

Magdalena Dziadek

Działalność Raula Koczalskiego w Niemczech w latach 30. XX wieku

Aspekty Muzyki 5, 11-25

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



MAGDALENA DZIADEK

Instytut Muzykologii
Wydział Historyczny, Uniwersytet Jagielloński
ul. Westerplatte 10, 31-033 Kraków, +48 12 663 16 70
magda_dziadek@poczta.onet.pl

Działalność Raula Koczalskiego w Niemczech w latach 30. XX wieku

Motto:

Muzyka nie jest aktualna
Muzyka nie ma żadnej tendencji
Muzyka nie posiada żadnego programu
Muzyka [nikomu] nie służy
Muzyka jest wieczna i ogarnia to, co nieskończone¹.

W dotychczas napisanych opracowaniach dotyczących biografii Raula Koczalskiego napotykamy informacje o niebywałych sukcesach, jakie odnosił pianista w Niemczech pomiędzy 1935 rokiem, kiedy na stałe powrócił do Berlina, a wybuchem wojny. Biografowie nie próbowali jednak odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób udało się mu oczarować niemiecką publiczność w okresie, kiedy akcje Polski i jej kultury w III Rzeszy spadły niemalże do zera? W niniejszym artykule chciałabym przyjrzeć się ponownie relacjom Koczalskiego z niemieckim środowiskiem muzycznym, zabierającym głos za pośrednictwem fachowej prasy

¹ „Musik ist nicht aktuell / Musik hat keine Tendenz / Musik erhält kein Programm / Musik ist ewig und umfasst das Umfasstbare” (H. Rohr, *Der Konzertsaal des deutschen Volke*, „Signale für die musikalische Welt” 1933, nr 33/34, s. 561).

różnej barwy: i tej bardziej neutralnej, jak „Zeitschrift für Musik”, i agresywnie nacjonalistycznej, jak „Die Musik”, czy przeniesione w 1920 roku do Berlina „Signale für die musikalische Welt”. Jako element kontrastu zaprezentuję dokumenty recepcji sztuki Koczalskiego w miastach polskich, które odwiedził artysta w omawianym okresie. Na wstępie należy uściślić, że Koczalski osiągnął w latach 30. sukces jako Polak, a wykonywany przez niego repertuar Chopinowski był klasyfikowany przez krytyków jako polska muzyka narodowa, a zarazem uniwersalna, należąca do dziedzictwa europejskiego. Przypomnijmy też, że Chopin był intensywnie obecny w niemieckim życiu muzycznym drugiej połowy lat 30., grano go na estradach koncertowych i w konserwatoriach, nadawano przez radio, wydawano², powstały o nim nowe książki³, artykuły, a nawet dwa uniwersyteckie doktoraty⁴. Jedynym nowym rysem niemieckiej recepcji Chopina lat 30., zbieżnym z ogólną tendencją niemieckiej myśli muzycznej, było dążenie do włączenia go w krwioobieg kultury niemieckiej, zgodnie z naczelną dyrektywą nazistowskich twórców kultury wobec dorobku wschodnich sąsiadów, wyrażaną formułą „Verwestlichung des Ostens” („zachodowienie Wschodu”). Czyniono to zwykle poprzez spostrzeżenia o roli niemieckich kompozytorów w edukacji i kształtowaniu się stylu Chopina i odwrotnie — o wpływie, jaki wywarł on na twórców niemieckich (tu padał przede wszystkim przykład Schumanna). Można zatem już na wstępie uznać, że Chopin nie przeszkodził Koczalskiemu w realizowaniu błyskotliwej kariery w III Rzeszy, a nawet zaproponować tezę, że mu wydatnie pomógł, stanowiąc emblemat Polski, z którą w latach 30. środowiska niemieckie prowadziły różnorodną kulturalną wymianę, poprzez koła dyplomatyczne oraz stowarzyszenia, takie jak Towarzystwo Popierania Sztuki Polskiej Wśród Obcych, działający od końca 1934 roku Instytut Polsko-Niemiecki w Berlinie czy założone w Warszawie w 1938 roku Towarzystwo Polsko-Niemieckie. Działalność Koczalskiego wpisała się ściśle w realia

² Jeszcze w 1943 r. Georg Schünemann podjął inicjatywę opracowania przy współpracy władz Generalnego Gubernatorstwa nowego wydania zbiorowego dzieł Chopina. Zob. P.M. Potter, *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimar Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Stuttgart 2000, s. 198.

³ W zainicjowanej przez Hermanna Gerigka serii biograficznej „Unsterbliche Tonkunst” znalazła się nowa monografia Chopinowska pióra Paula Egerta, wydana w 1936 r.

⁴ Marii Ottich: *Die Bedeutung des Ornaments im Schaffen Friedrich Chopins (Znaczenie ornamentów w twórczości Fryderyka Chopina)* (Berlin 1936) i Edith Meister: *Stilelemente und die geschichtliche Grundlage der Klavierwerke Friedrich Chopins. Ein Beitrag zur musikalischen Romantik (Elementy stylistyczne i podstawy historyczne dzieł fortepianowych Fryderyka Chopina. Przyczynek do romantyzmu muzycznego)* (Hamburg 1936).

owej oficjalnej wymiany. Prasa niemiecka wyraźnie podkreślała, że artysta jest pupilem polskich władz⁵.

Przedwojenne źródła polskie konsekwentnie przemilczają nie tylko polityczny aspekt berlińskiej kariery polskiego artysty, ale i sam fakt, że odnosił on w Niemczech spektakularne sukcesy. Tylko „Muzyka Polska” poinformowała jednorazowo o sukcesach wieczorów chopinowskich Koczalskiego w Niemczech, podkreślając wysokie oceny jego interpretacji przez prasę europejską⁶. Natomiast Tadeusz Kassern, recenzując występ Koczalskiego w Poznaniu w lutym 1936 roku, udzielił na pytanie: czym „kupił sobie” on niemiecką krytykę, dość przewrotnej odpowiedzi:

Obecnie powrócił Koczalski do Poznania otoczony glorią nowych sukcesów osiągniętych w Niemczech. Koczalski zawdzięcza swe obecne czołowe stanowisko w Niemczech jako interpretator Szopena dwom czynnikom: doskonałemu stylowi gry utworów Szopena i sprzyjającej koniunkturze, która zapewniła mu, przy braku dobrych szopenistów, przodującą pozycję⁷.

Czy istotnie w Berlinie lat 30. brakowało pianistów grających dobrze Chopina? Lektura niemieckiej prasy tego nie potwierdza. Poza ogromnie tam szanowanymi chopinistami-seniorami: Wilhelmem Backhausem, Maurycym Rosenthalem i Ignacym Friedmanem, słuchano tam Chopina w wykonaniu Claudio Arraua, Alfreda Hoehna, Egona Petriego, Elly Ney, Frederica Lamonda, Alfreda Cortota, Alexandra Braiłowskiego, Lubki Kołessy, Juliusa Isserlisa, Mikołaja Orłowa. W latach 30. zaistniało też w Niemczech kilkoro młodych pianistów polskich specjalizujących się w Chopinie — od początku lat 30. występowali tu z wielkim powodzeniem Róża Etkin i Stanisław Niedzielski, na oficjalnych imprezach Polskę reprezentowali też Zbigniew Drzewiecki i Józef Turczyński, a w 1937 ogromny sukces odniósł Witold Małcużyński, grając *Koncert f-moll* Chopina na koncercie wymiennym studentów konserwatorium warszawskiego i Staatliche Akademie für Kircher- und Schulmusik w Berlinie-Charlottenburgu. Występy polskich pianistów w Berlinie odbywały się najczęściej pod protektorem polskiego poselstwa i nierzadko bywały uzupełnieniem organizowanych

⁵ Nawet kiedy poinformowano, że Koczalski został wybrany do jury konkursu im. Eugene’a Ysaye’a, nie omieszkało powiadomić czytelników, że został tam wydelegowany przez rząd polski (informacja w: „Signale für die Musikalische Welt” 1939, nr 18, s. 295).

⁶ [b.a.], *Polscy wykonawcy za granicą*, „Muzyka Polska” 1936, nr 3, s. 150.

⁷ T. Kassern, *VIII Koncert Symfoniczny*, „Dziennik Poznański” 1936, 7 lutego, s. 7.

przez nie oficjalnych imprez. Pod opiekę tegoż poselstwa dostał się też Raul Koczalski, organizując swoje spektakularne berlińskie *come back* 23 maja 1935 roku. Poprzedni jego koncert odbył się w pruskiej stolicy w roku 1926, następnie artysta nie pokazywał się tam przez 9 lat — niesłusznie zatem przedstawiono go w 1936 roku w prasie poznańskiej jako pianistę i kompozytora „od lat mieszkającego w Berlinie”⁸. Jak już pisali polscy biografowie Koczalskiego⁹, jego majowy występ spotkał się z ogromnym uznaniem niemieckiej krytyki. Podobna koniunktura utrzymała się po serii wieczorów chopinowskich, jakie dał Koczalski na przełomie 1935 i 1936 roku. Należy podkreślić, że entuzjastyczne głosy pochodziły zarówno od autorów neutralnych (był wśród nich jedyny niemiecki krytyk specjalizujący się w Chopinie — Walther Hirschberg¹⁰), jak i partyjnych — o Koczalskim wyrażono się w superlatywach na łamach berlińskiego dziennika „Völkische Beobachter”, będącego organem NSDAP. Zdanie umieszczone tam po koncercie w dniu 23 listopada 1935 roku: „prorok chopinowski najwyższego rzędu” („Chopin-Prophet allerster Ordnung”) umieścił Koczalski w swoich materiałach reklamowych rozsyłanych do prasy. Niemieccy recenzenci traktowali jego występy jako produkcje Polaka, odczytującego muzykę Chopina poprzez pryzmat polskiego patriotyzmu, ale nie wspominali o specyficznie polskich czy też słowiańskich rysach jego gry w sensie pejoratywnym, co zdarzało się w latach 20. Przykładem może być recenzja ostatniego z serii pięciu wieczorów chopinowskich zrealizowanych jesienią 1936 roku, w której lapidarnie wyliczono trzy główne składniki fenomenu Koczalskiego: „narodowość, talent i olbrzymie sukcesy publiczne”¹¹, czy też recenzja z 1935 roku napisana przez samego Herberta Gerigka, redaktora czasopisma „Die Musik”, nazisty z przekonania, należącego do tzw. biura Alfreda Rosenberga (szefa komórki zawiadującej muzyką w NSDAP), gdzie czytamy, iż „Koczalski ukazuje [Chopina] jako bojownika polskiej rewolucji, który dziś stał się narodowym bohaterem Polaków”¹².

⁸ Zob. „Kurier Poznański” 1936, 1 lutego, s. 1; „Dziennik Poznański” 1936, 2 lutego, s. 6.

⁹ Zob. np.: S. Dybowski, *Raul Koczalski — portret artysty*, w: *Raul Koczalski*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 2001, s. 30–31.

¹⁰ Zob. W. Hirschberg, *Raoul von Koczalski*, „Signale für die musikalische Welt” 1935, nr 22/23, s. 392

¹¹ „Nationalität, Begabung und enorme Publikumserfolge” ([b.a.], *Musikbriefe*, „Signale für die musikalische Welt” 1936, R. 94, nr 43, s. 622).

¹² „Koczalski unterstreicht den Kämpfer der polnischen Revolution, der heute zu einem Nationalheros Polens geworden ist” (Herbert Gerigk, *Klavierspiel und Weltanschauung*, „Die Musik” 1935, z. 2, s. 134).

Nietrudno zidentyfikować rodowód tej metafory. Używał jej sam Koczalski podczas prelekcji wygłaszanych przez siebie w ramach projektu, z którym objechał w latach 1935–1937 całe Niemcy. Była to seria pięciu recitali chopinowskich, które przybrały już wcześniej wprowadzoną przez niego postać stematyzowanych wieczorów muzyczno-literackich, z których każdy miał być poświęcony wybranemu wątkowi biografii Chopina, np. jego miłości czy właśnie patriotyzmowi. Treść tych prelekcji ujął Koczalski w wydanej w 1936 roku książce *Frederic Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen*¹³, będącej rozszerzoną i uaktualnioną wersją pracy *Vier Klaviervorträge nebst einer biographischen Skizze: F. Chopin, sowie den Aufsätzen: Chopin als Komponist und Chopin als Pianist*, wydanej w Lipsku i w Paryżu w latach 1909 i 1910. W obu pracach jest wielokrotnie mowa o roli przeżyć patriotycznych w życiu i twórczości Chopina; autor wspomina nawet o udziale ojca kompozytora w insurekcji kościuszkowskiej, która bądź co bądź była ruchem skierowanym także przeciw Prusakom¹⁴. Podjął również Koczalski wątek powstania listopadowego, wpisując go we własną interpretację *Sonaty h-moll*. Tym właśnie fragmentem, wyeksponowanym z książki z 1936 roku, zainspirował się Gerigk.

W książce tej czytelnik jest także inny wątek, skorelowany już ściśle z atmosferą lat trzydziestych. Autor starannie dostosowuje się w niej bowiem do realiów współczesnego niemieckiego dyskursu kulturowego, którego fasadą była koncepcja uprawiania sztuki jako „wzniosłej misji zobowiązującej do fanatyzmu”¹⁵, według słów samego Hitlera, co konkretnie oznaczało obronę zachodniego dziedzictwa kulturowego przed negatywnymi zjawiskami współczesnymi, w tym „wywrotową” twórczością awangardową. Już we wstępie do książki nazwał Koczalski muzykę „naszą boską sztuką” („unsere göttliche Kunst”), niedwuznacznie nawiązując do języka niemieckiej propagandy, nader chętnie posługującej się takimi wyrażeniami, jak „święta muzyka” Bacha czy Beethovena. Dalej zapewnił, że muzyka ta zwyciężyła, mimo „przybierającego kształt orkanu szturmu”, jaki przypuścili na nią „panowie eksperymentatorzy, moderniści, kombinatorzy, wywrotowcy”¹⁶. Innym objawem poprawności poli-

¹³ Verlag Tischer & Jagenberg G.M.B.H., Köln-Bayenthal.

¹⁴ R. Koczalski, *Frederic Chopin. Betrachtungen — Skizzen — Analysen*, Köln-Bayenthal 1936, s. 17.

¹⁵ „[...] eine erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission” (cytat z przemówienia wygłoszonego przez Adolfa Hitlera w 1933 r. w Norymberdze, za: „Deutsche Musikkultur” 1937/38, R. 2, z. 1, s. 1).

¹⁶ „Ja, unsere göttliche Kunst musste einen orkanartigen Sturm über sich ergehen lassen. Aber... sie hat gesiegt. Die Herren Experimentatoren, Modernisten, Tüftler, Umstürzer... wo sind

tycznej, za jaką musimy uznać tę wypowiedź, niezależnie od tego, iż zgadza się on najprawdopodobniej z osobistym poglądem artysty na nową muzykę, są zamieszczone w omawianej pracy wyrazy szczególnej admiracji dla muzyki niemieckiej na czele z Wagnerem. Już podczas swoich prelekcji Koczalski nie szczędził wyrazów uznania dla potęgi muzyki niemieckiej reprezentowanej przez Bacha, Beethovena, a przede wszystkim Wagnera, który, jak powszechnie wiadomo, był bożyszczem nowej władzy, świeżo zresztą wskrzeszonym z mroków niepamięci¹⁷. Już po wybuchu wojny, najwyraźniej zapominając, iż Koczalski popadł już był w niełaskę, publicysta „Die Musik” skwapliwie zacytował jego wypowiedź, mającą stanowić rozwinięcie ostatnich słów Chopina „na moją pamiątkę grajcie Mozarta”: „Ja bym te słowa rozwinął do żądania: grajcie Bacha, Beethovena, Schuberta — i nieśmiertelnego Wagnera!”¹⁸.

W liczącym kilkanaście stron czwartym rozdziale książki Koczalskiego, będącym próbą określenia stylu muzyki Chopina, jej genezy oraz miejsca w historii muzyki, znalazły się aż cztery strony poświęcone relacjom muzyki Chopina i Wagnera. Koczalski próbował tam udokumentować realność wpływu Chopina na Wagnera za pośrednictwem Liszta, podając nawet listę odnalezionych przez siebie konkordancji:

*Tristan i Izolda (Etiuda op. 10, VI), Zygryd (Preludium XXIV), motyw miłosny z Walkirii (Ballada g-moll), Złoto Renu (Sonata b-moll), motyw Wotana (Polonez-fantazja), uwertura do Tannhäusera (ornamentyka walców op. 18), Tannhäuser, scena w grocie Wenus (Rondo op. 1), Czar ognia (Preludium XXIII), zakończenie Zygryda (zakończenie Romanzy z Koncertu e-moll)*¹⁹.

geblieben? Traurige Gespenster einer noch traurigen Zeit” (R. Koczalski, op. cit., s. 4).

¹⁷ Jak przypomina Pamela M. Potter, przed dojściem Hitlera do władzy liczba premier Wagnerowskich w Niemczech była dramatycznie mała, a przedsiębiorstwo bayreuckie stanęło wręcz u progu bankructwa (P.M. Potter, op. cit., s. 53).

¹⁸ „„Ich würde nur« — so erklärte er — »diese Worte noch erweitern auf die Forderung: Spielt Bach, Beethoven, Schubert und den — unsterblichen Wagner!«” (K. Hennemeyer, *Vom deutschen Geist in der polnischen Musik [O duchu niemieckim w muzyce polskiej]*, „Die Musik” 1939, R. 31, z. 12, s. 797).

¹⁹ „*Tristan und Isolde (Etüde, op. 10, VI), Siegfried (Präludium XXIV), Liebesmotiv aus Walküre (Ballade g-moll), Rheingold (Sonate b-moll), das Wotanmotiv (Polonäse-Phantasie), Ouverture zu Tannhäuser (Ornamentik im Walzer, op. 18), Tannhäuser, Venusbergszene (Rondo, op. 1), Feuerzauberstimmung (Präludium XXIII), der Schluss von Siegfried (Schluss der Romanze aus dem e-moll-Konzert) usw.*” (R. Koczalski, op. cit., s. 47).

Wzniosłym wyznaniem wiary w nieśmiertelną wartość muzyki Chopina i Wagnera zwykł był Koczalski często kończyć swoje wieczory chopinowskie. Gestem dyplomatycznym o tym samym rodowodzie było łączenie przez niego w programach koncertów realizowanych od 1936 roku muzyki Chopina z muzyką kompozytorów niemieckich. Z takim właśnie programem objechał artysta w lutym 1936 roku miasta polskie: Poznań, Toruń i Bydgoszcz. W Poznaniu grał z orkiestrą operową *Koncert G-dur* Beethovena, a oprócz tego wykonał recital złożony z dzieł Chopina, sonaty własnej kompozycji, *Sonaty księżycowej* Beethovena oraz cyklu *Papillons* Schumanna. Ten sam recital wykonał artysta w Toruniu i Bydgoszczy. Wybór trasy koncertowej też nie był bez znaczenia, jako że wszystkie trzy odwiedzone miasta zaliczano wówczas w Niemczech do rodzimego kręgu kulturowego, oficjalnie nazywanego w prasie „niemieckim Wschodem”. *Notabene* pierwszy z tych koncertów odbył się w Poznaniu 5 lutego 1936 roku — akurat w tym czasie, kiedy we Włoszech ogłoszono zakaz wykonywania dzieł Chopina, o czym poinformował poznanian „Kurier Poznański”²⁰. Poznańscy recenzenci nie byli zbyt łaskawi dla Koczalskiego. W Poznaniu i Bydgoszczy nazwano go „typem pianisty epoki minioniej”, zarzucając sięganie po staroświeckie rekwizyty, takie jak arpeggiowanie akordów czy permanentne rubato²¹. O politycznym kontekście kariery artysty nigdzie nie wspomniano; nie wzbudziła też w Polsce zainteresowania jego książka, ukazała się tylko jedna recenzja pióra pianistki i badaczki życia Chopina Marii Mirskiej. Autorka w zawołowany sposób nadmieniła o tym samym mankamencie książki, który wypomnieli jej autorowi recenzenci niemieccy, mianowicie o zbytnim subiektywizmie zawartych w niej analiz:

Ta, niewątpliwie najcenniejsza część książki, obudzi też zapewne najwięcej wątpliwości. Jest to bowiem najbardziej sporny teren, na którym tradycji przeciwstawia się życie, a wszelkim kanonom — prawo indywidualności. Gdy jednak w stosunku do sztuki swoboda indywidualnej interpretacji znajdować powinna zawsze granicę w wewnętrznej strukturze samych dzieł, to wszelka ich analiza okazać się może pożyteczna dla ustalenia tej struktury²².

²⁰ [b.a.], *Muzyka. Chopin na sankcyjnym indeksie!*, „Kurier Poznański” 1936, 7 lutego, s. 8.

²¹ T. Kassern, op. cit.; Clavis, [recenzja], „Muzyka Polska” 1936, nr 3, s. 220; A. Roesler, [recenzja], ibidem, s. 221.

²² M. Mirska, *Raoul Koczalski: Frederic Chopin. Betrachtungen — Skizzen — Analysen. Verlag Tischer et Jagengerg G.M.B.H. Köln-Bayenthal, 1936*, „Pion” 1937, R. 5, nr 44, s. 6.

Dodajmy, że ze strony Niemców zarzutów było więcej. Paul Egert zwrócił uwagę na błędy w faktografii oraz w niemczyźnie autora²³. Tymczasem Koczalski nadal odnosił tryumfy jako autor swoich chopinowskich wieczorów. W latach 1936–1938 wystąpił z nimi w Monachium, Würzburgu, Hannoverze, Chemnitz, Baden-Baden, Ulm, Wuppertalu i kilku innych miastach, i tylko raz, po występie w Würzburgu, doczekał się życzenia krytyka, by choć raz zagrał coś innego niż Chopina...²⁴ W Berlinie jednak grywał Koczalski obok Chopina muzykę niemiecką, jak również własne kompozycje. Zdarzyło mu się też zagrać cały koncert muzyki niemieckiej — od Bacha do Schumanna, i to z nie byle jakiej okazji, mianowicie w ramach Berliner Kunstwoche, zorganizowanych wiosną 1937 roku w ramach obchodów 700-lecia istnienia Berlina. Protektorat nad tym koncertem, który odbył się w Beethovensaal, sprawowali Reichsminister Goebbels i poseł polski Józef Lipski²⁵. W latach 1938–1939 Koczalski konsekwentnie umacniał swoją pozycję w niemieckim życiu muzycznym jako reprezentant „świętej sztuki”, jednakże dość mocno uwikłany w politykę. Tu po raz kolejny pomógł mu Chopin, włączony przez nazistowskich twórców do grona klasyków, reprezentujących najcenniejszą część europejskiej kultury, wówczas — jak twierdzono — niebezpiecznie podminowanej przez „wywrotowe” dążenia modernistów. W omówieniu berlińskiego zimowego sezonu koncertowego 1938 roku, zamieszczonego w wiedeńskim dzienniku „Neues Wiener Tagblatt” (było to we wrześniu tego roku, a więc już po „Anschlussie”), zapowiedziano Koczalskiego jako znaczącego artystę zagranicznego, którego występy mają potwierdzić „tradycyjną miłość do muzyki stolicy Rzeszy i wyraziście dokumentować jej kulturalne dążenia”²⁶.

Do lata 1939 kontynuował Koczalski swoje wieczory chopinowskie (w Berlinie²⁷ i na prowincji); w stolicy III Rzeszy otworzył ponadto letnie kursy pedago-

²³ P. Egert, *Raoul Koczalski: „Chopin; Betrachtungen, Skizzen, Analysen”*. Verlag Tischer und Lagenberg Köln-Bayenthal 1936, „Die Musik” 1937, R. 29, z. 4, s. 292–293.

²⁴ „[Koczalski], Von dem man auch einmal anderes als Chopin wünscht” ([b.a.], *Oper und Konzerte*, „Zeitschrift für Musik” 1938, z. 3, s. 327).

²⁵ [b.a.], *Aus Berlin. Berliner Kunstwoche*, „Signale für die Musikalische Welt” 1937, nr 17, s. 274.

²⁶ „Die die traditionsverwurzelte Musikliebe der Reichshauptstadt und ihren kulturellen Leistungswillen nachdrücklichst dokumentieren” ([b.a.], *Der Berliner Musikwinter*, „Neues Wiener Tagblatt” 1938, 11 września, s. 23).

²⁷ Ostatnie przedwojenne wieczory chopinowskie Koczalskiego w berlińskiej Beethovensaal odbyły się w marcu i kwietniu 1939 r. W tym samym czasie w Chemnitz odbyło się prawykonanie jego ostatniego (szóstego) koncertu fortepianowego (C-dur), dobrze przyjęte przez krytykę (zob. W. Seifert, *Musik im Reich. Chemnitz. Uraufführung von Koczalski's Klavierkonzert*, „Signale für

giczne poświęcone interpretacji muzyki Chopina²⁸, a obok tego realizował koncerty wypełnione w części lub w całości muzyką niemiecką. Taki właśnie program, na który złożyła się *Sonata Waldsteinowska* Beethovena, *Etiudy* op. 10 Chopina oraz *24 preludia* op. 65 własnej kompozycji, zagrał Koczalski w 1938 roku na uroczystym koncercie z okazji swoich 50. urodzin. Recenzent koncertu urodzinowego Koczalskiego skupił się na interpretacji Beethovenowskiej sonaty, przyznając artyście wniknięcie w „istotę niemieckiego języka dźwiękowego” i — niejako w konsekwencji — „wyższą kulturę”²⁹. W tym czasie gesty honorujące wyższość kultury niemieckiej należały już od obowiązkowego repertuaru berlińskich artystów i publicystów. Akt wiary w ową wyższość stanowił niewątpliwie koncert kameralny, który odbył się z udziałem Koczalskiego w maju 1939 roku. Artysta wykonał na nim wspólnie ze skrzypaczką Marie Neuss i barytonem Fritzem Schützem własną *Sonatę skrzypcową E-dur* oraz 7 pieśni *Von der Liebe* do teksów Rilkego. Recenzent „Signale” nazwał koncert „aktem zbratania artystów niemieckich” („Die Kameradschaft deutschen Künstler”³⁰), nawiązując do kolejnej idei twórców kultury muzycznej w III Rzeszy, jakim było przedkładanie muzykowania zbiorowego nad solistyczne występy.

Prasa niemiecka nadmieniła o dwóch wizytach zagranicznych Koczalskiego, jakie odbył on w ostatnich przedwojennych latach do Pragi i Kowna, a więc miejsc, z którymi Polska miała w dwudziestoleciu międzywojennym wyjątkowo trudne relacje. Na przełomie stycznia i lutego 1938 roku dał w Pradze trzy koncerty chopinowskie (24 stycznia, 30 stycznia, 2 lutego), odnosząc duży sukces jako obiektywny „tłumacz” Chopina. Przez recenzentów praskich został powitany jako neutralny artysta³¹ — jedynie praski dziennik „Národní listy” przemycił w recenzji zjadliwą aluzję o „braciach Polakach”³². W Kownie pojawił się Koczalski jako pierwszy polski artysta, licząc od momentu wznowienia przez Polskę stosunków dyplomatycznych z Litwą, co nastąpiło w marcu 1938 roku³³. „Signale” poinformowały o tym bez dodatkowego komentarza, uznając zapewne,

die Musikalische Welt” 1939, nr 10, s. 153).

²⁸ Odbyły się one w Berlinie w dniach 8–21 czerwca 1938 r. Zob. anons w: „Signale für die musikalische Welt” 1938, nr 18, s. 295.

²⁹ [b.a.], *Koczalski*, „Signale für die musikalische Welt” 1938, nr 52, s. 703.

³⁰ [b.a.], *Kleinere Mitteilungen*, „Signale für die musikalische Welt” 1939, nr 11, s. 173.

³¹ Zob. [b.a.], *Bühne und Kunst*, „Prager Presse” 1938, 21 stycznia, s. 8.

³² aš, *Z kulturniho života*, „Národní listy” 1938, 4 lutego, s. 5.

³³ 19 marca 1938 rząd litewski przyjął polskie ultimatum w sprawie natychmiastowego nawiązania normalnych stosunków dyplomatycznych.

że połączenie w jednej notatce informacji o koncercie Koczalskiego i polsko-litewskim przymierzu stanowi wystarczająco jasną aluzję dotyczącą politycznego zaangażowania Koczalskiego. Co ciekawe, w polskiej prasie nie zamieszczono ani słowa na temat praskiej i litewskiej wycieczki artysty, praktycznie zignorowano też koncert, który dał Koczalski ostatni raz przed wojną w Warszawie 14 lutego 1938 roku. Jak podał „Kurier Warszawski”, artysta specjalnie przyjechał wówczas z zagranicy, by wziąć udział w uroczystym koncercie z okazji 25-lecia pracy dyrygenta i działacza muzycznego Tadeusza Mazurkiewicza, byłego dyrektora opery warszawskiej oraz byłego dyrektora muzycznego Polskiego Radia, który w latach 30. był kimś w rodzaju muzycznego polskiego ambasadora, gdyż rząd polski często delegował go do dyrygowania oficjalnymi koncertami muzyki polskiej za granicą. W związku z tym jubileusz Mazurkiewicza przybrał formę niemal święta państwowego. Przybyli nań wicepremier, ministrowie i prezydent miasta Warszawy, a program zakrojono na miarę europejską, tj. w połowie wypełniono go muzyką polską (*Stanisław i Anna Oświęcimowie* Karłowicza oraz koncert Chopina w wykonaniu Koczalskiego), w połowie zaś — niemiecką (*Cwał Walkirii* Wagnera oraz *Symfonia Faustowska* Liszta). W kontekście tego programu udział Koczalskiego jako solisty stanowił prawdziwą „kropkę nad i”. Tu wypada przypomnieć, że w omawianym czasie, kiedy rysowała się jeszcze możliwość polsko-niemieckiego układu, proniemieckie sympatie muzyków nie były odbierane jako kontrowersyjne; kwitła obustronna wymiana artystyczna, a w polskiej prasie roiło się od wypowiedzi podróżujących do Niemiec artystów, którzy wskazywali na pozytywny przykład III Rzeszy prowadzącej scentralizowaną opiekę państwa nad kulturą. Również i artyści niemieccy nie stronili od kontaktów z Polską; dość przypomnieć, że w tym samym miesiącu, w którym odbył się jubileusz Mazurkiewicza, w Warszawie zagrali dwaj wybitni niemieccy pianiści, obaj zresztą grywający Chopina: Wilhelm Kempff i Alfred Hoehn. Jubileusz Mazurkiewicza nie obszedł specjalnie dziennikarzy; jedynie w „Kurierze Warszawskim” ukazała się większa notatka na jego temat, a w niej — jedno jedyne zdanie poświęcone Koczalskiemu: „W charakterze solisty wystąpił mało znany naszej publiczności, natomiast doskonale znany od bardzo wielu lat słuchaczom z zagranicy Raul Koczalski, artysta szczerzy, entuzjasta chopinowski”³⁴.

W drodze powrotnej z Warszawy do Berlina Koczalski odwiedził z koncertami Bydgoszcz i Poznań, wykonując ten sam program, co w 1936 roku —

³⁴ [Leopold Binental] Bis, *Z Filharmonii. Jubileusz Tadeusza Mazurkiewicza*, „Kurier Warszawski” 1938, 15 lutego (wyd. wieczorne), s. 7.

IV Koncert fortepianowy Beethovena z miejscowymi orkiestrami oraz solo utwory Chopina. W obydwu miastach doznał ze strony tych samych recenzentów identycznego przyjęcia, jak dwa lata wcześniej. „Raul Koczalski jest pianistą dnia wczorajszego” — brzmiała konkluzja sprawozdania nadesłanego do „Muzyki Polskiej” przez Rezlera. Na osłode dodał: „spoza tych rekwizytów minionej pianistyki przeziara jednak zawsze szczerzy artysta i świetny technik”³⁵. Po koncercie w Poznaniu Piotr Rytel zauważył „niebywałą biegłość palców” w utworach Chopina, ale i „niedozwolone rubato” w utworze Beethovena³⁶, Jerzy Młodziejowski wytknął mu szereg odchyłeń od stylistycznej normy³⁷, Zygmunt Sitowski — najbardziej łaskawy z tego grona — niejako z obowiązku powrócił do kwestii nadmiernego rubata, utrzymując swoją recenzję ogólnie w ciepłym tonie³⁸, natomiast Tadeusz Kassern obrał ton wręcz lekceważący, ryzykując nie- zbyt taktowną aluzję ad personam:

P. Koczalski taki sam, jak go słyszeliśmy przed 2 laty, jakim był przed 10 laty, z tą różnicą, że bardziej okrągły w tonie i w... łonie. Ale ta sama elegancja, salonowość, wersalskość w interpretacji, sentymentalność i powiewność, ta sama romantyczna aura w grze. Nie bardzo to porywające, raczej przyjemne, mile głaskające, solidnie watowane. Ta gra to jakby świetnie skrojony frak doskonale leżący na figurze. Beethoven w tym fraku nie czuje się zbyt dobrze, a Chopin już znacznie lepiej, choć przyznam, że takiego salonowo-lwistego — wyfraczonego Chopina nie lubię nawet w „Kołysance”³⁹.

W żadnej z recenzji napisanych po omawianej serii koncertów nie ma mowy o wielkiej sławie, jaką cieszy się Koczalski w Niemczech, nie poruszyli też recenzenci kwestii usytuowania artysty na ówczesnej scenie politycznej, co nie dziwi, gdyż nie było to wówczas w zwyczaju. Na surowość polskich krytyków wobec Koczalskiego wpłynęła być może rozpowszechniona w kraju postawa, skłaniająca do traktowania z rezerwą zagranicznych gwiazd w imię specyficznego pojętego patriotyzmu — nie ulega bowiem wątpliwości, że Koczalski był u nas, odwrotnie niż w Niemczech, uważany bardziej za obywatela Europy niż Polaka. Jak wiadomo, owo obywatelstwo nie pomogło mu ani w czasie wojny, ani

³⁵ A. Roesler, *Z ruchu muzycznego w Polsce [...] Bydgoszcz*, „Muzyka Polska” 1938, nr 3, s. 141.

³⁶ P. Rytel, *Muzyka w Poznaniu*, „Kultura” 1938, nr 13, s. 8.

³⁷ J. Korab [Jerzy Młodziejowski], *Z ruchu muzycznego w Polsce [...] Poznań*, „Muzyka Polska” 1938, nr 3, s. 135–136.

³⁸ Z. Sitowski, *VIII koncert symfoniczny*, „Kurier Poznański” 1938, 25 lutego, s. 4.

³⁹ T. Z. Kassern, *VIII Koncert symfoniczny*, „Dziennik Poznański” 1938, 24 lutego, s. 2.

po 1945 roku, gdy doczekał się negatywnej weryfikacji przez Komisję Weryfikacyjną dla Muzyków i tylko dzięki intensywnej kampanii prasowej przyjaciół uniknął więzienia.

Nowy wizerunek Koczalskiego, jaki otrzymaliśmy w ostatnich latach, został pozbawiony rysów politycznych. Wydaje się jednak, że warto je gwoli historycznej prawdy przywrócić.

STRESZCZENIE

Artykuł przybliży nie w pełni poznany okres działalności słynnego chopinisty Raula Koczalskiego przypadający na drugą połowę lat 30. XX wieku. W tym okresie artysta, mieszkający w Berlinie, kontynuował swoją misję związaną z propagowaniem muzyki Chopinowskiej poprzez realizację koncertów, odczytów, kursów mistrzowskich oraz publikację książki poświęconej muzyce Chopina i problemom jej interpretacji. Celem artykułu jest skonfrontowanie tej działalności z innymi przedsięwzięciami Koczalskiego, związanymi z koniecznością dostosowania się do aktualnych uwarunkowań politycznych. W rezultacie poznajemy artystę, który z konieczności łączył polski patriotyzm z gestami uznania dla dziedzictwa kultury niemieckiej, co było możliwe dzięki uzyskanemu przez niego poparciu władz, zarówno polskich, jak i niemieckich. W sprawowaniu „misji pojednawczej”, uwzględniającej aktualne interesy polityczne III Rzeszy, paradoksalnie pomogła Koczalskiemu muzyka Chopina, która została uznana przez berlińskich decydentów za dobro ogólnoeuropejskie.

SŁOWA KLUCZOWE: muzyka Chopina, Raul Koczalski, polscy chopiniści, muzyka w III Rzeszy, Polska muzyka w XX-leciu międzywojennym.

ABSTRACT

Raul Koczalski's activity in German in the 1930s

The article describes a quite obscure period of the activity of Raul Koczalski, the outstanding Polish performer of Chopin's works, which took place in the 1930s. At the time, the artist, living in Berlin, was pursuing his mission of propagating Chopin's music by giving concerts, lectures and master classes, as well as publishing his own book devoted to Chopin's music and its rendition. The aim of the article is to compare this activity with Koczalski's other undertakings – those resulting from the political conditions of those days. As a result, we get to know the artist who must have combined his Polish patriotism with the gestures of admiration towards German cultural heritage, which was possible thanks to the support of both Polish and German authorities. The pursuing of the “mission of conciliation” in the way that included the current interests of the Third Reich was paradoxically enabled by Chopin's music itself, considered by the authorities in Berlin as a pan-European value.

KEYWORDS: Chopin's music, Raul Koczalski, Polish Chopin performers, music in the Third Reich, Polish music in the interwar period.

BIBLIOGRAFIA

- aš, *Z kulturního života*, „Národní listy” 1938, 4 lutego, s. 5.
- [b.a.], *Aus Berlin. Berliner Kunstwoche*, „Signale für die Musikalische Welt” 1937, nr 17, s. 274.
- [Binental Leopold] Bis, *Z Filharmonii. Jubileusz Tadeusza Mazurkiewicza*, „Kurier Warszawski” 1938, 15 lutego (wyd. wieczorne), s. 7.
- [b.a.], *Bühne und Kunst*, „Prager Presse” 1938, 21 stycznia, s. 8.
- [b.a.], *Der Berliner Musikwinter*, „Neues Wiener Tagblatt” 1938, 11 września, s. 23.
- [b.a.], *Muzyka. Chopin na sankcyjnym indeksie!*, „Kurier Poznański” 1936, 7 lutego, s. 8.
- Dybowski Stanisław, *Raul Koczalski — portret artysty*, w: *Raul Koczalski*, red. Teresa Brodniewicz, Hanna Kostrzewska, Janina Tatarska, Poznań 2001.
- Egert Paul, *Raoul Koczalski: „Chopin; Betrachtungen, Skizzen, Analysen”*. Verlag Tischer und Lagenberg Köln-Bayenthal 1936, „Die Musik”, 1937, R. 29, z. 4, s. 292–293.
- Gerigk Herbert, *Klavierspiel und Weltanschauung*, „Die Musik” 1935, z. 2, s. 134.
- Hennemeyer Kurt, *Vom deutschen Geist in der polnischen Musik*, „Die Musik” 1939, R. 31, z. 12, s. 797.
- Hirschberg Walther, *Raoul von Koczalski*, „Signale für die musikalische Welt” 1935, nr 22/23, s. 392.
- Kassern Tadeusz, *VIII Koncert Symfoniczny*, „Dziennik Poznański” 1936, 7 lutego, s. 7.
- Kassern Tadeusz, *Z ruchu muzycznego w Polsce [...]*. Poznań, „Muzyka Polska” 1936, nr 3, s. 220.
- Kassern Tadeusz Z., *VIII Koncert symfoniczny*, „Dziennik Poznański”, 24 lutego, s. 2.
- [b.a.], *Kleinere Mitteilungen*, „Signale für die musikalische Welt” 1939, nr 11, s. 173.
- Koczalski Raoul, *Frederic Chopin. Betrachtungen — Skizzen — Analysen*, Köln-Bayenthal 1936.
- [b.a.], *Koczalski*, „Signale für die musikalische Welt” 1938, nr 52, s. 703.
- Korab Jerzy [Jerzy Młodziejowski], *Z ruchu muzycznego w Polsce [...]* Poznań, „Muzyka Polska” 1938, nr 3, s. 135–136. Mirska Maria, *Raoul Koczalski: Frederic Chopin. Betrachtungen — Skizzen — Analysen*. Verlag Tischer et Jagengerg G.M.B.H. Köln-Bayenthal, 1936, „Pion” 1937, R.5, nr 44, s. 6.
- [b.a.], *Musikbriefe*, „Signale für die musikalische Welt” 1936, R. 94, nr 43, s. 622.
- [b.a.], *Oper und Konzerte*, „Zeitschrift für Musik” 1938, z. 3, s. 327.
- [b.a.], *Polscy wykonawcy za granicą*, „Muzyka Polska” 1936, nr 3, s. 150.
- Potter Pamela M., *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimar Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Stuttgart 2000.
- Roesler Alfons, *Z ruchu muzycznego w Polsce [...]*. Bydgoszcz, „Muzyka Polska” 1938, nr 3, s. 141.
- Rohr Hans, *Der Konzertsaal des deutschen Volke*, „Signale für die musikalische Welt” 1933, nr 33/34, s. 561.

Rytel Piotr, *Muzyka w Poznaniu*, „Kultura” 1938, nr 13, s. 8.

Seifert Walter, *Musik im Reich. Chemnitz. Uraufführung von Koczalski's Klavierkonzert*, „Signale für die Musikalische Welt” 1939, nr 10, s. 153.

Sitowski Zygmunt, *VIII koncert symfoniczny*, „Kurier Poznański” 1938, 25 lutego, s. 4.