na nią James Huneker⁴⁶ i nazwał — najśluszniej — „dziecinną i płaską”. Później wśród oponentów znaleźli się: Janusz Miketta i wspomniani wcześniej Józef M. Chomiński, Teresa D. Turło i Tadeusz A. Zieliński. Trzeba im przyznać rację z pewnością co do tego, że opowiedziana przez Kolberga historyjka — wobec tej postaci mazurka, jaką znamy — stoi w relacji krzykliwego dysonansu.

Nie przeszkadza to, by przypuszczać, iż „anegdota” ta pochodzi bezpośrednio od samego Chopina. I że u samej genezy utworu tkwił pewien ogólny zamysł programowo-ilustracyjny, przez rozpowszechnianie drogą oralną — zwulgaryzowany i spłaszczony. Kolberg informował Szulca 20 maja 1879:

Wiadomo, że Chopin w gronie przyjaciół improwizował często i wtedy malował muzyką różne sytuacje i epizody życia domowego i publicznego.

Istnieje wiele innych świadectw i przekazów dotyczących tego aspektu praktyki muzycznej Chopina, szczególnie improwizacji w sytuacjach towarzyskich⁴⁷ i metod pedagogicznych⁴⁸. Natomiast poetyka Chopina zasada się — jak wiadomo — na zdecydowanej odmowie dla programowości i dla wszelkiego stawiania „kropek nad i”. Jest wysoce prawdopodobne, iż u genezy *Mazurka a-moll* op. 17 nr 4 stanął zamiar swoistego „odbicia” świata obu żywiołów muzycznych, z którymi się młody Chopin zetknął na polskiej wsi. W mazurku tym rzeczywiście nastąpiło zderzenie ze sobą *hésitant* kujawiaka (a-moll) przenikniętego nieokreśloną, pełną wahań aurą żydowskiego muzykowania, z *direct* wiejskiego mazura (A-dur), tańczonego *od piano* do *fortissimo*, po polsku — do upadłego. I ów rosnący w siłę mazur można rzeczywiście — myśląc „programowo” — utożsamiać ze zbliżającą się do karczmy gromadą weselników.

Tylko po co? Chopin sam *Mazurka a-moll* op.17 nr 4 nie zatytułował a czynienie tego w jego imieniu stanowi uzurpację. Piękno tego dzieła mówi samo za siebie. Nie przeczy to genezie utworu i nie unieważnia dziejów jego recepcji, ale skłania do tego, by odrzucić i tytuł, i anegdotę. Tyle, że ze względów estetycznych i aksjologicznych, a nie — heurystycznych i stylo- krytycznych.

Republikacja za: Mieczysław Tomaszewski, *Chopin: fenomen i paradoks: szkice i studia wybrane*, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej GAUDIUM, Lublin 2009, s. 136-151. Redakcja składa podziękowania Autorowi oraz Wydawnictwu za uprzejmą zgodę na republikację artykułu.

⁴⁵ Camille Bourmiquel, *Chopin*, Paris 1957.

⁴⁶ James Huneker, *Chopin. Człowiek i artysta*, Lwów-Poznań 1922, s. 275.

⁴⁷ K. Kobylańska, *Fryderyk Chopin i Oskar Kolberg*, w: *Studia Hieronimo Feicht septuagenario dedicata*, Kraków 1967, s. 78-79.

⁴⁸ Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. polskie Zbigniew Skowron, Kraków 2000, s. 114.