

Boris Pasternak: Chopin

Głównym środkiem wyrazu, językiem, którym u Chopina przedstawione zostało wszystko, co chciał powiedzieć, była jego melodia, najbardziej autentyczna i najpotężniejsza ze wszystkich, jakie znamy.

Łatwo jest być realistą w malarstwie, sztuce, której nieodłącznym elementem jest widzenie świata zewnętrznego. Co jednak oznacza realizm w muzyce? W żadnym innym przypadku konwencjonalności i nieszczerości nie wybacza się tak łatwo, żadna inna twórcza dziedzina nie jest do tego stopnia owiana duchem romantyzmu, owa zasada dowolności, której zawsze się udaje, dlatego, że znajduje się całkowicie poza kontrolą. Niemniej także i tutaj wszystko opiera się na wyjątkach. Jest ich mnóstwo i tworzą one historię muzyki. Są jednak jeszcze wyjątki z wyjątków. Ściśle: dwa – Bach i Chopin.

Te najważniejsze filary, owi najważniejsi twórcy muzyki instrumentalnej nie wydają się nam bohaterami fikcji, postaciami fantastycznymi. To ucieleśniona autentyczność w swoim własnym przebraniu. Ich muzyka obfituje w szczegóły i sprawia wrażenie kroniki ich życia. Bardziej niż u kogokolwiek innego rzeczywistość staje się u nich widoczna na zewnątrz poprzez dźwięk.

Przeczytaj również: Filozofia Chopina

Mówiąc o realizmie w muzyce, nie mamy bynajmniej na myśli ilustracyjnej zasady muzyki, operowej czy programowej. Mowa o czymś zupełnie innym.

Wszędzie, w każdym rodzaju sztuki, realizm nie stanowi, jak się wydaje, oddzielnego kierunku, lecz tworzy osobny stopień sztuki, najwyższy stopień autorskiej ścisłości. Realizm jest najprawdopodobniej tą decydującą miarą twórczego uszczegółowienia, której od artysty nie wymagają ani ogólne zasady estetyki, ani współcześni mu słuchacze i widzowie. I to właśnie w tym miejscu zatrzymuje się zawsze sztuka romantyzmu i tym się zadowala. Jak niewiele jej trzeba do własnego rozkwitu! Ma do swojej dyspozycji pompatyczny patos, fałszywą głębię i udawaną przymilność – wszystkie formy sztuczności pozostają na jej usługach.

W zupełnie innej sytuacji znajduje się artysta realista. Jego działalność to krzyż i przeznaczenie. Ani cienia samowoli, żadnych fanaberii. Grać i bawić się w sytuacji, w której jego przyszłość sama nim gra, w której jest jej zabawką!

I najważniejsze. Co czyni artystę realistą, co go stwarza? Wydaje się nam, że wczesna wrażliwość w dzieciństwie i zrodzona we właściwym czasie sumienność wieku dojrzałego. To właśnie te dwie siły zmuszają go do pracy, nieznaney i niepotrzebnej artyście romantycznemu. Jego własne wspomnienia zapędzają go w dziedzinę technicznych odkryć, niezbędnych do ich odtworzenia. Wydaje się nam, że artystyczny

realizm stanowi głębie biograficznego składu, który staje się podstawową siłą napędową artysty i pcha go w kierunku nowatorstwa i oryginalności.

Chopin jest realistą w takim samym sensie, w jakim jest nim Lew Tołstoj[1]. Jego twórczość jest na wskroś oryginalna nie dlatego, że nie współgra z twórczością rywali, lecz dlatego, że współgra z naturą, w zgodzie z którą pisał. Jest ona zawsze biograficzna nie z egocentryzmu, ale dlatego, że podobnie jak pozostali wielcy realiści Chopin patrzył na swoje życie jak na narzędzie poznania wszelkiego życia na świecie i wiódł właśnie ów rozrzućnie osobisty i niewyrachowanie samotny rodzaj istnienia.

Głównym środkiem wyrazu, językiem, którym u Chopina przedstawione zostało wszystko, co chciał powiedzieć, była jego melodia, najbardziej autentyczna i najpotężniejsza ze wszystkich, jakie znamy. Nie jest to krótki, kupletowo powracający melodyczny motyw, nie jest to powtarzanie operowej arii, bez końca wykonującej głosem jedno i to samo; jest to stopniowo rozwijająca się myśl, przypominająca tok przykuwającej uwagę opowieści albo treść ważnej historycznie wiadomości. Jest potężna nie tylko w sensie swojego oddziaływania na nas. Jest potężna także w tym sensie, że cech jej despotyzmu Chopin doświadczył na sobie samym, idąc w jej harmonizacji i wykończeniu za wszystkimi subtelnościami i niuansami owego wymagającego i zniewalającego tworu.

Przeczytaj również: Znaczenie muzyki Chopina – Zdzisław Jachimecki

Na przykład, temat *III Etiudy E-dur* przyniósłby autorowi sławę równą najlepszym pieśniowym zbiorom Schumanna nawet przy bardziej pospolitych i bardziej umiarkowanych rozstrzygnięciach. Ale nie! Dla Chopina melodia ta była reprezentantką rzeczywistości, stał za nią jakiś rzeczywisty obraz albo jakieś rzeczywiste wydarzenie (pewnego razu, kiedy jego ukochany uczeń grał tę rzecz, Chopin uniósł w górę zaciśnięte pięści z okrzykiem: „O, moja ojczyzna!”), i oto, pomnażając do niemożliwości przebiegi i modulacje, należało do ostatniego półtonu odtwarzać sekundy i tercje środkowego głosu, ażeby pozostać wiernym wszystkim szemraniom i trelom owego podmywającego tematu, owego pierwowzoru, tak by nie odbiec za bardzo od prawdy.

Czy też nastrój *XVIII Etiudy gis-moll* w tercji z drogą zimową (treść tę przypisuje się części *VII Etiudzie C-dur*), nastrój przypominający schubertowską elegijność, który mógł zostać osiągnięty o wiele mniejszym nakładem środków. Ale nie! Miało zostać wyrażone nie tylko nurkowanie sań na wybojach; strzałę drogi nieustannie przekreślały płynące ukosem białe płatki śniegu, pod innym zaś kątem przecinał ją ołowiany czarny horyzont, i ów drobiazgowy deseń rozłuki mógł oddać wyłącznie taki, chromatycznie migocący i zanikający, dźwięczący odrętwiale, zamierający moll.

Czy też wrażenie w *Barkaroli*, podobne do *Pieśni weneckiego gondoliera* Mendelssohna, które można było uzyskać, stosując znacznie skromniejsze środki; i właśnie wówczas mielibyśmy do czynienia z owym poetyckim przybliżeniem, które zazwyczaj wiąże się z takimi tytułami. Ale nie! Połyskliwie zaokrąglają się i rozbiegają ognie

nabrzeża w czarnej wyginającej się wodzie, zderzały się fale, ludzie, mowy i lodzie, i po to by wszystko to utrwalić, sama barkarola, cała, ze wszystkimi swoimi arpeggiami, trelami i ozdobnikami, powinna była, niczym jednolity basen, chodzić w górę i w dół, i wzlatywać, i opadać z pluskiem na swoim organowym punkcie, głucho rozbrzmiewając durowo-molowym drzeniem swojego harmonijnego żywiołu.

Zawsze przed oczyma duszy (a właśnie tym jest słuch) zjawia się jakiś wzór, do którego należy się zbliżyć, wsłuchując się, doskonaląc się i percypując. Stąd stuk kropel w *Preludium Des-dur*; stąd kawaleryjski szwadron estrady napadający na słuchacza w *Polonezie As-dur*; stąd wodospady spadające na górską drogę w ostatniej części *Sonaty h-moll*, stąd okno we dworze niechący otwierające się na oścież podczas nocnej burzy pośrodku cichego i beztroskiego *Nokturnu F-dur*.

Chopin jeździł, koncertował, pół życia spędził w Paryżu. Znało go wielu. Dysponujemy świadectwami o nim tak wybitnych ludzi jak Heinrich Heine, Schumann, George Sand, Delacroix, Liszt i Berlioz. W tych opiniach znajdziemy wiele rzeczy wartościowych, ale więcej jeszcze rozmów o ondynach, harfach eolskich i zakochanych periach, które powinny dać nam pojęcie o dziełach Chopina, sposobie jego gry, jego wyglądzie i charakterze. W jak przewrotny i nedorzeczny sposób ludzkość wyraża niekiedy swoje zachwyty! W tym człowieku najmniej było rusałek i salamander, nieprzerwanym zaś rojem romantycznych motylków i elfów mrowiły się wielkoświatowe salony, kiedy podnosząc się zza fortepianu, przechodzi przez ich rozstępujący się szereg, fenomenalnie wyrazisty, genialny, powściągliwie szydrczy i do samej śmierci umęczony pisaniem po nocach i lekcjami gry na fortepianie, których udzielał w ciągu dnia. Podobno często po takich wieczorach, ażeby wyrwać towarzystwo z odrętwienia, w które wprawiały je owe

improwizacje, Chopin niepostrzeżenie przekradał się do jakiegoś lustra w przedpokoju, wprowadzał w nieład krawat i włosy i powróciwszy do salonu ze zmienioną powierzchownością, zaczynał odgrywać śmieszne numery z tekstem swojego dzieła – sławnego angielskiego podróżnika, entuzjastyczną paryżankę, biednego staruszka Żyda. Jak widać, ogromny tragiczny talent jest nie do pomyślenia bez poczucia obiektywności, poczucie zaś obiektywności nie może się obejść bez mimicznej żyłki[2].

Przeczytaj również: Listy Fryderyka Chopina i jak ich nie czytać

Ciekawe, że dokądkolwiek Chopin nas zabiera i cokolwiek nam pokazuje, zawsze ulegamy jego wymysłom bez gwałtu danego poczuciu stosowności, bez umysłowej niezręczności. Wszystkie jego burze i dramaty bezpośrednio nas dotyczą, mogą się one wydarzyć w wieku kolei i telegrafu. Nawet kiedy w *Fantazji*, w części polonezów i w balladach pojawia się świat legendarny, fabularnie związany po części z Mickiewiczem i Słowackim, to także i tutaj nici jakiegoś prawdopodobieństwa rozciągają się od niego aż do człowieka współczesnego. To rycerskie legendy w opracowaniu Micheleta albo Puszkina, nie zaś kosmata bosonoga bajka w rogowym hełmie. Najbardziej wyraziste piętno owej powagi odcisnięte zostało na tym, co najbardziej chopinowskie w Chopinie – na jego etiudach.

Etiudy Chopina, nazywane technicznymi wprawkami, są raczej studiami niż podręcznikiem[3]. Są to przedstawione muzycznie badania nad teorią dzieciństwa, a także osobne rozdziały fortepianowego wtajemniczenia w śmierć (zdumiewające, że połowę z nich napisał człowiek dwudziestopięcioletni), i prędeż uczą one historii, budowy wszechświata i czegokolwiek innego, równie dalekiego i ogólnego,

aniżeli gry na fortepianie. Znaczenie Chopina nie ogranicza się wyłącznie do muzyki. Jego działalność wydaje się nam jej powtórny odkryciem.

1945

przełożył *Jacek Chmielewski*

Pierwodruk przekładu polskiego: „Kronos” 2 (41)/2017. Publikujemy za uprzejmą zgodą wydawcy.

Tekst napisany z okazji 135. rocznicy urodzin Chopina, po raz pierwszy opublikowany w skróconej wersji w piśmie „Ленинград” (1945, No.15-16). Rękopis datowany jest na 11 lutego 1945 roku. Ostateczna wersja ukazała się w gazecie „Литературная Россия” z 19 kwietnia 1965 roku. Podstawa przekładu: *Борис Пастернак об искусстве. „Охранная грамота” и заметки о художественном творчестве*, Москва 1990, s. 166-70.

Przeczytaj wszystkie teksty z TPCT #464: Chopin. Wygrywanie polskości.

Przypisy:

[1] W pierwotnym rękopisie miejsce to objaśnione zostało w następujący sposób: „Kompozytor-realista jest tym samym co realista pisarz. Plastyczne możliwości słowa bynajmniej nie są prostsze. Słowo »ziemia« wcale nie zawiera w sobie czarnych brył tego, co oznacza.

Wyrazistość Gogolowskiego stylu nie została osiągnięta przez to, że dodawał on cynobru do atramentu”. (Wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza).

[2] W rękopisie z 1945 roku bardziej szczegółowo. „Chopin był wielkim imitatorem; wydając się, że oprócz gustu i szlachetności należało dysponować także ową spostrzegawczością komika i karykaturzysty, by dokonać rewizji całej natury muzyki, a także jej przeobrażenia, które mieści się w samym charakterze Chopina, w samym muzycznym stylu Chopina. W jakże radykalny sposób wybrał on to, co najniezbędniejsze, wyodrębnił i wzmocnił! Jakie niezwyklej wymowy nabrały po owej rewizji, niektóre kluczowe pod względem melodycznym stopnie gamy, jakże tajemniczo rozpromieniły się niektóre harmoniczne zakamarki z modulacjami o takim stopniu nieprzewidywalności, że wydają się one przekształceniami. Cały system przyszłych Wagnerowskich i Lisztowskich odkryć został tu przewidziany i podpowiedziany”.

[3] W rękopisie z 1945 roku ostatni akapit ma następującą postać: „Jeśli liczne ćwiczenia i wskazówki Bacha do gry na organach i na fortepianie (najsłynniejsze z nich to *Das Wohltemperiere Klavier*) ma się ochotę nazwać praktyczną teologią w dźwiękach, to etudy Chopina także wychodzą z pedagogicznych ram, w których, jak wskazuje na to chociażby nazwa, zostały świadomie umieszczone. Owe techniczne ćwiczenia stanowią najznakomitsze z dzieł i studiów ludzkiego ducha. Są to muzyczne badania nad historią naturalną ojczyzny i domu rodzinnego, a także osobne rozdziały fortepianowego wtajemniczenia w śmierć, tym bardziej zdumiewające, że połowę z nich napisał młody, dwudziestoletni człowiek. Znaczenie Chopina nie ogranicza się wyłącznie do muzyki. Jego dzieła kształcą nie tylko muzyków. Jest to część naszego ogólnego wykształcenia. Osobiście zawdzięczamy mu

niezmiernie wiele, nauczyliśmy się od niego roli techniki w twórczych poszukiwaniach. Jego działalność wydaje się powtórnym odkryciem muzyki”