Błażej Wiliński

Porównanie etiud Marii Szymanowskiej i Fryderyka Chopina na przykładzie *I Preludium F-dur* Szymanowskiej i *Etiudy F-dur op. 10 nr 8* Chopina

Temat dotyczący porównania etiud Marii Szymanowskiej i Fryderyka Chopina jest interesujący z kilku powodów. Ciekawi przede wszystkim zachwyt, z jakim współcześni Marii Szymanowskiej znani muzycy i nie tylko, wyrażali się o twórczości tej kompozytorki. Swoje utwory dedykowali Marii Szymanowskiej John Field i Johann Nepomuk Hummel, wiersze Adam Mickiewicz, Goethe i Puszkin. Pochlebną opinię o jej etiudach wyraził również Robert Schumann[1]. Uważa się także, że twórczość Szymanowskiej pozostawiła trwałe ślady w dziełach innych kompozytorów – na przykład we wczesnej twórczości Fryderyka Chopina[2]. Czy rzeczywiście Chopin czerpał z Szymanowskiej? Jeżeli tak, to co? Frapujące jest tym samym zestawienie twórczości pierwszej znanej w Europie polskiej kompozytorki ze spuścizną największego, światowej sławy geniusza muzyki fortepianowej, jakim niewątpliwie był Chopin. Do tego porównania doskonale nadają się etiudy obojga kompozytorów. *Excercices et Preludes* Szymanowskiej uznawane są za jej najlepsze utwory[3]. Utrzymane w stylu *brillant* dobrze reprezentują styl pianistyczny kompozytorki. *Etiudy opus 10* Chopina z kolei są najwyższym osiągnięciem pierwszego okresu jego twórczości, dziełem, o którym Alfred Einstein pisze:

> Od opus 10 – nie dostrzega się już właściwie prawie żadnych nierówności, co najwyżej lekkie wahania jeśli idzie o stopień dojrzałości tego czy owego utworu[4].

---

[1] Anna Jeż, *Maria Szymanowska Piano Works*, książeczka do wyd. CD, DUX 0450, Warszawa 2004.

[2] Maria Szmyd-Dormus, w: Szymanowska Maria, *Album per pianoforte*, red. Maria Szmyd-Dormus, PWM, Kraków 1990.

[3] Anna Jeż, *Maria Szymanowska Piano Works*..., op. cit.

[4] Maciej Gołąb w: *Przemiany w stylu Chopina*, studia pod red. Macieja Gołąba, Musica Iagellonica, Kraków 1993, s. 14.

Etiudy te mimo iż wyrastają ze stylu *brillant* przerastają go znacznie dochodząc do jego kresu[5]. Właściwie już wykraczają poza jego zakres. Również interesujące jest zagadnienie zbadania procesu modyfikacji stylu *brillant* u Chopina w *Etiudach op. 10* w odniesieniu do utworu reprezentatywnego dla tego stylu, jakim są etiudy Szymanowskiej. W pracy porównuję *I Preludium F-dur* Szymanowskiej zadedykowane Zofii Chodkiewicz z *Etiudą F-dur op. 10 nr 8* Chopina ze względu na zaskakujące podobieństwo obu kompozycji.

Étude jest francuskim słowem oznaczającym ćwiczenie. Gatunek etiudy szczególnie rozwinął się w XIX wieku wraz ze wzrostem popularności gry na fortepianie. Były to przede wszystkim utwory ćwiczeniowe. Ich tradycja (pod innymi nazwami) sięga aż do epoki baroku. Przykładem mogą być podręczniki gry lutniowej z początków XVII wieku. W 1738 roku Domenico Scarlatti napisał *30 Essercizi per gravicembalo*. Nie trzeba chyba też wspominać o dydaktycznych utworach klawesynowych Jana Sebastiana Bacha. W XIX wieku najbardziej znanymi kompozytorami klasycznych ćwiczeniowych etiud byli Johann Baptist Cramer, Carl Czerny i Ignacy Moscheles. Jednak już pod koniec lat dwudziestych XIX wieku, za sprawą m. in. Chopina etiuda stała się – zamiast, jak dotąd utworem wyłącznie ćwiczeniowym – dojrzałą kompozycją koncertową o funkcji przede wszystkim artystycznej, dopiero w drugim rzędzie skupiającą się na trudnościach technicznych. Myśl tę w późniejszym czasie zastosował w swoim zbiorze również Charles-Valentin Alkan, a do granic możliwości wykonawczych doprowadził gatunek Liszt w swoich *Etiudach transcendentalnych*. Pod koniec XX wieku do dziewiętnastowiecznej tradycji odwołał się György Ligeti, którego *Études pour piano* ze względu na nowatorskie podejście do techniki pianistycznej zasługują na wielkie uznanie.

[5] Danuta Jasińska, w: *Przemiany w stylu Chopina*..., op. cit., s. 154.

Maria Szymanowska opublikowała swoich dwadzieścia etiud pod nazwą preludia: *Vingt Excercices et Preludes* w Lipsku w 1820 roku u Breitkopfa & Hartla[6], które to wydawnictwo wspierało jej działalność kompozytorską[7]. Dwanaście utworów z pierwszego zeszytu przedrukowała później – za staraniem Ogińskiego – włoska firma Ricordi. Jako szanowana i znana osoba, prowadząca własny salon artystyczny, utrzymująca kontakt z najważniejszymi artystami swojej epoki, Szymanowska nie napotkała trudności na drodze kariery wirtuoza-kompozytora. Jednak na początku XIX wieku kobieta-kompozytor była rzadkością. Tym większe uznanie należy się Szymanowskiej za pionierstwo w tej dziedzinie. W jej etiudach problem techniczny ujawnia doskonałą znajomość techniki pianistycznej. Maurycy Mochnacki pisał:

> Madame Szymanowska jest na swoim instrumencie mistrzynią w pełnym znaczeniu tego słowa. Grę jej cechuje wyjątkowa biegłość techniczna jak też wybitna muzykalność[8].

Robert Schumann z kolei skupił się na poetyckim wydźwięku tych kompozycji:

> Są one podobne do delikatnych i błękitnych skrzydeł, które nie mogą ani opuścić ani podnieść szalki wagi i których nikt nie potrafi mocno uchwycić. Wszędzie wyczuwa się kobietę niepewną, zwłaszcza w formie i harmonii, ale równocześnie muzycznie wrażliwą, która, gdyby mogła, powiedziałaby chętnie jeszcze więcej. W każdym razie ze względu na pomysłowość twórczą i oryginalność uważamy te etiudy za najwybitniejsze ze wszystkiego, co dotychczas zostało stworzone przez kobiety muzyków[9].

Niektóre elementy omawianych utworów zapowiadają już typowe dla Chopina zwroty melodyki, np. sposoby figuracji, sposób traktowania elementu zdobniczego oraz pewne

---

[6] Igor Belza, w: Szymanowska Maria, *Album per pianoforte*..., op. cit.

[7] Anna Jeż, *Maria Szymanowska Piano Works*..., op. cit.

[8] Ibidem.

[9] Ibidem.

cechy harmoniki, na co zwrócę uwagę w dalszej, bardziej szczegółowej analizie. Mimo to wciąż pozostają one utworami ćwiczeniowymi.

Etiudy op. 10 Fryderyka Chopina powstały pod sam koniec pierwszego okresu twórczości kompozytora. Skomponował je w latach 1829-32 i zadedykował Lisztowi. Przejawy tendencji do wychodzenia poza granicę czystych wprawek palcowych – w obrębie tego gatunku – widać już u J. N. Hummla w jego dwutomowej *Szkole na fortepian* wydanej w Wiedniu w 1828 roku. Być może Chopin znał te utwory, ponieważ zostały one w tym czasie sprowadzone do Warszawy, a Hummel był wówczas postacią bardzo znaną w Europie[10]. *Etiudy op. 10* Chopina są jednak pierwszym z przykładów etiud artystycznych zastosowanych jako głęboko osobiste, liryczne lub dramatyczne formy wypowiedzi muzycznej koncertowej *sensu stricto*. Strona techniczna nie ma tu walorów pedagogicznych, jak dawniej, a wymaga wykształconej już techniki pianistycznej. Służy tu ona przede wszystkim celom wyrazu artystycznego i jest podłożem ewolucji w przebiegu utworu. Etiudy te są silnie zakorzenione we wcześniejszych kompozycjach Chopina, podejmują pianistyczne problemy, które w większych formach, jak choćby koncertach, miały charakter czysto wyrazowy, nie pierwszoplanowy. Tak jak w później uprawianych gatunkach (scherza, czy mazurki), Chopin zmienia w etiudach funkcję i rolę tego gatunku. Kompozycje te przeznaczone są przede wszystkim dla odbiorców. Zofia Lissa uważa, że Chopin zmienia tym samym stosunek również i słuchaczy do tego gatunku[11].

Podobieństwo porównywanych przeze mnie kompozycji – pierwszego preludium Szymanowskiej i ósmej etiudy Chopina – jest dostrzegalne od pierwszego przesłuchania. Oba utwory mają tę samą tonację *F-dur*, są przeznaczone na prawą rękę i podejmują podobny problem techniczny opadających w dół szesnastkowych przebiegów gamowo-pasażowych. Występują w nich częste *arpeggia* w ręce lewej. Również podob-

[10] Zofia Lissa, *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, PWM, Kraków 1970, s. 86.

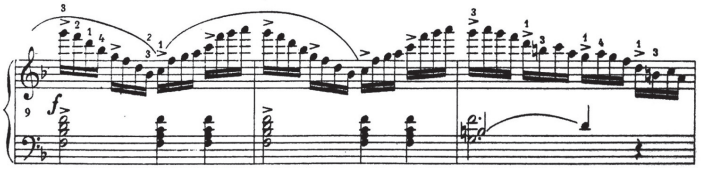
[11] Ibidem, s. 86.

na jest budowa formalna ABA[1] z B jako swego rodzaju przetworzeniem potęgującym dramaturgię narracji oraz kodą w części A[1]. Tempa obu kompozycji są dość szybkie, w *I Preludium – Vivace*; a w *Etiudzie op. 10 nr 8 – Allegro*. Jednak mimo tak znacznego podobieństwa dzieło Chopina reprezentuje znacznie wyższy poziom artystyczny. Można istotnie odnieść wrażenie jakoby Chopin inspirował się kompozycją Szymanowskiej, ale była ona dla niego tylko punktem wyjścia. Najważniejsza różnica, poza innymi mniej istotnymi, takimi jak metrum u Szymanowskiej na trzy, u Chopina na cztery, polega na podejściu do materiału melodycznego. To, co u Szymanowskiej jest melodią, czyli szesnastkowe przebiegi prawej ręki charakterystyczne dla typowego stylu *brillant*, u Chopina staje się w przeważającej części tylko akompaniamentem. Melodię umieszcza on w basie w ręce lewej. Stosuje tu figurację mieszaną, skalową i harmoniczną[12]. Ciągłość linii figuracyjnej w momentach kulminacji wzmagana jest przez analogiczne współdziałanie ręki drugiej, czego brak w kompozycji Szymanowskiej. Sama melodia umieszczona w basie jest równie trudna ze względu na liczne przednutki i szybkie, duże skoki. U Szymanowskiej lewa ręka sprowadzona jest tylko do roli akompaniamentu. Analogiczne *arpeggia* u Chopina są zawsze wypełnione harmonicznie, natomiast harmonika Szymanowskiej jest o wiele mniej rozwinięta. Na początku części B w lewej ręce, przez prawie dwa systemy trwa nuta stała, co prawda z przednutką oktawową, ale opartą tylko na jednym, tym samym dźwięku. W podobnych miejscach w *Etiudzie* z opusu 10, jak już wspomniałem, akordy zawsze są pełne.

[12] Zofia Lissa, *Studia nad twórczością...*, op. cit., s. 293.



Maria Szymanowska – *I Preludium*, takty 9-17[13].



Fryderyk Chopin – *Etiuda F-dur op. 10 nr 8,* takty 9-11[14].

Skala przebiegów szesnastkowych jest również o wiele szersza niż w *I Preludium*. Mimo uboższej harmoniki w kompozycji Szymanowskiej, niektóre zwroty melodyczno-harmoniczne zapowiadają te zastosowane przez Chopina. Mam tu na myśli pomysł na zrealizowanie części B *I Preludium* i doprowadzenie do kulminacji utworu. U Chopina natomiast należy zwrócić uwagę na charakterystyczne dla niego zastosowanie kontrapunktu (w kodzie), która to technika osiągnie swój szczyt w *Mazurkach*.

Podsumowując, kompozycję Marii Szymanowskiej cechuje zwarta, logiczna konstrukcja, mimo zestawienia z Chopinem dość pomysłowa harmonika, silne oparcie w stylu *brillant*, a także duży ładunek poetyckości. Świadczy to o wysokim poziomie artystycznym omawianego utworu i całej twórczości Szymanowskiej. Z kolei środki,

[13] Maria Szymanowska, *Album per pianoforte*, red. Maria Szmyd-Dormus, PWM, Kraków 1990.

[14] Fryderyk Chopin, *Dzieła wszystkie, t. II Etiudy*, red. I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński, PWM, 1956.

które stosuje Chopin, potwierdzają tezę przezwyciężenia stylistyki *brillant*, co bardzo trafnie przedstawiła Danuta Jasińska:

> Nie należy etiud Chopina łączyć ze stylem brillant, choć ich technika wskazywałaby na istnienie zasadniczej przesłanki tego stylu, lecz w świetle rozwoju zjawisk harmonicznych i sposobów chopinowskiej realizacji tego gatunku, należy stwierdzić, iż proces integrowania środków fakturalnych z tokiem formy ujawnia indywidualne rozwiązania stylistyczne, które wychodzą poza schematy ujęć figur fortepianowych, jakie stosowali w tego rodzaju literaturze pedagogicznej twórcy stylu *brillant*[15].

BIBLIOGRAFIA

Chopin Fryderyk, *Dzieła wszystkie t. II Etiudy*, red. I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński, PWM, Warszawa-Kraków 1956.

Jeż Anna, *Maria Szymanowska Piano Works*, książeczka do wyd. CD, DUX 0450, Warszawa 2004.

Lissa Zofia, *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, PWM, Kraków 1970.

Przemiany w stylu Chopina, studia pod red. Macieja Gołąba, Musica Iagellonica, Kraków 1993.

Szymanowska Maria, *Album per pianoforte*, red. Maria Szmyd-Dormus, PWM, Kraków 1990.

[15] Danuta Jasińska, w: *Przemiany w stylu Chopina...,* op. cit., s. 154.