

# ETIUDA A-MOLL OP. 25 NR 11

## ŻYWIOŁ ROZPĘTANY I UJARZMIONY

*Tym, co łączy autora i odbiorcę, jest przeżycie.*  
Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 1906<sup>1</sup>

*Dzieło sztuki coś nam mówi i jako takie zalicza się do kategorii tego, co mamy zrozumieć.*  
Hans Georg Gadamer, *Ästhetik und Hermeneutik*, 1967<sup>2</sup>

Na zaczęcie owo podwójne motto. Pierwsze zostało zaczerpnięte z pism Wilhelma Diltheya, który przekonuje, iż energia przeżyć stanowi podstawę twórczości. Jak dowodzi, „poezja pojawia się pod naporem przeżyć, które chcą być wyrażone w słowach<sup>3</sup>. [...] Towarzyszy temu silne wzruszenie, które udziela się z kolei czytelnikowi. Ze słów wyobraźnia czytelnika na nowo formułuje przeżycia<sup>4</sup>”. Diltheyowi chodziło tu o przeżycie znaczące, ujawniające się i otwierające, „nadające strukturę życiu<sup>5</sup>, o przeżycie pełne, czyli takie, w którym pewne momenty istotne zostają żywo zachowane w pamięci, a pozostałe — okryte mrokiem<sup>6</sup>”.

<sup>1</sup> Por. Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*, t. VI, Lipsk-Berlin 1924, s. 191.

<sup>2</sup> Hans-Georg Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, w: tenże, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa 1979, s. 122.

<sup>3</sup> W odniesieniu do muzyki, oczywiście: w dźwiękach.

<sup>4</sup> W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, dz. cyt., s. 192: „Die Dichtung entspringt, indem ein Erlebnis drängt, in Worten, sonach in einem Zeitverlauf ausgesprochen zu werden. [...] Dieser Vorgang ist von einer starken Erregung begleitet und ruft eine solche im Hörer hervor. Aus den Worten bildet die Phantasie des Hörers das Erlebnis nach [...]”.

<sup>5</sup> Tamże, s. 192.

<sup>6</sup> Od czasów Zygmunta Freuda określa się je jako traumatyczne.



Wojciech Weiss, szkic do obrazu *Szopen*

Drugie motto, znalezione w lekturze tekstu Gadamera, przynosi zapewnienie, służące jako punkt wyjścia dla dalszych rozważań, iż „dzieło sztuki coś nam mówi i jako takie zalicza się do kategorii tego, co mamy z r o z u m i e ć [podkr. — M.T.]”<sup>7</sup>. „Właściwym bytem dzieła jest [bowiem] — dla Gadamera — to, co dzieło potrafi i może powiedzieć [podkr. — M.T.]”<sup>8</sup>. W kadencji jego wywodów trafiamy na stwierdzenie: „W dziele sztuki stykamy się z czymś bliskim, a jednocześnie to zetknięcie w zagadkowy sposób wstrząsa nami i burzy zwyczajność. W radosnej i strasznej grozie dzieła sztuki oznajmia: To jesteś ty — ale mówi także: Musisz zmienić swoje życie”<sup>9</sup>.

W pierwszej chwili słowa te wydają się dziwne i nieoczekiwane. Przeszają brzmieć dziwnie w chwili, gdy przywoła się w pamięci antyczne pojęcie *katharsis* — jako momentu uprzytomniającego, poruszającego i oczyszczającego zarazem.

<sup>7</sup> H.G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, dz. cyt., s. 122.

<sup>8</sup> Tamże, s. 120.

<sup>9</sup> Tamże, s. 127.

## KONTEKST BIOGRAFICZNY: ŚWIADECTWA I ZNAKI ZAPYTANIA

*Etiuda a-moll*, przedostatnia (11) z opusu 25, nie posiada ścisłej metryki swego powstania. Z pewnością wiadomo jedynie, iż została, wraz z jedenastoma innymi z tego opusu, wydana w roku 1837<sup>10</sup>, w cztery lata po opublikowaniu etiud opusu 10. Według zrodzonego stąd przypuszczenia skomponowanie etiudy, o której mowa, wraz z pozostałymi utworami z opusu 25, umiejscawia się zazwyczaj między rokiem 1833 (1834) a 1837 (1836). Istnieje natomiast silnie rozgałęziona tradycja ugruntowana wypowiedzią Roberta Schumanna, według której większość *Etiud* opusu 25 została przez Chopina przywieziona do Paryża z Wiednia, jeśli nie w kształcie ostatecznym, to w każdym razie w postaci szkiców.

Robert Schumann donosił w roku 1837 Karłowi Montagowi: „Właśnie otrzymałem nowe *Etiudy* Chopina; są one jednak skomponowane dawno temu. To smutne, że w czasie tych siedmiu lat, jakie spędził w Paryżu, nic prawie nie zrobił”<sup>11</sup>. Podobny sąd wyraził w swojej słynnej recenzji *Etiud* op. 25 zamieszczonej w „Neue Zeitschrift für Musik”: „Etiudy, które się właśnie ukazały [op. 25], niemal wszystkie powstały razem z tymi wydanymi dawniej [op. 10] i zaledwie niektóre, którym można przypisać większe mistrzostwo, jak pierwsza, w As-dur, i ostatnia, wspaniała, w c-moll — dopiero niedawno. To, że nasz przyjaciel w ogóle teraz mało tworzy, a dzieł większego rozmiaru wcale — jest niestety również prawdą, a pewną winę ponosić tu może rozpraszający wpływ Paryża”<sup>12</sup>.

Nieco nowych informacji dostarcza Fryderyk Niecks, zbieracz wiadomości możliwie z pierwszej ręki. Notuje np. wypowiedź Wojciecha Sowińskiego, częściowo potwierdzającą zdanie Schumanna dotyczące przedparyskiej proveniencji części etiud. Ponadto wspomina o jakimś niewymienionym z nazwiska polskim muzyku, który przybywszy do Paryża, słyszał Chopina grającego *Etiudy* op. 25 już w roku 1834<sup>13</sup>. Od Marcelego Antoniego Szulca dowiadujemy się, iż owym przybyszem był „pan W...”,

<sup>10</sup> Edycja ukazała się w październiku 1837, równocześnie w Paryżu, Lipsku i Londynie.

<sup>11</sup> *Robert Schumann Briefe. Neue Folge*, red. F. Gustav Jansen, Lipsk 1904, s. 102: „Eben erhalte ich die neuen Etüden [Op. 25] von Chopin; sie sind aber schon vor langer Zeit komponiert. Es ist traurig, daß er in den 7 Jahren, die er in Paris lebt, fast gar nichts gemacht”.

<sup>12</sup> Robert Schumann, *12 Etüden für Pianoforte von Friedrich Chopin*, „Neue Zeitschrift für Musik” 7, nr 50 z 22 XII 1837, s. 200: „[...] diese jetzt erschienen ziemlich alle mit jenen zugleich entstanden und nur einzelne, denen man auch ihre größere Meisterschaft ansieht, wie die erste in As und die letzte prachtvoll in C-Moll erst vor Kurzem. Daß unser Freund überhaupt aber jetzt wenig schafft und Werke größeren Umfangs gar nicht, ist leider auch wahr, und daran mag wohl das spielende lockre Paris einige Schuld haben”.

<sup>13</sup> Zob. Friedrich Niecks, *Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker*, Lipsk 1890, t. II, s. 274. Tłumaczenie polskie zob. tenże, *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, w przekładzie Antoniego Buchnera, pod redakcją Jerzego Michniewicza, Warszawa 2011, s. 456.

podówczas wygnaniec, dziś powszechnie ceniony metr muzyki w Poznaniu”, i że Chopin, już wtedy, „zasiadł do fortepianu i wygrał wszystkie z rzędu (dwanaście) etiud”<sup>14</sup>.

Wracając do Fryderyka Niecks: jego zdaniem, utwalonym przez paru późniejszych monografistów, „utwory, które Chopin skomponował przed przyjazdem do Paryża [...], to [...] większość (jeśli nie wszystkie) *Etiudy* z op. 10 i kilka *Etiud* z op. 25”<sup>15</sup>. James Huneker, który poszedł jego śladem, stwierdza — już z dużym uproszczeniem — iż zeszyt *Etiud* op. 25 został napisany „w tym samym roku co pierwszy”<sup>16</sup>. Z kolei Ferdynand Hoesick, opierając się na paru wypowiedziach wcześniejszych, również podtrzymał pogląd Schumanna: „Zarówno Kolberg, jak Sikorski i Sowiński, a za nimi Karasowski — pisze — utrzymują na podstawie tradycji, że Chopin, gdy w roku 1831 przybył do Paryża, przywiózł z sobą prócz 12 etiud pierwszej serii jeszcze niektóre z serii drugiej (op. 25)”<sup>17</sup>. Stąd też konkluzja Zdzisława Jachimeckiego dotycząca *Etiud* opusu 25 brzmi: „tworzone w latach 1830–1834. Wydane w r. 1837”<sup>18</sup>.

Do czasu objawienia się jakichś nowych a pewnych źródeł sprawę czasu powstania *Etiudy a-moll* op. 25 nr 11 trzeba uznać za względnie otwartą. Ostrożność nakazywałaby przyjąć jedynie, jako ustalony, termin *ad quem* (1837); wiele przemawia za tym, iż *Etiuda* istniała już w roku 1834; wysokie prawdopodobieństwo dotyczy daty *a quo* (1831–1832) jako terminu jej choćby szkieletowego zaistnienia.

Tak więc *Etiuda a-moll* zdaje się dzielić los paru innych utworów Chopina, takich jak *Scherzo h-moll*, *Preludium d-moll* i *Etiuda c-moll* z op. 10, które tradycja — bez jasnych dowodów, a w sposób uporczywy — wiąże z okresem życia Chopina, który można nazwać latami wędrówki (*Wanderjahre*), gdy droga wiodła go z Warszawy przez Wiedeń, Salzburg, Monachium i Stuttgart do Paryża. Wiąże zarazem z fazą twórczości, która może być nazwana fazą przełomu romantycznego<sup>19</sup>.

To, co najbardziej istotnego wiadomo o tych latach, streszcza się w paru znaczących tekstach pamiętnikarsko-epistolarnych samego Chopina: w jego wiedeńskiej reakcji na wybuch powstania w Polsce i — stuttgarckiej — na jego upadek. W Wiedniu Chopin, jak wiadomo, daje się odwieść od powrotu do Warszawy i od

<sup>14</sup> Marceł Antoni Szulc, *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne*, Poznań 1873, s. 154; wyd. nowe Kraków 1986, s. 151.

<sup>15</sup> F. Niecks, *Friedrich Chopin als Mensch...*, dz. cyt., t. I, s. 275. Polski przekład wg: *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, dz. cyt., s. 216.

<sup>16</sup> James Huneker, *Chopin. Człowiek i artysta*, tłum. Jerzy Bandrowski, Lwów–Poznań 1922, s. 113.

<sup>17</sup> Ferdynand Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, Kraków 1967–1968, t. I, s. 373.

<sup>18</sup> Zdzisław Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości*, Kraków 1957, s. 308.

<sup>19</sup> Propozycje periodyzacji życia i twórczości Chopina — zob. m.in. M. Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe*, s. 213–230 niniejszego zbioru.

wzięcia udziału w powstaniu. Decyzję tę — jak przypuszcza Jarosław Iwaszkiewicz, monografista szczególnie wrażliwy na psychologiczne motywacje działań twórczych Chopina — opłacił „pęknięciem wewnętrznym”, „rozdarciem”, które odtąd raz po raz rozbrzmiewać będzie w jego twórczości, poczynawszy od *Scherza h-moll*<sup>20</sup>. W Stuttgarcie — jak przypomina Stefan Jarociński, jako autor wnikliwego tekstu na temat zaangażowania ideowego Chopina — „gniew, nienawiść i rozpacz podyktowały mu po raz pierwszy i jedyny [...] bluźniercze półprzytomne słowa wpisane do notatnika: «O Boże, jesteś Ty, jesteś i nie mścisz się. Czy jeszcze Ci nie dość zbrodni moskiewskich — albo — albo sam Moskal!»”<sup>21</sup>. W wysłanych z Wiednia listach pobrzmiwają liczne warianty stale tego samego motywu: „A ja tu bezczynny”<sup>22</sup>, „Czemuż nie mogę być z Wami”<sup>23</sup>, „Czemu nie mogę choć bębnić!”<sup>24</sup> lub „w salonie udaję spokojnego, a wróciwszy piorunuję po fortepianie”<sup>25</sup>.

Szczególną siłę i wyrazistość — jako ekspresję uczuć, które Chopin zamierzył wypowiedzieć poprzez dźwięki — posiada znany *passus* z listu do Jana Matuszyńskiego, pisanego w Wiedniu 26 XII 1830: „[...] gdybym mógł, wszystkie bym tony poruszył, jakie by mi tylko ślepe, wściekłe, rozjuszone nasłało czucie, aby choć w części odgadnąć te pieśni, których rozbite echa gdzieś jeszcze po brzegach Dunaju błędzą, — co wojsko Jana [III] śpiewało”<sup>26</sup>.

Odwołanie się do aż nazbyt dobrze znanych tekstów ma swoje usprawiedliwienie, swój powód: warto ich ton — ton słownych wypowiedzi kompozytora wyjawiających intencje towarzyszące powstawaniu własnych utworów lub rodzeniu się ich embrionalnych choćby postaci — skonfrontować z tonem, w jakim dokonuje się w dziejach recepcji znaczna część interpretacji werbalnych jego muzyki.

Przykład jeden z wielu — parę zdań Hugona Leichtentritta otwierających interpretację *Etiudy a-moll* op. 25 nr 11 zawartą w drugim tomie klasycznej dziś jego pracy *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*: „Wprowadzenie — *Lento*, cicho

<sup>20</sup> Jarosław Iwaszkiewicz, *Chopin*, Kraków 1984, s. 126.

<sup>21</sup> Stefan Jarociński, *Kilka uwag w przedmiocie zaangażowania ideowego Chopina*, w: *Pagine 4. Polsko-włoskie materiały muzyczne*, red. Michał Bristiger, Kraków 1980, s. 193–194.

<sup>22</sup> Z Albumu Fryderyka Chopina, Wiedeń, po 16 IX 1831, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, red. Bronisław Edward Sydow, Warszawa 1955 (dalej: KCh), t. I, s. 186. Datowanie wg: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, red. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus (dalej: KChN), t. I, Warszawa 2009.

<sup>23</sup> KCh, t. I, s. 168.

<sup>24</sup> Fryderyk Chopin do Jana Matuszyńskiego, Wiedeń, 1 I 1831, tamże, s. 170.

<sup>25</sup> Fryderyk Chopin do Jana Matuszyńskiego, Wiedeń, 26 i 29 (?) XII 1830, tamże, s. 162. Datowanie wg: KChN, t. I, s. 461.

<sup>26</sup> KCh, t. I, s. 162. Notabene w parę miesięcy później Chopin trafił na wzgórze Kahlenberg pod Wiedniem, by kontemlować pole zwycięskiej bitwy Jana III (list do rodziny z 25 VI 1831 — zob. tamże, s. 176).

i ostrożnie zarazem — wypróbować motyw marsza; zatrzymuje się na moment na fermacie, by zaraz potem *risoluto*, z porażającą szybkością runąć w wir i zamęt dźwięków, które spadając z najwyższej wysokości — osaczają, huczą, pokrzykują, i oplatają spizowy, puzonowy motyw lewej ręki. Osłepiające, błyszczące, huczące, szumiące i gwiżdżące działanie tej figury ma swe źródło w jej potężnym zasięgu, który pozwala na najgłębszy upadek, na najdalszy rozmach tam i z powrotem przetaczających się pasaży, na szybkość fal brzmieniowych i śmiałość skoków...<sup>27</sup>.

## ŚWIAT UTWORU W ŚWIETLE INTERPRETACJI SŁOWNYCH

Wśród niekompletnego oczywiście, lecz dosyć obszernego zbioru (44) wypowiedzi dotyczących *Etiudy a-moll* op. 25 nr 11 znaleźć można zaledwie trzy pełne analizy utworu: Hugona Leichtentritta (1922), Heinricha Schenкера (1935) i Julija Kriemlewa (1960). Różnią się między sobą zasadniczo.

Leichtentritta zainteresowała strona formalno-harmoniczna utworu, widziana w perspektywie systemu postriemannowskiego<sup>28</sup>. Uwagę szczególną zwrócił on na konstytutywną rolę chromatyki, tak w figuracjach, jak i przy prowadzeniu basu (np. t. 17–19), rozszyfrował śmiało i dalekie od schematyzmu ciągi sekwencyjno-modulacyjne w partii utworu określonej jako przetworzenie (t. 41–69). Dopełnieniem jego analizy stała się interpretacja strony ekspresywnej utworu; fragment charakterystyki partii wstępnej został właśnie powyżej zacytowany.

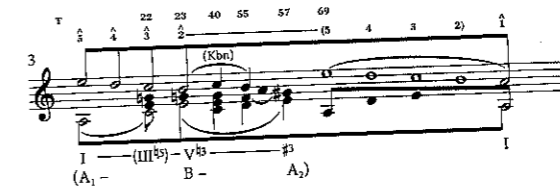
Dla Heinricha Schenкера<sup>29</sup> *Etiuda a-moll* stała się jednym z przedmiotów służących do egzemplifikacji własnego systemu. W Schenkerowskich antologiach przykładów muzycznych (*Figurentafeln*) pojawia się sześciokrotnie, z tego raz (36, nr 76/3) jako pełna analiza warstwy głębokiej; pozostałe dotyczą fragmentów utworu i jego warstw wyższych (51, 53, 58, 88). Studiując rezultat finalny Schenkerowskiej analizy linearnej, można się zawahać w osądzie: czy to, co mamy pod sobą:

<sup>27</sup> Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, t. II, Berlin 1922, s. 194: „Die Einleitung, Lento, probiert gleichsam leise und vorsichtig das Marschmotiv, hält auf einer Fermate eine Weile inne und stürzt sich dann «risoluto», mit einer rasender Geschwindigkeit in den Wirbel der Töne, die von der höchsten Höhe herab das ehrene Posaunenmotiv der linken Hand umzüngeln, umbrausen, umschmeicheln, umjauchzen, umfliegen. Die blendende, gläsernde, saufende, pfeifende und rauschende Wirkung dieser Figur hat ihre Herkunft von ihrem gewaltigen Umfang, der einen weiten Abstürzt gestattet, den Zickzacklinien, dem hellen Klange der höchsten Oktaven, dem weiten Schwung der auf und ab rollenden Passagen, der Geschwindigkeit in den Tonfolgen, der Kühnheit in den Sprüngen”.

<sup>28</sup> Zob. tamże, s. 194–198.

<sup>29</sup> Heinrich Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, t. III, *Der Freie Satz*, Wiedeń 1935.

Przykład 1. *Etiuda a-moll* op. 25 nr 11 w interpretacji Heinricha Schenкера



ukazuje nam *Etiudę a-moll* w jej dziełowej niepowtarzalności, czy też raczej istotnie stanowić ma jeszcze jeden dowód na trafność „uniwersalnego systemu analizy”.

W interpretacji Julija Kriemlewa dochodzi do głosu odmiana analizy Assafiewowskiej, operującej pojęciami obrazu i intonacji. Poszczególne partie utworu uzyskują jednoznaczne charakterystyki ekspresywno-semantyczne<sup>30</sup>. W sposób może nieco paradoksalny pojawia się — w kształcie jeszcze dalekim od sformalizowania — zapowiedź systemu semantyki strukturalnej Greimasa–Tarastiego<sup>31</sup>.

Zaledwie paru badaczy zajęły — nie na dłużej zresztą niż na moment, na parę zdań tekstu — jakies ewokowane przez *Etiudę* problemy szczegółowe natury tzw. czysto muzycznej. Stosunkowo najdokładniej interesował się utworem Ludwik Bronarski; znalazł w nim wiele przykładów na rozwiązania w sferze tonalno-harmonicznej, które można by nazwać idiomatycznymi. Dotyczą m.in. niepewności tonalnej, pozornej konsonansowości, stosowania nut i akordów przejściowych, szeregow chromatycznych, „ideowych” nut stałych itp.<sup>32</sup> Uwagę Józefa M. Chomińskiego<sup>33</sup>, Antoniego Prosnaka<sup>34</sup> i Teresy Dalili Turlo<sup>35</sup> przyciągnęła *Etiuda a-moll* — jako przykład swoistych rozwiązań fakturalnych, szczególnie tych związanych z tzw. wtórnymi zjawiskami harmonicznymi. Zofii Chechlińskiej<sup>36</sup> posłużyła jako przykład na specyficzne funkcjonowanie faktury monofonicznej, a Maciejowi Gołąbowi<sup>37</sup> dla ukazania koegzystencji „żywołu chromatycznego” z „żywołem

<sup>30</sup> Julij Kriemlew, *Frederik Szopen. Oczierk žizni i tvorczestwa*, Leningrad–Moskwa 1971, s. 436–438.

<sup>31</sup> Por. Eero Tarasti, *Pour une narratologie de Chopin*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music IRASM” 15, nr 1, Zagrzeb 1984, s. 53–75; także jako *Zu einer Narratologie Chopins*, „Musik-Konzepte”, red. H.K. Metzger i R. Riehn, z. 45: *Fryderyk Chopin*, Monachium 1985, s. 58–79.

<sup>32</sup> Zob. Ludwik Bronarski, *Harmonika Chopina*, Warszawa 1935, s. 122, 212, 274, 303, 324, 362, 411, 456.

<sup>33</sup> Zob. Józef M. Chomiński, *Mistrzostwo kompozytorskie Chopina*, „Rocznik Chopinowski” 1, 1956, s. 183.

<sup>34</sup> Zob. Antoni Prosnak, *Forma ewolucyjna w etiudach Chopina*, „Muzyka” 1958 nr 4, s. 58–81.

<sup>35</sup> Zob. Teresa Dalila Turlo, *Ewolucja melodyki figuracyjnej u Chopina*, w: *F.F. Chopin*, red. Zofia Lissa, Warszawa 1960, s. 185–186.

<sup>36</sup> Zob. Zofia Chechlińska, *The Nocturnes and Studies: Selected Problems of Piano Texture*, w: *Chopin Studies*, red. Jim Samson, Cambridge 1988, s. 150.

<sup>37</sup> Zob. Maciej Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*, Kraków 1991, s. 110.

diatonicznym”. Zjawisko polimetrii, na które zresztą zwrócił już uwagę Leichtentritt<sup>38</sup>, zainteresowało na moment Karola Hławiczkę<sup>39</sup> i Mieczysława Demską-Trębacza<sup>40</sup>. Problematyka wykonawcza *Etiudy* stała się tematem marginesowych uwag Hugona Leichtentritta<sup>41</sup> i Jamesa Hunekera<sup>42</sup> dotyczących frazowania, Jana Kleczyńskiego<sup>43</sup> dotyczących palcowania i Bronislava von Pozniaka dotyczących pedalizacji<sup>44</sup>.

Tak więc trudno powiedzieć, by strona formalna i czysto dźwiękowa *Etiudy a-moll* op. 25 nr 11 zwróciła na siebie zbyt wiele uwagi. Natomiast niemal wszyscy z 44 wypowiedziących się o utworze próbowali określić jego charakter i ekspresję, wielu — odczytać jego sens.

Interpretacje, które poddane tu zostaną reinterpretacji, jako świadectwa recepcji utworu — pochodzą od kompozytorów i pianistów, teoretyków muzyki i muzykologów, krytyków i pisarzy muzycznych. Pełna lektura zebranych tekstów zdaje się potwierdzać tezy Hansa-Heinricha Eggebrechta<sup>45</sup> dotyczące zobiektywizowanego, a więc poddającego się badaniu, istnienia swoistego języka recepcji (*Rezeptions-sprache*). Jego elementy: poszczególne określniki i całe zwroty słowne — mimo pozorów wielkiego rozproszenia — dają się ująć w pokrewne sobie zespoły znaczeniowe.

Materiał mający tu reprezentować „recepcję werbalną” *Etiudy a-moll* na przestrzeni lat 1837–1987 (1993) można w sposób naturalny ująć w pięć zespołów tematycznych skupiających określenia i wyrażenia pokrewne i bliskoznaczne.

### „Rozpętanie żywiołów”

W drugiej połowie minionego wieku, blisko jego końca, *Etiuda a-moll* op. 25 nr 11 została przez kogoś nazwana *Wiatrem zimowym*<sup>46</sup>. Można sądzić, iż swoista trafność nazwy potwierdzona została przez *consensus communis* słuchaczy i wykonawców

<sup>38</sup> Zob. H. Leichtentritt, *Analyse...*, dz. cyt., s. 195.

<sup>39</sup> Zob. Karol Hławiczka, *Chopin — Meister der rhythmischen Gestaltung*, „Annales Chopin” 5, 1960, s. 39.

<sup>40</sup> Zob. Mieczysława Demską-Trębacza, *Rytmika Chopina*, Warszawa 1981, s. 76, 104, 191.

<sup>41</sup> Zob. H. Leichtentritt, *Analyse...*, dz. cyt., s. 198.

<sup>42</sup> Zob. J.M. Chomiński, *Mistrzostwo...*, dz. cyt., s. 160.

<sup>43</sup> Zob. Jan Kleczyński, *O wykonywaniu dzieł Chopina*, Kraków 1960, s. 46.

<sup>44</sup> Zob. Bronislav von Pozniak, *Chopin. Praktische Anweisungen für das Studium der Chopin-Werke*, Lipsk 1949, s. 40.

<sup>45</sup> Hasło *Rezeption*, w: *Brockhaus-Riemann Musiklexicon*, red. C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, Wiesbaden-Moguncja 1979, s. 390.

<sup>46</sup> Według Teresy Dalili Turło (T.D. Turło, J.M. Chomiński, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Kraków 1990, s. 422) autorem tytułu *Wiatr zimowy* nadanego *Etiudzie* op. 25 nr 11 jest James Huneker. Przypuszczenie nie wydaje się słuszne, gdyż monografista Chopina używa tej nazwy jako już przyjętej i stosowanej; pisze: „*Etiuda a-moll*, z n a n a jako «Wiatr zimowy»...” [podkr. — M.T.] (J. Huneker, *Chopin*, dz. cyt., s. 167).

utworu. Do dziś jest to określenie najczęściej u monografistów Chopina — od Jamesa Hunekera do Jima Samsona — spotykane, jako niesione przez tradycję niemal tak silną (choć nie tak popularną) jak ta, która *Etiudzie c-moll* nadała nazwę „rewolucyjnej”, a *Preludium Des-dur* nazwę „deszczowego”<sup>47</sup>. W opisach *Etiudy a-moll*, w jej — jak mówi Eggebrecht — „receptyjnym sprowadzeniu do mowy” („Rezeptive zur Sprache bringen”) pojawiają się liczne warianty tego właśnie, wyjściowego terminu<sup>48</sup>.

James Huneker mówi o „wyciu huraganu” i „muzyce burzy”<sup>49</sup>,

Ferdynand Hoesick o „burzliwej powodzi tonów” i „gwałtownych podmuchach wichrów zimowych”<sup>50</sup>,

Artur Hedley o „burzliwości” utworu<sup>51</sup>,

Bernard Scharlitt słyszy w *Etiudzie* „katastrophale Sturmwind”; w innym momencie „immer mächtiger Orkan”<sup>52</sup>,

Werner Oehlmann — „heulender Sturm”<sup>53</sup>,

Hugo Leichtentritt — „Wirbel der Töne” spowodowany przez wspomniane już „blendende, glitzernde, sausende, pfeifende und rauschende Wirkung” — figuracji prawej ręki<sup>54</sup>,

Bronislav von Pozniak określa ten sam moment utworu jako „zerwanie się huraganu” („[...] bricht dann auch der Sturm los!”)<sup>55</sup>,

Artur Hedley jako „potok dźwięków zmiatający wszystko przed sobą”<sup>56</sup>,

André Gide, nie lubiący określać semantycznych, nie zdołał się powstrzymać od użycia słów: „nawałnica i ulewa”<sup>57</sup>,

<sup>47</sup> Tytuł *Etiuda rewolucyjna* nie pochodzi, jak wiadomo, od Chopina, natomiast dookreślenie „deszczowy” nadał *Preludium Des-dur* sam kompozytor. Por. Jean-Jacques Eigeldinger, *La prélude „de la goutte d'eau” de Chopin. État de la question et essai d'interprétation*, „Revue de musicologie” 61, nr 1 z 1975, s. 70–90.

<sup>48</sup> Pierwszą próbę zestawienia określeń użytych dla scharakteryzowania *Etiudy a-moll* op. 25 nr 11 przeprowadził Stefan Szuman (*Ruch jako czynnik organizacji i wyrazu w utworach muzycznych*, Kraków 1951, s. 216–217); dla porównania skonfrontował opinie czterech interpretatorów. *Etiuda a-moll* znalazła się również z podobnego punktu widzenia w centrum uwagi Witolda Rudzińskiego (*Dźwięki i rozdźwięki*, Warszawa 1986, s. 115–120).

<sup>49</sup> J. Huneker, *Chopin*, dz. cyt., s. 161.

<sup>50</sup> F. Hoesick, *Chopin*, dz. cyt., t. IV, s. 141.

<sup>51</sup> Por. Artur Hedley, *Chopin*, tłum. A. Opęchowska, Łódź 1949, s. 178.

<sup>52</sup> Bernard Scharlitt, *Chopin*, Lipsk 1919, s. 226 i 228.

<sup>53</sup> Werner Oehlmann, *Reclams Klaviermusikführer. Band II: Von Franz Schubert bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1967, s. 221.

<sup>54</sup> H. Leichtentritt, *Analyse...*, dz. cyt., s. 194.

<sup>55</sup> B. von Pozniak, *Chopin*, dz. cyt., s. 39.

<sup>56</sup> A. Hedley, *Chopin*, dz. cyt., s. 178.

<sup>57</sup> André Gide, *Notes sur Chopin*, Paryż 1983 (I wyd. w 1949 roku), s. 18: „la tourmente et l'ondée”. W przekładzie polskim zob. tenże, *O Chopinie*, tłum. Anna Iwaszkiewiczowa, „Twórczość” nr 7 z 1960, s. 45.

Albert Maeckdenburg dochodzi w konkluzji do stwierdzenia, iż etiuda ta „pozostaje muzyką, choć huczy w niej burza [...] podobna nawałnicy”<sup>58</sup>, Stefan Szuman dopełnia listę „żywiół”, używając określeń: „pęd, którym szaleje lawina dźwięków”<sup>59</sup>, Bernard Scharlitt mógłby pogodzić wymienione przez innych określenia; sprowadza je do swego rodzaju wspólnego mianownika: „rozpętane żywioły” („die entfesselten Elemente”)<sup>60</sup>, szczyt ekspresji werbalnej osiąga Zdzisław Jachimecki, gdy mówi o *Etiudzie*: „panuje w tym wszystkim jakaś kosmiczna furia”<sup>61</sup>.

## Intonacje heroiczne

Równoległe z interpretacją *Etiudy* jako obszaru, na którym szaleją żywioły, przebiega odczytywanie utworu w barwach i tonacjach heroicznych:

według Hugona Leichtentritta utwór ten mógłby nosić miano *Eroiki* („Die Eroica unter den Etüden”)<sup>62</sup>,  
według Bernarda Scharlitta z utworu „znikło wszystko, co żeńskie, a to, co pochodzi z ciemności i nocy, przemieniło się całkowicie w to, co heroiczne” („das «Dunkel-Nächtige» ist hier zur Gänze ins Heroische getaucht”<sup>63</sup>),  
Igor Belza używa określenia „pierwiastek heroiczny”<sup>64</sup>,  
Kazimierz Wierzyński mówi o „heroicznej brawurze”<sup>65</sup>,  
Józef M. Chomiński — o „bohaterskim charakterze”<sup>66</sup>,  
Julij Kriemlew — o „charakterze heroiczno-tragicznym”. Sformułowaniu temu towarzyszy parę innych; mowa więc np. o „realizmie intonacji wojennych”, o „patosie trwogi, heroizmu i zagłady”, o „intonacji triumfalno-zwycięskiej” (takty 50–51) przeciwstawionej „intonacji surowo-mrocznej” (t. 49)<sup>67</sup>,

<sup>58</sup> Cyt. za: F. Hoesick, *Chopin*, dz. cyt., t. IV, s. 374.

<sup>59</sup> S. Szuman, *Ruch...*, dz. cyt., s. 217.

<sup>60</sup> B. Scharlitt, *Chopin*, dz. cyt., s. 227.

<sup>61</sup> Z. Jachimecki, *Chopin*, dz. cyt., s. 194.

<sup>62</sup> H. Leichtentritt, *Analyse...*, dz. cyt., s. 194.

<sup>63</sup> B. Scharlitt, *Chopin*, dz. cyt., s. 227.

<sup>64</sup> Igor Belza, *F.F. Chopin*, Warszawa 1980, s. 211.

<sup>65</sup> Kazimierz Wierzyński, *Życie Chopina*, Nowy Jork 1953. Przypis redaktora: tu cyt. za wydaniem wznowionym, Białystok 1990, s. 180.

<sup>66</sup> J.M. Chomiński, *Mistrzostwo...*, dz. cyt., s. 183.

<sup>67</sup> J. Kriemlew, *Frederik Szopen*, dz. cyt., s. 436–437.

Bronislaw von Pozniak słyszy w drugiej części utworu „nastrój walki zwycięskiej” („kämpferische Stimmung, die Siegreich ist”)<sup>68</sup>. Przypomina, iż również *Etiudę a-moll* nazywa się niekiedy „rewolucyjną” (*Revolutionsetüde*), Zofia Lissa katalog określeń uzupełnia zwrotem „buntowniczy poryw”<sup>69</sup>, według Wernera Oehlmana *Etiuda* przeniknięta jest „patosem narodowym” („nationales Pathos”)<sup>70</sup>.

## Prezentacja wielkości i siły

Istnieje niewiele utworów, którym przypisuje się w dziejach recepcji potęgę równą tej niesionej przez *Etiudę a-moll*. Niekiedy chodzi po prostu o uchwycenie w słowach fakturalnej pełni brzmienia; najczęściej jednak o odwzorowanie siły, potęgi, mocy i wielkości tej muzyki.

Hans von Bülow podziwiał „pełnię brzmienia” niespotykaną w utworze fortepianowym — bez uciekania w orkiestrowość<sup>71</sup>, jak się to innym (np. Schumannowi) zdarzało, u Jamesa Hunekera trafiamy na określenia w rodzaju „potęga” i „rozmach”<sup>72</sup>, u Hugona Leichtentritta na zwrot „olbrzymia siła i moc” („kolossale Wucht und Gewalt”)<sup>73</sup>, Zdzisław Jachimecki podkreśla „monumentalne rozmiary” *Etiudy*, dodając, iż towarzyszy im „wielkość wewnętrzna”<sup>74</sup>, Tadeusz A. Zieliński charakteryzuje *Etiudę* jako „monumentalną w treści dramatycznej i rozmiarach”<sup>75</sup>, katalog określeń użytych przez Bernarda Scharlitta nosi wyraźnie cechy hiperboliczne; mowa o „olbrzymim malowidle dźwiękowym” („kolossale Tongemälde”), o „tytanicznej potędze”

<sup>68</sup> B. von Pozniak, *Chopin*, dz. cyt., s. 39.

<sup>69</sup> Zofia Lissa, *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, Kraków 1970, s. 357.

<sup>70</sup> W. Oehlmann, *Reclams...*, dz. cyt., s. 221.

<sup>71</sup> Podobnego zdania jest Bernard Scharlitt (*Chopin*, dz. cyt., s. 226), dla którego w *Etiudzie a-moll* „nie ma śladu orkiestrowości” [„keine Spur von Orchesternachahmung”], natomiast odmiennego Bernard Gavoty (*Frédéric Chopin*, Paryż 1974, s. 512); w tym przypadku przypisanie utworowi „charakteru orkiestrowego” ma świadczyć o jego potędze. Przypis redaktora: zob. Hans von Bülow, *Anmerkungen zu den einzelnen Etüden*, w: *Auserlesene Klavier-Etüden von Fr. Chopin*, Monachium 1880, s. VIII: „Klangfülle des Instrumentes [...] ganz und gar nich orchestral”.

<sup>72</sup> J. Huneker, *Chopin*, dz. cyt., s. 161.

<sup>73</sup> H. Leichtentritt, *Frédéric Chopin*, Berlin 1905, s. 74.

<sup>74</sup> Z. Jachimecki, *Chopin*, dz. cyt., s. 194.

<sup>75</sup> Tadeusz A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1993, s. 339.