

Magdalena Dziadek

Muzyka Chopina w międzywojennym Wiedniu

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 10, 151-162

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
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Muzyka Chopina w międzywojennym Wiedniu

Aby obiektywnie ocenić rolę, jaką odgrywała muzyka Chopina w międzywojennym Wiedniu, należy poświęcić chociaż kilka słów na scharakteryzowanie jej recepcji w tym mieście w poprzednich okresach – w początkach XX wieku oraz w czasie I wojny światowej, co jest zadaniem trudnym, ponieważ uczciwe omówienie tego tematu wymagałoby napisania obszernej monografii uwzględniającej m.in. specyficzny kontekst, jakim był status muzyki polskiej oraz dobroku innych tzw. krajów koronnych w stolicy Habsburgów. Bez pobieżnego wglądu w ów kontekst nie sposób jednak zrozumieć właściwie istoty międzywojennego dyskursu chopinologicznego toczącego się w Austrii, którego nadrzędną cechą była – w odróżnieniu od konkurencyjnego ośrodka berlińskiego – nie zmiana, lecz kontynuacja¹. Wiedeń utrzymał po I wojnie światowej zdobytą w XIX wieku renomę „miasta muzyki” (Musikstadt) i wręcz – jak to podsumował Theodor Adorno – dyktatora „światowego języka muzyki” (Weltsprache der Musik)², co przełożyło się na jego siłę przyciągania jako ośrodka kształtowania karier artystycznych. Z drugiej strony, po 1918 roku została zachowana specyficzna hierarchia wiedeńskiego życia muzycznego, przesądzająca o sukcesie

¹ Dzieje recepcji muzyki Chopina w Wiedniu na początku XX wieku i dwudziestolecia międzywojennego nie były jeszcze syntetycznie omawiane. Poświęcony piśmiennictwu niemieckojęzycznemu rozdział antologii *Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej)* (autor: J. Draheim; red. I. Poniatowska, NIFC, Warszawa 2011) zawiera jedynie XIX-wieczne źródła wiedeńskie. Opracowany przez autorkę niniejszego artykułu korpus źródeł niemieckojęzycznych ilustrujących recepcję Chopina w dwudziestoleciu międzywojennym (*Chopin w niemieckim piśmiennictwie muzycznym (1918–1939)*, [w:] *Chopin w krytyce muzycznej (1918–1939)*, red. I. Poniatowska, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2015) został z konieczności ograniczony do materiałów opublikowanych w Niemczech. Niniejszą pracę należy traktować jako uzupełnienie wymienionych publikacji, w pełni czytelne w powiązaniu z nimi.

² Zob. U. Jung-Kaiser, *Wie klang Wien um 1808?*, [w:] *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*, red. S. Keym, K. Stöck, Leipzig 2011, s. 314.

określonych grup społecznych i narodowościowych. U progu XX wieku na szczycie tej hierarchii stała działalność dworskiej opery oraz towarzystw orkiestrowych, w dalszej kolejności interesowano się towarzystwami oratoryjnymi, muzyką kościelną i kameralną, na końcu zaś – kameralistyką i występami wirtuozów. Prymat w życiu muzycznym naddunajskiej stolicy sprawowali muzycy narodowości niemieckiej i zasymilowani Żydzi. Z wielkim trudem przedzierała się na stołeczne sceny i estrady muzyka narodów podległych koronie. Poza wyjątkami, takimi jak Erkel, Dvořák czy Smetana, którzy odnieśli w Wiedniu sukces jako autorzy oper i muzyki symfonicznej, przedstawiciele tych narodów mogli się przebić na austriacki rynek jedynie jako dostarczyciele muzyki użytkowej, głównie stylizowanych tańców w opracowaniu na fortepian lub małe składy kameralne, spełniających warunek wtopienia elementu kolorytu lokalnego w uniwersalny styl muzyki europejskiej³. Notabene już u progu XX wieku krytyka wiedeńska sygnalizowała przesyt tego rodzaju produkcją. Jeśli chodzi o muzykę Chopina, funkcjonowała ona w omawianym okresie w Wiedniu trojako: jako element żelaznego repertuaru wirtuozów, w których gronie byli wręcz specjaliści od Chopina (Chopin-Spielern), jako produkt kultury salonowej oraz jako emblemat Polski i polskości. Co ciekawe, wśród działających w Wiedniu u progu XX wieku wirtuozów specjalizujących się w Chopinie byli – poza kilkoma spektakularnymi wyjątkami, jak Ignacy Jan Paderewski, który swój ostatni koncert dał w Wiedniu w 1910 roku, czy Rosjanin Władimir von Pachmann – głównie muzycy narodowości niemieckiej i zasymilowani Żydzi – ci ostatni zazwyczaj przybyli ze Wschodu, tj. z Galicji i z Rosji. Najślawniejsi chopiniści: Eugen d'Albert, Leopold Godowski, Theodor Pollack, Alfred Grünfeld, Wilhelm Backhaus, Moritz Rosenthal, byli u progu I wojny światowej już u schyłku kariery. Tuż przed wybuchem wojny oraz w czasie jej trwania pojawili się w Wiedniu młodzi pianiści grający Chopina: z Niemców Alfred Hoehn i Emil von Sauer, a spośród przyjezdnych ze Wschodu m.in. Ignaz Friedman, Leo Sirota, Korneliusz Czarniawski, Richard Byk, Mieczysław Horszowski, Artur Rubinstein, Severin Eisenberger, Michał von Zadora, Jerzy Lalewicz, Juliusz Wolfsohn, Klara Czop-Umlauf. Trzy ostatnie z tych osób były reprezentantami grupy polskiej inteligencji, która zamieszkała w Wiedniu w czasie wojny.

Na wiedeńskich koncertach wirtuozów muzyka Chopina brzmiała w charakterystycznym wyborze: grano głównie utwory wirtuozowskie, a więc etiudy, sonaty, ballady, koncerty, preludia, impromptus czy scherza, do tego walce i kilka mazurków; najrzadziej zaś wykonywano polonezy, zbyt mocno kojarzące się z muzyką narodową.

Pozycja Chopina jako wybitnego przedstawiciela europejskiego romantyzmu muzycznego była w Wiedniu niewzruszona. Jego utwory były stale dostępne

³ Zob. S. Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*, Hildesheim – Zürich – New York 2010, s. 278–279.

w wielu wydaniach, studiowano je także w szkołach muzycznych wszystkich typów. Można powiedzieć bez wielkiej przesady że w Wiedniu przełomu XIX i XX wieku nie było niemal dnia, w którym na tutejszych estradach nie rozbrzmiewałaby muzyka Chopina. Ale to dopiero mała część rzeczywistości, na którą złożyła się jeszcze intensywna, wręcz uporczywa, obecność muzyki Chopina jako zbanalizowanego produktu kultury masowej. Niektóre utwory polskiego kompozytora pełniły podobną funkcję jak *Modlitwa dziewicy* Tekli Bądarzewskiej w Polsce – stanowiły podstawę domowego i salonowego wykonawstwa amatorskiego. Były to przede wszystkim wczesne nokturny i walce oraz *Impromptu-fantazja cis moll*. To właśnie ich nadmiernie częste, a przy tym przeważnie jedynie amatorskie prezentacje przyczyniły się do utrwalenia się wizerunku Chopina jako kompozytora sentymentalnej muzyki salonowej. Nic dziwnego, że posługiwanie się owym ułatwionym, zbanalizowanym chopinowskim repertuarem wzięto z czasem w Wiedniu za symbol muzycznego nieuctwa. Posłużę się kolejnym przykładem z gatunku prasowej satyry. Tytuł *Ach, jakże wykształcony* nosi następująca anegdota, opowiedziana w dialekcie wiedeńskim na łamach popularnego pisma „Kikeriki” w 1907 roku: „Grają Chopina? Zatem przecież nie może zabraknąć impromptu”⁴. Nazwisko Chopina skojarzone z uwielbianymi przez amatorów, a zwłaszcza przez kobiety, nokturnami i walcami przewijało się nieustannie w drukowanych w wiedeńskich gazetach sentymentalnych powieściach i nowelach o pociągających tytułach w rodzaju *Nokturn*, *Die Tänzerin (Tancerka)*, *Das weissgekleidete Mädchen (Biało odziana panienska)*. W owej tandetnej literaturze muzyka Chopina stanowiła oczywiście symbol miłości – dziewiczej, matczynej, czy też miłości do ojczyzny. I ten trend bezlitośnie komentowała prasa satyryczna⁵, co nie zapobiegło dalszemu eksploatowaniu chopinowskiej metafory. O tym, że szeroka wiedeńska publiczność kocha Chopina, wiedzieli autorzy przeróbek jego muzyki. Pomijając transkrypcje autorstwa profesjonalnych kompozytorów (jak Max Reger i Joseph Marx), sukces jako „przerabiacze” Chopina odnieśli komponujący wirtuozi; wśród nich wypada wymienić choćby Godowskiego i Rosenthala, a z młodszych – Bronisława Hubermana, którego skrzypcowe opracowania nokturnów osiągnęły w Wiedniu wielką popularność. W przedwojennym Wiedniu rozbrzmiewały także transkrypcje wokalne popularnych utworów Chopina. Od czasu do czasu wykonywano jeszcze mazurki opracowane przez Paulinę Viardot. Wokalne

⁴ „Spielt man Chopin? So derf aach eppes ein Impromptus nix fehlen”. *Gott, wie gebildet!*, „Kikeriki” 1907, nr 30, s. 2.

⁵ Np. opublikowana w „Neues Wiener Journal” w 1910 roku jednoaktówka Paula Carrary *Don Juan, vierzig Jahre alt (Don Juan czterdziestoletni)*, w której autor podkreśla sentymentalizm sytuacji za pomocą didaskaliów typu „w oddali rozlega się muzyka Chopina”, czy humorystyczne opowiadanie *Ein Abschiedsfest* autorstwa Hugo Wolfa, drukowane w 1916 roku w tygodniku „Die Muskete”, gdzie w rozmowie starszej pani pojawia się uwaga, że Chopin jest jej ulubionym kompozytorem i że niegdyś (!) płynnie grała jego wszystkie preludia.

opracowanie *Nokturnu Es-dur* op. 9 nr 2 miała w swoim repertuarze gwiazda opery wiedeńskiej Selma Halban-Kurz. Był to jej numer popisowy, „doprowadzający damy do płaczu”, jak odnotował kronikarz najpoważniejszego wiedeńskiego dziennika „Neue Freie Presse”⁶.

Szczególnie ukochali muzykę Chopina tancerze. Jego utwory – niekiedy opatrzone nowymi, atrakcyjnymi tytułami: *Walzer in Rot*, *Pierrot*, *Amazonentanz*, *Mennuet* – były osnową wieczorów wykonywanych przez Lenę Amsel, Gretę Wiesenthal, Olgę Desmont, Lenę Petz, Friedę von Derra, Lo Hesse, Ritę Sacchetto, Gertrudę Barrison oraz parę taneczną Lisa Kressa – Fritz Ferrari. W 1914 roku jeden ze stołecznych pokazów mody, który notebene odbył się nocą, zaszczyliła swoim występem do muzyki Chopina primabalerina z Petersburga Tamara Karsawina⁷. W repertuarze sceny dworskiej utrzymywał się regularnie balet *Sylfidy*. W 1907 roku w Josephstadttheater grano z sztukę *Chopin* – z sukcesem kasowym, którego dyrekcji teatru najwyraźniej pozazdrościł komentator satyrycznego tygodnika „Figaro”⁸. W stołecznych kinach wyświetlane były ilustrowane muzyką Chopina filmy *Nokturn Chopina* i *Walc pożegnalny*. Do tego dochodzi jeszcze notoryczne eksploatowanie niektórych dzieł Chopina w funkcji użytkowej: *Polonez A-dur* otwierał wiedeńskie bale i koncerty amatorskich orkiestr, a oficjalnym pogrzebom towarzyszyły niezmiennie dźwięki *Marsza żałobnego z Sonaty b-moll*.

W okresie I wojny światowej muzyce chopinowskiej przybyła kolejna funkcja: emblematu polskości i symbolu polskiego patriotyzmu, oczywiście poprawnego politycznie, czyli utożsamionego z patriotyzmem austriackim. Już kilka dni po wybuchu wojny w wychodzącym w Wiedniu tygodniku polskiej mniejszości „Die Polen” (red. Władysław Jaworski) ukazał się artykuł polsko-niemieckiego autora Bernarda Scharlitta pt. *Das kriegerische Element in Chopin (Element wojenny u Chopina)*, w którym autor przytoczył kilka oczywistych przykładów użycia przez Chopina idiomu „militarnego” (*Etiuda rewolucyjna*, *Polonez As-dur* itd.)⁹. W publicystyce austriackiej tworzonej dla pozyskania polskiej publiczności obraz muzyki Chopina towarzyszył np. tekstowi na temat odrodzenia Polski¹⁰ oraz współtworzył sentymentalny portret Polki¹¹. W pierwszych latach wojny w Wiedniu odbywało się mnóstwo koncertów charytatywnych na rzecz rannych polskich legionistów; organizowały je zarówno stołeczne instytucje (łącznie z operą dworską¹²), jak i osoby prywatne – tu trzeba wspomnieć o całej serii

⁶ „Das Nokturne von Chopin rührte die Damen zu Tränen”. *Das Konzert*, „Neue Freie Presse” z 15.05.1917, s. 9.

⁷ Zob. *Modenschau um Mitternacht*, „Neuigkeits-Welt-Blatt” z 29.03.1914, s. 18.

⁸ Zob. karykatura w „Figaro” z 16.03.1907, s. 7.

⁹ B. Scharlitt, *Das kriegerische Element in Chopin [Element wojenny u Chopina]*, „Polen” 1915, z. 3, nr 32, s. 143–145.

¹⁰ *Polens Auferstehung*, „Neue Freie Presse” z 7.11.1916, s. 3.

¹¹ *Die Polin*, „Die Neue Zeitung” z 12.03.1916, s. 6.

¹² 5 listopada 1914 roku w ramach Akademii artystów opery dworskiej na rzecz poszkodowanych w Galicji i Bukowinie pieśni Chopina i inne pieśni polskie śpiewała Selma Halban-Kurz – gwiazda rodem z Bielska-Białej.

koncertów chopinowskich, które zorganizował w latach 1914–1916 mieszkający w Wiedniu pianista rodem z Warszawy Juliusz Wolfsohn; poza koncertami na rzecz rannych zrealizował on cykl poważniejszych wieczorów chopinowskich, na których występował jako prelegent amerykański monografista Chopina James Huneker, również spędzający okres wojny w habsburskiej stolicy. Najbardziej znanym epizodem „wojennej” recepcji muzyki Chopina jest premiera 3-aktowej sztuki dramatycznej o wydźwięku patriotycznym pt. *Der weisse Adler*, autorstwa Victora Leona i H. Regela, ilustrowanej muzyką Chopina przysposobioną przez Raoula Madera. Sztuka ta, wystawiona w 1917 roku, utrzymała się w repertuarze do końca wojny. W okresie I wojny światowej Wiedeń stał się też „przymusowym” miejscem pracy dla pianistów, którzy mieli obywatelstwo austriackie. Na przykład w latach 1914–1916 nieustannie koncertował tu (a także w drugiej stolicy monarchii – Budapeszcie) mieszkający poprzednio w Berlinie Ignaz Friedman.

W okres międzywojenny weszła wiedeńska recepcja Chopina z całym bogactwem wyżej scharakteryzowanego inwentarza. Istotniejszą nowością była jedynie pokoleniowa wymiana reprezentacji pianistów grających Chopina w austriackiej stolicy. Największym autorytetem pozostał czynny jeszcze Wilhelm Backhaus. Wśród stosunkowo niewielu nowych chopinistów narodowości niemieckiej warto wymienić Alfreda Hoehna (on i Backhaus pojawili się jako jurorzy na warszawskich konkursach im. Chopina w 1932 i 1937 roku; dodajmy w tym miejscu od razu, że Wiedeń miał również swojego laureata konkursu – w 1932 roku wyróżnienie zdobył Kurt Engel), Elly Ney, Wilhelma Kempffa oraz odnoszącego sukcesy w latach 30. Johannesesa Straussa, natomiast liczną i silną reprezentację chopinistów innych narodowości, działającą nie tylko w Austrii, lecz w całym obszarze niemieckojęzycznym (łącznie z Pragą i Budapesztem) stworzyli głównie Francuzi i emigracyjni Rosjanie: Alfred Cortot, Robert Casadesus, Frederick Lamond, Sergiusz Rachmaninow, Nikołaj Orłow, Julius Isserlis, Aleksandr Braiłowski, Władimir Horowitz. Wzięciem cieszyli się również pianiści pochodzenia ukraińskiego: Lubka Kołessa (córka rektora ukraińskiego uniwersytetu w Pradze) i Leo Sirota. Polskim pianistom niełatwo było wywalczyć sobie miejsce na wiedeńskich estradach. Nie pokazywał się tu już po wojnie prawie wcale Raoul Koczalski – zdobył bowiem na nowo publiczność Berlina, co jest bardzo charakterystyczne dla czasów powojennych, kiedy stolica Republiki Weimarskiej zaczęła skutecznie konkurować z Wiedniem o pozycję muzycznej stolicy Europy. Polskiego pochodzenia pianiści mieszkający w Wiedniu w czasie wojny ruszyli w świat (jak Seweryn Eisenberger i Jerzy Lalewicz) lub wrócili do kraju; Juliusz Wolfsohn zaangażował się po wojnie w propagowanie muzyki żydowskiej i nie grał już Chopina, natomiast do 1939 pokazywał się często w Wiedniu z muzyką Chopina Ignaz Friedman oraz zupełnie już dziś zapomniany Korneliusz Czarniawski (próbujący działać również jako kompozytor). Jeśli chodzi o Friedmana – swój pierwszy koncert w stolicy Austrii zagrał on już z początkiem 1920 roku. Grywał tu regularnie do wybuchu

II wojny jako solista i kameralista, oczywiście nie tylko Chopina – sukcesy odnosił także jako wykonawca Liszta, Beethovena, Mendelssohna, Czajkowskiego, był też zapraszany do prawykonań nowych utworów.

Autentycznie zaistnieć udało się z początkiem dwudziestolecia międzywojennego zaistnieć w Wiedniu – poza Friedmanem – tylko trzem pianistom urodzonym na ziemiach polskich: Arturowi Rubinsteinowi (który debiutował tam jeszcze przed wojną, w 1901 roku), Janowi Smeterlinowi¹³ oraz Eduardowi Steuermannowi. Ten ostatni był uczniem Arnolda Schönberga w zakresie kompozycji, pierwszym wykonawcą jego utworów fortepianowych oraz autorem transkrypcji m.in. sekstetu *Verklärte Nacht*; w połowie lat 20. wyjechał za swoim profesorem do Berlina. Pozycja muzyki Chopina w życiu koncertowym Wiednia nie zmieniła się w stosunku do sytuacji sprzed wojny; nadal grano Chopina dużo, niemal codziennie. W drugiej połowie lat 20. w Wiedniu nazwisko Chopina nie schodziło już z afiszy. Dla przykładu, w przeciągu dwóch miesięcy – od lutego do marca 1927 roku (kiedy niemiecki świat muzyczny obchodził uroczyste 100-lecie śmierci Beethovena¹⁴) w Wiedniu odbyły się dwa wieczory chopinowskie – w wykonaniu Wilhelma Backhauusa oraz uczennic Hedwige Kanner¹⁵, zespół baletowy Anny Pawłowej zaprezentował *Chopinianę*, a pojedyncze utwory Chopina znalazły się w programach Seweryna Eisenberga, Claudio Arraua, Leo Siroty, Bronisława Hubermana (transkrypcje), oraz Artura Rubinsteina, który nb. został zarekomendowany publiczności wiedeńskiej na łamach „Neue Freie Presse” jako uczeń Józefa Joachima – przypomniano, że to on jako pierwszy odkrył talent Rubinsteina i przedstawił chłopca Paderewskiemu¹⁶.

Znaczną, choć nie tak dużą, jak można by się spodziewać, rolę odegrało w propagowaniu muzyki Chopina polskie poselstwo kierowane w latach 20. przez Karola Badera. Z jego inicjatywy 15 stycznia 1927 roku odbyły się w Wiedniu Dni Polskie. Częścią Dni była akademie chopinowska zorganizowana w elitarnym Akademietheater (koncert Chopina zagrał w jej trakcie Jan Smeterlin). Stronę polską reprezentował na niej Juliusz Twardowski, były minister ds. Galicji w rządzie cesarskim, prezes Polsko-Austriackiej Izby Handlowej w Wiedniu, oraz – jak podała polska prasa – Karol Szymanowski¹⁷, stronę austriacką – dyrektor wiedeńskiego konserwatorium Joseph Marx¹⁸. Można dodać,

¹³ W prasie austriackiej omawianego okresu pisano jego nazwisko jako Smeterling bądź Schmeterling.

¹⁴ Obchody rozpoczęły się w Wiedniu 2 lutego, a centralne uroczystości odbyły się 20 marca 1927 roku.

¹⁵ Ta wybitna pianistka była żoną Moritza Rosenthala.

¹⁶ *Theater und Kunst Nachrichten*, „Neue Freie Presse” z 10.03.1927, s. 9.

¹⁷ Jednak z korespondencji Szymanowskiego wynika, że w styczniu 1927 nie opuścił on ani razu Zakopanego. Prawdopodobnie nie skorzystał z zaproszenia ze względu na stan zdrowia.

¹⁸ Zob. M. Orlicz, *Żywe pomosty kultury*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1927, nr 21, s. 5; K. Zieleniewski, *Obcy w Polsce. Kronika poloników. Austria*, „Przegląd Współczesny” 1927, t. 21, nr 60, s. 167.

że rok wcześniej Joseph Marx reprezentował wiedeńskie środowisko muzyczne podczas uroczystości odsłonięcia pomnika Chopina w Warszawie.

Dynamiczną popularyzację muzyki Chopina zawdzięczała wiedeńskiej rozgłośni radiowej RAWAG, działającej od końca 1924 roku. Początkowo w jej programie przeważały wykonania muzyki na żywo. W doborze osób zapraszanych do żywych wykonań widać przewagę pianistów mieszkających w Wiedniu oraz emigracyjnych Rosjan nad chopinistami reprezentującymi Polskę – ci odwiedzali Wiedeń nader rzadko. Recitale bądź koncerty chopinowskie¹⁹ zagrali na żywo w Radio Wien: Juliusz Wolfsohn, Jakub Gimpel²⁰, Ignaz Friedman, Julius Isserlis, Moritz Rosenthal. Godzinny program chopinowski zaprezentował w 1932 roku austriacki laureat warszawskiego konkursu chopinowskiego Kurt Engel²¹. Zaproszono też innego laureata konkursu z 1932 roku – emigracyjnego Rosjanina Alexandra Uninskiego. Zagrał *Koncert e-moll* Chopina pod dyktando Nikołaja Malko. Pojedyncze utwory Chopina figurowały też oczywiście w programach mieszanych pianistów, zarówno sławnych, jak i dziś już zapomnianych (ta ostatnia grupa składała się wyłącznie z artystów miejscowych).

Od 1928 roku nadawano na stołecznej antenie w ramach wymiany radiowej cykliczne transmisje koncertów z różnych ośrodków środkowoeuropejskich²². W programach wieczorów polskich (pierwszy odbył się w maju 1928 roku²³) rozbrzmiewała muzyka Chopina, ale, o dziwo, nie za często – najprawdopodobniej twórcy polskich programów uznali jego muzykę za dobro europejskie. Na przykład Artur Rubinstein wybrał jako przedmiot swego występu na wiedeńskiej antenie *Koncert B-dur* Brahmsa²⁴. W drugiej połowie lat 30. jako wykonawcy koncertów radiowych transmitowanych z Warszawy pojawili się Józef Turczyński, Margerita Trombini-Kazuro, Zbigniew Drzewiecki oraz Henryk Sztopka.

W programach radiowych pojawiały się zwykle drobne utwory Chopina, z wyjątkiem wieczorów symfonicznych, w czasie których grano koncerty. Kilkakrotnie wykonawcy sięgnęli po utwory mniej znane, np. Julius Isserlis zagrał w duecie z żoną *Rondo C-dur* na dwa fortepiany (1931), a Emanuel Feuermann wykonał *Sonatę wiolonczelową g-moll*, również wspólnie z małżonką (1932).

W latach 30. nadawano już na antenie Radia Wien mnóstwo muzyki z płyt. Z nagrań chopinowskich wykorzystywano najczęściej te autorstwa Paderewskiego, Godowskiego, Backhauusa, Rosenthala, Friedmana, Kempffa, Sauera, Cortota, Arraua, Rachmaninowa, Braiłowskiego, Horowitza, Lubki Kolessy,

¹⁹ Z orkiestrą radiową prowadzoną przez Oswalda Kabastę.

²⁰ Pianista ten, urodzony we Lwowie, mieszkał w Wiedniu od 1924 roku. Był uczniem Eduarda Steuermanna.

²¹ Zob. *Sendeprogramme*, „Radio Wien”, 27.05.1932, s. 38.

²² W roku 1930 ofertę tych transmisji rozszerzono na całą Europę – przybrały wtedy nazwę *Europäische Konzerte*.

²³ Zob. *Sendeprogramme*, „Radio Wien”, 21.05.1928, s. 7.

²⁴ Zob. *Sendeprogramme*, „Radio Wien”, 6.02.1931, s. 43.

Artura Rubinsteina. Popularnością cieszyły się także skrzypcowe transkrypcje Bronisława Hubermana.

W okresie międzywojennym pozostał Chopin ulubionym kompozytorem konsumentów kultury masowej, w szczególności pianistek amateerek, uczennic szkół muzycznych i tancerzy. Wiedeńskie kina wyświetlały niestrudzenie sentymentalne filmy oparte na wątkach z biografii Chopina lub wykorzystujące chopinowskie melodie. W roku 1938 pojawił się na tutejszych ekranach *La mort du Cygne (Śmierć labędzia)* z muzyką Chopina i Gounoda, popularnością cieszył się też dawniejszy obraz *Abschiedwalzer (Walc pożegnalny)*. Pochodząca z tego filmu piosenka *In mir klingt ein Lied (W moim wnętrzu dźwięczy pieśń)*, z tekstem Ernsta Melischki, w opracowaniu Aloisa Melichara, stanowiąca transkrypcję *Etiudy E-dur op. 10 nr 3*, stała się jednym z największych wiedeńskich przebojów ostatnich lat międzywojennych; wielokrotnie wydawano ją drukiem i nadawano w radio. Warto wspomnieć, że w drodze kontynuacji tradycji transkrybowania muzyki Chopina zaczęto też popularyzować opracowania jazzowe popularnych chopinowskich melodii (powodzeniem cieszyła się np. przeróbka *Walca cis-moll op. 64* autorstwa Louisa Gruenberga), co krytycznie nastawieni obserwatorzy powitali ze szczególnym niesmakiem. Tu dochodzimy do najbardziej charakterystycznej dla międzywojnia kwestii, jaką był rosnący opór części wiedeńskiej krytyki wobec procesu komercjalizacji i banalizacji muzyki Chopina w nurcie kultury masowej, a także konwencjonalizacji jej wykonawstwa w nurcie koncertowym. W owej krytyce prym wiedli współpracownicy założonego w 1918 roku przez pisma „Musikblätter des Anbruch”, jednego z najpoważniejszych europejskich pism propagujących muzykę nowoczesną. Autor jednej z recenzji koncertowych umieszczonych w drugim roczniku pisma (1920) odniósł się ogólnie do kwestii standaryzacji repertuaru pianistycznego: „Porcja Bacha, kilogram Beethovena (z akcentem na drugą sylabę!) i trzy puszk konserw z Chopina” – tak miał wyglądać z początkiem lat 20. typowy model recitalu fortepianowego; uwaga o błędnym akcentowaniu nazwiska Beethovena naprowadza czytelnika na myśl, iż do wytworzenia się tego modelu przyczynili się przybysze ze Wschodu²⁵.

W „Musikblätter des Anbruch” debiutował jako publicysta przywołany wyżej pianista polskiego pochodzenia Eduard Steuermann. Tylko raz dotknął on problematyki chopinowskiej, i to również *a rebours*, używając przykładu muzyki Chopina jako przejawu przebrzmiałej już romantycznej estetyki wirtuozowskiej²⁶. Konkluzja jego artykułu *Über die Aufgaben des modernen Pianisten [O zadaniach nowoczesnych pianistów]*, opublikowanego w 1920 roku, brzmi:

²⁵ „Eine Dose Bach, ein Kilo Beethoven (Betonung auf der zweiten Silbe!) und drei Büchsen Chopin”. R.S. Hoffmann, *Wiadomości koncertowe [Konzertnachrichten]*, „Musikblätter des Anbruch” 1920, z 14, s. 635.

²⁶ E. Steuermann, *Über die Aufgaben des modernen Pianisten [O zadaniach nowoczesnych pianistów]*, „Musikblätter des Anbruch” 1920, nr 14, s. 487–488.

Mamy dziś wielu specjalistów od Brahmsa i Chopina, jak również, niestety, tych, którzy nieświadomie wszystko grają pod Brahmsa i Chopina [...]. Dla nowoczesnego muzyka istnieje tylko muzyka nowoczesna! Muzyka jest tylko wtedy muzyką, kiedy jest muzyką nowoczesną [...]. Trzeba nasłuchiwać, co mówią czasy, co mówią wielcy tych czasów, jak przeszłość dźwięczy w naszej współczesności, i nie zapominać, że ten, kto nie mówi czegoś nowego, nie mówi nic²⁷.

Na łamach „Musikblätter des Anbruch” debiutował także jako publicysta muzyczny Theodor Wiesengrund Adorno. Przed opuszczeniem Austrii zdążył tam opublikować szereg szkiców i recenzji prezentujących kluczowe elementy swego światopoglądu, w tym świadomość kryzysu, w jakim pogrążyła się skomercjalizowana kultura mieszczańska. Dwukrotnie użył Adorno tytułów utworów chopinowskich jako symboli owego kryzysu: skrytykował znane nam już skądinąd zjawiska: nadmierną eksploatację *Poloneza A-dur* jako „obowiązkowego kawałka na otwarcie prowincjonalnych bali mieszczańskich”²⁸ oraz użytkowanie przez mieszczańskie społeczeństwo utworów Chopina jako osławionych „szlagierów” (padł przykład walców oraz – po raz kolejny – *Fantaisie-Improptu*)²⁹. W 1931 roku Franz Leo Human (kompozytor, dyrygent, publicysta prasowy i radiowy, prezes wiedeńskiego Związku Śpiewaczego Robotników) opublikował w „Musikblätter des Anbruch” wyniki przeprowadzonej przez siebie wśród uczniów ankiety, mającej za zadanie wysondować ich gusta muzyczne na podstawie wysłuchania zestawu utworów klasycznych, romantycznych i modernistycznych. Wnioski z badania były podejrzanie zbieżne z intencją autora i programem „Musikblätter”: młodzież, pochodząca z różnych klas społecznych, jednoznacznie zadeklarowała entuzjazm dla muzyki Bartóka, co się zaś tyczy Chopina – twierdzono, że jest nudny, monotony, a w jego muzyce ciągle się coś powtarza. „Chopin został przez wszystkich odrzucony” – tak brzmi konkluzja omawianego materiału³⁰.

Wiedeńskie piśmiennictwo poświęcone Chopinowi jest dość skromne – ogranicza się głównie do okazjonalnych artykułów powielających dawne tropy interpretacji Chopina jako „Ariela fortepianu”. Odnajdziemy je w okolicznościowym tekście *Chopin* R.S. Hoffmanna, opublikowanym w tygodniku „Radio Wien” z okazji 100 rocznicy opublikowania *Wariacji* op. 2 polskiego twórcy³¹. Nie celebrowano specjalnie w Wiedniu przypadającej w 1929 roku setnej rocznicy wizyty Chopina w habsburskiej stolicy. Co prawda, wypadła ona poza sezonem koncertowym (w sierpniu), w dodatku w dniach, kiedy uwaga środowiska muzycznego była skupiona na odbywającym się wtedy Salzburger Festspie-

²⁷ Tamże, s. 488.

²⁸ „Eröffnungstück von Provinzbürgerballen”. *Glossen-Teil. Programme* [Część uzupełniająca. Programy], „Musikblätter des Anbruch” 1920, z. 6, s. 241.

²⁹ T. Wiesengrund Adorno, *Nachtmusik* [Muzyka nocą], „Musikblätter des Anbruch” 1929, z. 1, s. 17.

³⁰ F.L. Human, *Reaktionäre Musikunterricht* [Reakcyjne wychowanie muzyczne], „Musikblätter des Anbruch” 1931, z. 2/3, s. 57.

³¹ R.S. Hoffmann, *Chopin*, Radio Wien” 1924, z. 19, s. 736.

le. Jedyne wyraźny ślad pamięci Wiedeńczyków o Chopinie w rocznicowym okresie to artykuł nierozszyfrowanego autora posługującego się pseudonimem Schwidernoch pt. *F.F. Chopin. Poeta przy fortepianie* [*F.F. Chopin. Der Poet Am Klavier*], rozwijający dziewiętnastowieczny topos Chopina nadwrażliwca w oparciu o rozważania nad psychiką artysty i jego towarzyszką George Sand. Żadna z tamtejszych międzywojennych gazet nie pokusiła się o opublikowanie historycznego opracowania na temat pobytu Chopina w Wiedniu, być może dlatego, że bardzo solidny materiał na ten temat opublikowała w 1916 roku Lola Lorme (pisarka i tłumaczka, autorka niemieckich przekładów monografii Hunekera o Chopinie i Liszcie) na łamach „Fremden-Blatt”³².

W dwudziestoleciu międzywojennym nie pojawił się w Wiedniu żaden muzykolog ani krytyk, który specjalizowałby się w Chopinie. Poza hasłami w encyklopediach i leksykonach oraz odpowiednimi rozdziałami w podręcznikach historii muzyki, twórczość Chopina omawiano jedynie sporadycznie, i to głównie posługując się przekładami publikacji wybitnych chopinologów francuskich. W „Neue Freie Presse” opublikowano w 1932 roku artykuł Eduarda Herriota *Chopin der Dichter des Klaviers* [*Chopin poeta fortepianu*], a w 1934 – fragment pracy Eduarda Ganche’a pt. *Um Chopins Herkunft* [*O pochodzeniu Chopina*].

Ostatni zryw zainteresowania prasy wiedeńskiej Chopinem przypada na okres wzrostu nastrojów profaszystowskich. Chopin został tam wówczas (podobnie jak w III Rzeszy) wywindowany na piedestał przez obrońców klasyki, walczących z „wywrotową” muzyką nowoczesną. W przededniu wiedeńskiego koncertu Alfreda Cortota – uznawanego w całym obszarze niemieckojęzycznym za wzorcowego wykonawcę muzyki Chopina – ukazały się notatki prasowe przedstawiające pianistę właśnie jako obrońcę wielkiej klasyki, mającego odwagę walczyć muzyką Chopina, Schumanna, Debussy’ego i Ravela przeciwko degeneracji nowoczesnej kultury

[...] w tych nieinteresujących czasach, w których nie walczy się już o artystyczne ideały, które nie mają swego Wagnera, swego Brahmsa ani swego Debussy’ego³³.

Z przedstawionego materiału wynika, że pozycja muzyki Chopina w międzywojennym Wiedniu nie była nadmiernie wysoka, zwłaszcza jeśli idzie o poświęconą mu uwagę publicystów i muzykologów. Gdybyśmy jednak chcieli wydać ostateczną, zobowiązującą opinię na ten temat, musielibyśmy uwzględnić fakt, że Wiedeń nie był odizolowaną wyspą na mapie europejskiej kultury, lecz częścią kultury całego regionu niemieckojęzycznego. Po uwzględnieniu tej oczywistości okaże się na przykład, że brak wiedeńskich publikacji o Chopinie wynika z faktu, iż wydano ich mnóstwo w Niemczech. Również wnioski na

³² L. Lorme, *Chopin in Oesterreich*, „Fremden-Blatt” z 21.07.1916, s. 1–2.

³³ „[...] die desinteressierte Zeit, die für keine künstlerische Ideale mehr kämpfen wird, die keinen Wagner, keinen Brahms und keinen Debussy hat”. *Alfred Cortot über Moderne Musik* [*Alfred Cortot o muzyce nowoczesnej*], „Neues Wiener Tagblatt” z 2.02.1938, s. 15.

temat recepcji muzyki Chopina w nurcie koncertowym powinny zostać powiązane z wiedzą na temat warunków politycznych i ekonomicznych, w których działali pianiści i organizatorzy życia koncertowego – wszak na początku lat 30. Wiedeń przeżył kryzys nie mniejszy niż pozostałe części Europy. Wreszcie, surowość naszej opinii o stosunku Wiedeńczyków do muzyki Chopina powinna zostać zrewidowana za pomocą sprawiedliwej oceny biegu spraw chopinowskich w międzywojennej Polsce – i tu wnioski mogą nie być tak optymistyczne, jak by się mogło wydawać. Przedstawiony w tym tekście materiał traktuję jako próbkę, mającą zachęcić do dalszych badań nad recepcją muzyki Chopina w Europie początków XX wieku. Okazuje się bowiem, że nasza wiedza na ten temat nie jest póki co zadowalająca.

Bibliografia

Źródła

- Adorno Wiesengrund Theodor, *Nachtmusik*, „Musikblätter des Anbruch” 1929, z. 1.
Alfred Cortot über Moderne Musik, „Neues Wiener Tagblatt” z 21.02.1938.
Das Konzert, „Neue Freie Presse” z 15.05.1917.
Die Polin, „Die Neue Zeitung” z 12.03.1916.
Glossen-Teil. Programme, „Musikblätter des Anbruch” 1920, z. 6.
Gott, wie gebildet!, „Kikeriki” 1907, nr 30.
Hoffmann R.S., *Konzernachrichten*, „Musikblätter des Anbruch” 1920, z 14.
Hoffmann R.S., *Chopin*, „Radio Wien” 1924, z. 19.
Human Franz Leo, *Reaktionäre Musikunterricht [Reakcyjne wychowanie muzyczne]*, „Musikblätter des Anbruch” 1931, z. 2/3.
Lorme Lola, *Chopin in Oesterreich*, „Fremden-Blatt” z 21.07.1916.
Modenschau um Mitternacht, „Neuigkeits-Welt-Blatt” z 29.03.1914.
Orlicz Michał, *Żywe pomosty kultury*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1927, nr 21.
Polens Auferstehung, „Neue Freie Presse” z 7.11.1916.
Scharlitt Bernard, *Das kriegerische Element in Chopin*, „Polen” 1915, z. 3, nr 32.
Steuermann Eduard, *Über die Aufgaben des modernen Pianisten*, „Musikblätter des Anbruch” 1920, nr 14.
Theater und Kunst Nachrichten, „Neue Freie Presse” z 10.03.1927.
Zieleniewski Kazimierz, *Obcy w Polsce. Kronika poloników. Austria*, „Przegląd Współczesny” 1927, t. 21, nr 60.

Opracowanie

- Jung-Kaiser Ute, *Wie klang Wien um 1808?*, [w:] Stephen Keym, Katrin Stöck (red), *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*, Leipzig 2011.

Abstrakt

Muzyka Chopina w międzywojennym Wiedniu

Celem artykułu było zebranie najważniejszych wiadomości dotyczących recepcji muzyki Chopina w Wiedniu w XX-leciu międzywojennym. Rzut oka wstecz na sprawy chopinowskie w Wiedniu początku XX stulecia i czasów I wojny światowej pozwolił wyróżnić kilka najważniejszych działów tej recepcji, kontynuowanych w latach 1918–1939. Są to: życie koncertowe, nurt muzyki popularnej, chopinowskie „intermedia” (taniec, teatr, film) oraz piśmiennictwo muzyczne – popularne i profesjonalne. Przytoczone w artykule źródła zostały zinterpretowane z uwzględnieniem tła społeczno-politycznego. Najważniejszy wniosek wypływający z przeglądu źródeł dotyczy dwutorowości przebiegu wiedeńskiej recepcji Chopina w omawianym okresie: muzyka polskiego kompozytora podlegała z jednej strony funkcjonalizacji prowadzącej do nadmiernej eksploatacji i łączącej się z tym trywializacji wybranej części jego dorobku, drugiej – była przedmiotem mistrzowskich interpretacji pianistycznych oraz uważnej refleksji ze strony fachowych krytyków muzycznych. W celu uniknięcia nadmiernych uogólnień i uproszczeń autorka proponuje na koniec spojrzeć na dorobek międzywojennej Chopinologii i „chopinofanii” wiedeńskiej z szerszej perspektywy recepcji Chopina w ośrodkach niemieckojęzycznych.

Słowa kluczowe: Chopin, recepcja muzyki Chopina.

Abstract

Chopin's music in the interwar Vienna

The aim of the article was to gather the most relevant information concerning the reception of Chopin's music in the interwar Vienna. A glance back at Chopin's matters in Vienna during the early 20th century and World War I led us to distinguish some dominant sections into which the reception of his works can be divided and which were continued between 1918–1939. These are: concert life, popular music, Chopin's 'intermedia' (dance, theatre, film) and music literature – popular and professional. The sources cited in the paper have been interpreted with reference to the political and cultural background. The main conclusion that could be drawn from the sources review concerns the duality of Chopin's reception in Vienna during the period in question: the music of the Polish composer was subject to functionalization that led to overexploitation, and consequently to trivialisation of a part of his output, and on the other hand it was the object of brilliant piano interpretations and thorough analyses by expert music critics. In order to avoid any overgeneralisations or simplifications, the author proposes a review of the interwar Vienna Chopinology and 'chopinofania' (a keen interest in Chopin's person and work) works from a broader perspective referring to Chopin's reception in German circles.

Keywords: Chopin, reception of Chopin's music.