

## **I Konkurs. Trudne początki**

**23–30 stycznia 1927 roku**

Zajmowanie się w XXI wieku pierwszymi Konkursami Chopinowskimi, rozgrywanymi przed II wojną światową, to chwytnie duchów przeszłości, które oddziałują na teraźniejszość, chociaż nie ma po nich wielu śladów. Po pierwszych trzech Konkursach nie pozostały nagrania dźwiękowe. Nagrań oficjalnych nie dokonano, a na nieoficjalne, „pirackie”, nie pozwalała ówczesna technika. Uzyskanie źródeł wytworzonych nie jest możliwe, ponieważ osoby biorące udział w przedwojennych Konkursach w jakiegokolwiek roli (organizatorzy, wykonawcy, jurorzy, krytycy, sprawozdawcy, publiczność, słuchacze radiowi) od dawna nie żyją. Nazwiska ówczesnych uczestników – nawet laureatów – rzadko mówią coś dzisiejszym melomanom i jeszcze rzadziej kojarzą się z wykonaniami. Wreszcie – niemal cała oficjalna dokumentacja I, II i III Konkursu uległa zniszczeniu podczas II wojny, ponieważ przechowywana była prawdopodobnie w gmachu Filharmonii Warszawskiej, zbombardowanym już we wrześniu 1939 roku, a zrównanym z ziemią w sierpniu 1944 podczas powstania warszawskiego.

Do dyspozycji badacza pozostają więc opublikowane wspomnienia osób obecnych na pierwszych Konkursach (Jerzy Żurawlew, Jerzy Waldorff, Stefan Wysocki) ze swoją specyfiką, którą jest wybiórcze widzenie wydarzeń odtwarzanych w pamięci po latach, w dodatku przez autorów silnie związanych zawodowo lub emocjonalnie z tym, co opisywali. Poza tym mamy recenzje i omówienia prasowe – które, co trzeba podkreślić, są zdumiewająco liczne<sup>1</sup> – oraz nieliczne z kolei ocalałe dokumenty. Resztę badacz i jego czytelnik mogą usłyszeć jedynie słuchem wewnętrznym.

O imprezach gromadzących wielką publiczność w cyklicznych odstępach czasu myśli się zazwyczaj, że rodzą się na mocy jakiegoś zbiorowego

---

<sup>1</sup> Ich cenne, chociaż niekompletne zestawienie podał R. Ciesielski w artykule przeglądowym *Jak grać Chopina? Polska krytyka muzyczna o wykonawstwie muzyki Chopina w kontekście pierwszych Konkursów Chopinowskich (1927–1932–1937)*, „Muzyka. Kwartalnik Instytutu Sztuki PAN” 2010, nr 3, s. 95–121. W dalszych partiach tekstu, przytaczając daty życia autorów recenzji i ich profesje, pomijam ich przynależność instytucjonalną. Większość z nich była profesorami warszawskich uczelni muzycznych.

spontanicznego odruchu, który wiedzie do ich nie mniej spontanicznego przeżycia przez publiczność. A przecież wymagają one ogromnego wysiłku organizacyjnego, nakładów finansowych, rozpropagowania oraz – co równie ważne – ktoś musi powołać je do życia. Tak jak nie byłoby igrzysk olimpijskich bez barona Pierre’a de Coubertina, tak też Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie zapewne nie doszedłby do skutku bez inicjatywy i uporu profesora Jerzego Żurawlewa (1886–1980), który w kilka lat po odzyskaniu przez Polskę niepodległości postanowił przeciwdziałać negatywnym zjawiskom w wykonawstwie chopinowskim.

Jerzy Waldorff tak opisywał przesłanki organizowania pierwszego Konkursu:

[Chopin] był zbyt wybitną indywidualnością, żeby się zmanierować na dostawcę muzyki salonowej, ale nie mógł uniknąć tego, że jego dzieło przepuszczono przez salonowe filtry ocen, nadając mu na długie dziesiątki lat stempel sztuki ciepłarnianej, przerafinowanej, chorobliwej.

Do podobnych sądów przyczynili się uczniowie Chopina prawdziwi i tacy, którzy dopiero po śmierci Mistrza nazwali się jego apostołami, spokojni, że zmarły nie będzie mógł już oponować. Ci wcześni przekazicieli stylu chopinowskiego jęli grywać *Etiudy* i *Preludia* rozhisteryzowane rubatem, przedbitkami w lewej ręce i arpedżiowaniem akordów. *Nokturny* rozmazywali za pomocą nadużywanego pedału, a w *Polonezach* grzmieli na klawiaturach aż do zrywania strun, co miało oznaczać gotowe do bohaterskich zrywów współzucie Polsce zakutej w kajdany<sup>2</sup>.

Zapis tekstowy dzieła muzycznego w konwencjach przyjętych w Europie nie daje kompozytorowi szans na przekazanie tego dzieła w sposób jednoznaczny w ręce wykonawców. Dzieło literackie jest „wykonywane” tylko w umysłach czytelników (jeśli nie liczyć audiobooków, w których bardziej od interpretacji liczy się tembr głosu lektora), lecz dzieło muzyczne, aby do nich dotarło, musi zostać wykonane przez osobę trzecią – w sposób uzależniony od odczytania tekstu utworu przez wykonawcę i od indywidualnych zdolności i cech tego wykonawcy. W tym zapośredniczeniu tkwi źródło wielkiej debaty muzykologów, krytyków i melomanów na temat „najlepszych wykonań”, trwającej od czasu, kiedy zaczęto zwracać uwagę na takie elementy dzieła muzycznego, jak „intencja kompozytora” i „intencja wykonawcy” oraz ich związek z zapisem nutowym. Tu jednak również tkwi zarzewie problemu wykonań zafałszowanych, przy czym pojęcie fałszu może mieć konotacje nie tylko estetyczne, lecz także polityczne, o czym tak pisał Waldorff:

Szczególną rolę wśród owych przesadnych interpretatorów grały dwie damy z polskiej arystokracji, o dużych dla swego pokolenia zasługach i szczerze patriotyczne. Obie były uczennicami Chopina: Marcelina z Radziwiłłów Czartoryska

<sup>2</sup> J. Waldorff, *Wielka gra*, w: tegoż, *Wybór pism*, t. 4, Warszawa 1993, s. 58–59.

[1817–1894] i pani Maria Kalergis [1822–1874] [...]. Dzięki swoim rozległym w całej Europie stosunkom towarzyskim, podpartym dużymi fortunami, zacne panie muzykę Fryderyka Chopina mogły prezentować w wielu kręgach jako przede wszystkim spowity krepą sztandar narodowej niewoli. Pytane, czy aby na pewno grać to należy w oczekujący łzami sposób, miały w odpowiedzi argument niezbity: „Same słyszałyśmy, jak Mistrz grał!”<sup>3</sup>.

W literaturze i innych dziedzinach twórczości tekstowej, jak filozofia czy historiografia, także od zawsze zachodzą spory na temat intencji twórcy i „prawdziwego” znaczenia jego tekstów. Już w Bibliotece Aleksandryjskiej spierano się o to, jak rozumieć poematy Homerowe, a dwudziestowieczne próby „uśmiercenia” autora nie odniosły trwałych skutków. Wciąż większość odbiorców sądzi, że przekazy słowne jednak coś znaczą. Lecz zawsze, kiedy zachodzi spór o ich znaczenie, można odwołać się do względnie stabilnej instancji, którą jest tekst. Oto, czarno na białym, słowa autora – możemy się kłócić o ich znaczenie, lecz ich postać jest jednolita, o ile nie została zniekształcona w przekazie sprzed epoki druku lub przez cenzurę. W przypadku muzyki nie miewa się tego komfortu, ponieważ tekst muzyczny nie ma w ogóle znaczeń takich, jakie mają wypowiedzi w języku naturalnym, złożonym ze słów, którymi ludzie mówią do siebie. Przypadek Chopina zaś jest podwójnie trudny, ponieważ był on pierwszym wykonawcą skomponowanych przez siebie utworów – a zatem nie tylko powołał je do istnienia w zapisie nutowym<sup>4</sup>, lecz także wyznaczył normę ich realizacji dźwiękowej. Ponieważ jednak jego grę mogli słyszeć tylko ludzie obecni przy niej, w późniejszym czasie jedynym jej śladem pozostały ich wrażenia odtwarzane we wspomnieniach – zaś tego rodzaju ślady szybko ulegają odkształceniu i zatarciu nawet w pamięci jednostek, a tym bardziej w „głuchym telefonie” przekazu międzypokoleniowego.

Należy tu również dodać bardziej oczywiste, przedyskutowane w literaturze fachowej czynniki: zmiany konwencji wykonawczych, konstrukcji instrumentu, stylów odbioru. Podsumowując cały ten kompleks, Waldorff pisał:

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 59.

<sup>4</sup> Tekst utworów Chopina stanowi odrębny problem z zakresu muzykologii i filologii. Kompozytor często rozsyłał kilka egzemplarzy rękopisów swoich nowych utworów do kilku wydawców (nie zawsze były to egzemplarze identyczne), a w publikowanych zapisach czynił odręczne poprawki. Oznacza to, że nie istnieje *Ur-Text*, a ostateczna postać zapisu tych utworów jest dyskusyjna. Prace nad ustaleniem „czystych” tekstów dzieł Chopina trwały przez cały XX wiek. Obecnie kanoniczna wersja opublikowana jest w Wydaniu Narodowym zainicjowanym przez Jana Ekiera. Uczestnikom Konkursów zaleca się korzystanie z tej edycji. Należy jednak zaznaczyć, że różnice tekstowe, będące przedmiotem wspomnianych prac, nie mają istotnego znaczenia dla słuchacza, który nie jest chopinistą ani zawodowym muzykiem. Dokładne przedstawienie zagadnień edytorskich: J. Ekier, *Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina*, Warszawa 1974 [edycja elektroniczna z uzupełnieniami 2008].

Rezultatem jednostronnego i komentowania, i podawania z estrad chopinowskiej muzyki było to, że kiedy po pierwszej wojnie światowej w Paryżu, który miał rangę centrum sztuki współczesnej, zapanował neoklasycyzm ze Strawińskim i Prokofiewem na czele, młodzież pianistyczna w ogóle odwróciła się od Fryderyka Chopina, uważając go za reprezentanta sentymentalizmu zalatującego stęchlizną<sup>5</sup>.

W takiej sytuacji Jerzy Żurawlew wystąpił z ideą zorganizowania konkursu – imprezy, w której dałoby się połączyć ewaluację wykonania muzycznego z widowiskiem na użytek publiczności, wzbudzającym w niej silne emocje, jak wydarzenia sportowe, lecz w mniej ludycznym wymiarze<sup>6</sup>. Jego legitymacją do podjęcia takich działań – poza wolą i entuzjazmem – była własna formacja muzyczna. Żurawlew był utalentowanym pianistą, uczniem Aleksandra Michałowskiego (1851–1938), który za młodu pobierał lekcje u Karla Mikulego (1821–1897), ten zaś należał do uczniów Chopina. Nie mając gwiazdorskiego temperamentu, Żurawlew był w stanie poświęcić energię i czas nie tylko na indywidualną karierę koncertową, lecz także na rozwijanie idei artystycznego współzawodnictwa innych wykonawców.

W słowie wstępnym do pierwszego książkowego syntetycznego ujęcia Konkursów, w 1970 roku, Żurawlew pisał:

Myśl o zorganizowaniu Konkursu Chopinowskiego powstała w roku 1925. W tym czasie, niezbyt odległym od zakończenia I wojny światowej, młodzież pasjonowała się ogromnie sportem. Sposób jej myślenia i podejścia do życia był na wskroś realistyczny.

Często spotykałem się z poglądem, że Chopin jest zbyt romantyczny, roztkliwia duszę i rozbraja psychicznie. Niektórzy uważali nawet, że z tych względów nie należy umieszczać utworów Chopina w programach szkół muzycznych. Wszystkie te przejawy absolutnego niezrozumienia muzyki Chopina były dla mnie bardzo bolesne.

[...] Postanowiłem przeciwdziałać. Obserwując młodzież, jej zapal do wyczynów sportowych, znalazłem w końcu rozwiązanie – konkurs! Jakie realne miałby on korzyści dla młodych odtwórców Chopina? Pierwsze – nagrody pieniężne, drugie – zdobycie estrady światowej. [...] Jeżeli wziąć pod uwagę trudności, jakie musiała przezwyciężać ówczesna młodzież muzyczna, aby występować na koncertach w Filharmonii, konkurs taki byłby dla niej dużą przynętą. Przyszłość dowiodła, że nie myliłem się.

Jak każda nowa inicjatywa i ta napotykała wiele przeszkód. Przede wszystkim ogromne trudności finansowe, poza tym niechęć władz nadrzędnych, a nawet społeczeństwa. Sytuacja przedstawiała się beznadziejnie<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> J. Waldorff, *Wielka gra*, dz. cyt., s. 60.

<sup>6</sup> Zob. L. McCormick, *Performing Civility*, dz. cyt. Idea takich imprez powstała dopiero pod koniec XIX wieku, a Konkurs Chopinowski jest obecnie najstarszym takim konkursem na świecie. Przed jego zaistnieniem rozgrywano tylko kilka konkursów pianistycznych, z których najważniejszym był Konkurs im. Antona Rubinsteina (1890–1910; obejmował także współzawodnictwo w kompozycji).

<sup>7</sup> J. Żurawlew, *Konkursy Chopinowskie*, w: *Międzynarodowe Konkursy Pianistyczne imienia Fryderyka Chopina w Warszawie 1927–1970*, opr. J. Prosnak, Warszawa 1970, s. 7.

A w innym tekście wspominał:

Jeden z członków towarzystwa [Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, które zajmowało się praktyczną stroną organizacji Konkursu] z własnych funduszy zagwarantował 15 tysięcy złotych, co umożliwiło uruchomienie imprezy. Zdawałem sobie jednak sprawę, że dla rozgłosu konkursu za granicą muszę mieć do pomocy nasze placówki dyplomatyczne, a tych nie zdobędę bez protektoratu prezydenta. Prezydent Wojciechowski odmówił naszej prośbie o protektorat. Położenie było bez wyjścia. Wkrótce jednak po wypadkach majowych miejsce prezydenta [...] zajął Mościcki, do którego skierowaliśmy prośbę o protektorat. Korzystając z protekcji mojego przyjaciela Juliusza Kadena-Bandrowskiego, zostałem przyjęty przez Prezydenta. Czuję, że sprawa jest wygrana i nie omyliłem się. Po kilku dniach miałem już telefon z prośbą o pofatygowanie się do ministerstwa, które było wcześniej wrogo usposobione do idei konkursów, ale odtąd odpowiedzialne za powodzenie imprezy<sup>8</sup>.

W styczniu 1927 roku Polska oswajała się wciąż ze skutkami zamachu stanu, do którego doszło w maju roku poprzedniego i w wyniku którego młoda, niespełna dziesięcioletnia demokracja parlamentarna została w sporej mierze osłabiona na rzecz rządów autorytarnych marszałka Piłsudskiego i jego zwolenników. „Sanacja”, zdać by się mogło, nie sprzyjała szczególnie światu artystycznemu, ale, jak wynika ze wspomnień Żurawlewa, to właśnie nowy prezydent Rzeczypospolitej, Ignacy Mościcki, zechciał roztoczyć patronat nad projektowanym konkursem pianistycznym, czego odmówił Żurawlewowi jego poprzednik, Stanisław Wojciechowski. Pierwotnie Konkurs miał się rozpocząć 15 października 1926 roku w połączeniu z odsłonięciem w Łazienkach Królewskich pomnika Chopina dłuta Wacława Szymanowskiego (ta data figuruje na często reprodukowanym plakacie). Ponieważ jednak odsłonięcie opóźniło się do 14 listopada, a przy organizacji imprezy pojawiły się problemy logistyczne, Konkurs ostatecznie przesunięto aż na styczeń roku następnego<sup>9</sup>.

Idea zorganizowania konkursu wykonawczego początkowo nie wzbudzała powszechnego entuzjazmu choćby dlatego, że konkursy muzyczne jako instytucja nowoczesnego społeczeństwa europejskiego były wtedy jeszcze nieliczne. Przede wszystkim jednak należało pozyskać fundusze. Jeden z autorów zajmujących się Konkursem podsumował ten problem z gorzką ironią:

---

<sup>8</sup> J. Żurawlew, *Jak zrodziła się inicjatywa Konkursów Chopinowskich*, Biuro Prasowe V Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego, 1955, cyt. za: *Kronika Międzynarodowych Konkursów Pianistycznych im. Fryderyka Chopina 1927–1995*, Gdańsk–Warszawa 2000, s. 9. Zob. też: tenże, *Dzieje inicjatywy Konkursów Chopinowskich*, „Muzyka”, Miesięcznik pod redakcją Mateusza Glińskiego 1937, nr 3, s. 69–73.

<sup>9</sup> O losach projektu tego pomnika i problemach przy jego realizacji zob.: W.G., *Dzieje jednego pomnika*, „Świat”, 13 XI 1926, nr 46, s. 2–3.

Idea Jerzego Żurawlewa stała się faktem dopiero po dwu latach starań, gdy prawdziwą miłość do Chopina okazał Polski Monopol Zapałczany, a jego dyrektor Henryk Rewkowicz zaofiarował znaczną sumę 15 tysięcy złotych<sup>10</sup>.

Instytucje kultury w Polsce okresu międzywojennego nie miały praktycznego wsparcia ze strony państwa. Działały przy pomocy prywatnych sponsorów – o których nie było łatwo w Polsce wyniszczonej I wojną światową i przywróconej do istnienia po przeszło stuletnim podziale między Rosję, Prusy i Austrię – lub na zasadzie samofinansowania. Tak na przykład Filharmonia Warszawska we wszystkie dni poza piątkami i niedzielami koncertowymi była salą kinową i w ten sposób zarabiała na utrzymanie gmachu i orkiestry, a jej różne mniejsze pomieszczenia pełniły też funkcje sali teatralnej, szkoły muzycznej, a nawet tancbudy<sup>11</sup>.

Okres międzywojenny był czasem trudnym dla muzyki filharmonicznej nie tylko z powodów ekonomicznych. Późnoromantyczny kult kompozytora geniusza i wykonawcy wirtuoza zanikł i nie zaczął się jeszcze wtórnie odradzać poprzez kulturę masową. Zgon Mahlera w roku 1911 symbolizuje kres czasu gigantów romantyzmu. Po 1918 roku rozpoczęła się ofensywa muzyki popularnej. Szybko rozwijał się przemysł fonograficzny i radiowy, wobec którego nie było łatwo zmienić nawyki z *belle époque* – ani twórcom, ani wykonawcom. Wreszcie w wewnętrznej logice ewolucji form muzycznych nastąpiło wyczerpanie paradygmatu romantycznego, który trwał w tej sztuce dłużej niż w jakiegokolwiek innej (jego ostatecznym kresem była dopiero śmierć Ryszarda Straussa w 1947 roku, chociaż z głównego nurtu życia muzycznego zniknął znacznie wcześniej). Obok neoromantyzmu wkraçała pierwsza awangarda. Po upływie wieku trudno sobie uświadomić, jak potężne i gwałtowne były to zmiany.

---

<sup>10</sup> J. Ekiert, *Chopin wiecznie poszukiwany. Historia Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie*, Warszawa 2010, s. 7. Rewkowicz (właściwa forma nazwiska: Rewkiewicz) jest niewymienionym z nazwiska członkiem WTM, o którym wspomina Żurawlew. Andrzej Spóz w monografii Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego ujmuje sprawę jeszcze ostrzej: „Bezprecedensowy projekt [Żurawlewa] spotkał się z dużym sceptycyzmem komitetu WTM co do możliwości jego realizacji. W końcu jednak na skutek zapewnienia Henryka Rewkowicza (członka zarządu WTM), że osobiście gwarantuje pokrycie ewentualnego deficytu, realizację konkursu powierzono Szkole Muzycznej [obecnie Państwowa Szkoła Muzyczna nr 2 im. Fryderyka Chopina w Warszawie]” (A. Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne 1871–1971*, Warszawa 1971, s. 53–55). Dopiero w 1995 roku w „Ruchu Muzycznym” ukazał się artykuł H. Cieszkowskiej (*Przyczynek do genezy Konkursu Chopinowskiego*, „Ruch Muzyczny” 1995, nr 20, s. 10–11), podający prawidłową formę nazwiska tego mecenasa Konkursu oraz precyzujący, że ofiarowana przezeń kwota pochodziła nie z kasy Monopolu Zapałczanego, lecz z jego prywatnego majątku. Zob. też: D. Rewkiewicz-Niemirska, *O pierwszym chopinowskim*, „Przekrój”, 29 X 1995, nr 2627, s. 18.

<sup>11</sup> J. Waldorff, *Wielka gra*, dz. cyt., s. 62, 80–81.

W ich obliczu wykonawstwo muzyki tworzonej jeszcze 100 lat wcześniej, w apogeum pierwszej fazy romantyzmu muzycznego, stało się problematyczne. Nie tylko z powodów, które podnosili twórcy Konkursu – rozmycia norm wykonawczych i zapominania o wzorach wyznaczanych przez kompozytorów – lecz także dlatego, że panowało niewyrażane wprost zwątpienie, czy ta muzyka w ogóle nadaje się do gwałtownie zmienionych warunków cywilizacyjnych, czy może jeszcze pełnić te funkcje społeczne, które w poprzednim stuleciu nadały jej ideologie romantyczne. Na tle tych okoliczności tym bardziej brawurowa musi się wydać inicjatywa Żurawlewa.

Pomimo wszystkich niesprzyjających okoliczności pierwszy Konkurs otwarty został uroczystie 23 stycznia 1927 roku w gmachu Filharmonii Warszawskiej. „Kurier Warszawski” już 14 stycznia donosił:

Dnia 11 b. m. odbyło się posiedzenie komitetu organizacyjnego międzynarodowego konkursu pianistów im. Fryderyka Chopina, organizowanego przez wyższą szkołę muzyczną im. Chopina w Warszawie. [...] Na posiedzeniu tym ustalono program otwarcia konkursu, które odbędzie się 23 b. m. o godzinie 11, w wielkiej sali Filharmonii. Tegoż dnia o godz. 10 z rana odbędzie się wylosowanie kolejności udziału artystów w konkursie. Dziennie grać będzie 4 do 5 pianistów<sup>12</sup>.

W Konkursie wzięło udział 26 pianistów z 8 krajów europejskich.

Jury składało się wyłącznie z Polaków<sup>13</sup> i była to zamierzona decyzja, mająca na celu ześrodkowanie ocen wokół domniemanych norm polskiej szkoły wykonawczej. Juliusz Kaden-Bandrowski<sup>14</sup>, który relacjonował Konkurs dla tygodnika „Świat”, pisał o tej decyzji organizatorów na długo przed otwarciem imprezy:

Jest to, uważamy, całkiem słuszne. Kraj nasz, o ile chodzi o Szopena<sup>15</sup>, jest istotnie źródłem tradycji, która wydała cały szereg mistrzów w dziedzinie fortepianowego

---

<sup>12</sup> [brak autora], „Kurier Warszawski”, 14 I 1927, nr 19, s. 4. W pierwszym Konkursie wyznaczono dwa etapy, przy czym w drugim uczestnicy mieli wykonać tylko dwie części dowolnego koncertu orkiestrowego. Tak miało być również w dwóch następnych edycjach Konkursu.

<sup>13</sup> Niemiecki pianista Alfred Höhn (HoeHN, 1887–1945), podawany w niektórych opracowaniach jako członek tego gremium, brał udział tylko w końcowych przesłuchaniach.

<sup>14</sup> Juliusz Kaden-Bandrowski (1885–1944) należał do najważniejszych postaci polskiego życia kulturalnego pierwszej połowy XX wieku, był dziennikarzem i pisarzem. Jego powieści, zbliżone stylistycznie do ekspresjonizmu, współtworzyły samoświadomość polskich elit okresu międzywojennego. Kaden pełnił również wiele funkcji publicznych oraz był dyplomowanym pianistą (z kariery wykonawczej zrezygnował po złamaniu ręki).

<sup>15</sup> Dwoistość pisowni nazwiska kompozytora pojawiła się już za jego życia (sam używał obu form) i nie miała znaczenia politycznego ani ideologicznego – choć nabrała go przejściowo w propagandzie politycznej (zob. *Na marginesie: „Chopin” i „Szopen”*, „Słowo Polskie” 1910, nr 88). Obecnie przyjęte normy ortografii polskiej zrównują pisownię „Chopin”

stylu szopenowskiego [...]. Organizatorzy wychodzą z założenia, że muzycy nasi są najbardziej miarodajnymi w sprawie poczucia określenia i wytknięcia na przyszłość istotnej tradycji szopenowskiej<sup>16</sup>.

Był to głos całego środowiska, a Kaden stał się rzecznikiem „polskości” zarówno muzyki Chopina, jak i planowanego Konkursu. W obszernym artykule programowym opublikowanym 13 listopada 1926 roku, w przeddzień odsłonięcia pomnika Chopina w Łazienkach, pisarz dowodził:

Ustanawiając ów turniej, ściągamy do Polski cały zastęp młodych wykonawców, którzy nie tylko przecież walczyć tu będą o pianistowskie laury, lecz zapewne choć w części poznają ziemię rodzinną Mistrza, Jego miejsce urodzenia, miasto, w którym wzrósł, krajobraz i kulturę polską. Jesteśmy przeświadczeni, iż tych parę dni pobytu lepiej niż wszystkie metrykalne wywody uświadomi młodych artystów co do niewątpliwej i nie mogącej podlegać żadnym dyskusjom istotnej polskości Chopina. [...] Zachodzi jednak pytanie, jak rozstrzygnąć sprawę udziału w jury przedstawicieli pianizmu i muzyki zagranicznej? Powaga wyroku samego i kurtużja gościnności wymagałyby, by muzykom zagranicznym zapewnić pewien głos w jury. [...] choćby dlatego, by na wypadek zwycięstwa polskiego pianisty [...] nie powiedziano, iż sami sobie wyznaczyliśmy nagrodę<sup>17</sup>.

W dalszych tekstach na ten temat Kaden uparcie podtrzymywał wizję Konkursu jako celebracji najlepszych dotychczasowych tradycji muzycznych narodu: „Jest rzeczą pierwszorzędną wagi, by najwybitniejsi, sławni przedstawiciele stylu chopinowskiego znaleźli się w jury. Mamy tu przede wszystkim na myśli Śliwińskiego i Michałowskiego”<sup>18</sup>. Lecz w miarę zbliżania się inauguracji zaczął też utyskiwać na coraz bardziej widoczne braki logistyczne:

i „Szopen”, natomiast w praktyce preferowana jest pierwsza z nich (także we wszelkich zapisach i publikacjach związanych z Konkursem). Dodajmy w tym miejscu, że o ile w tekście głównym tej książki stosuje się jednolicie zapis „Międzynarodowy Konkurs im. Chopina”, o tyle zarazem pozostawia się niekonsekwencje i odmiany zapisu tej nazwy w cytowanych tekstach prasowych.

<sup>16</sup> jkb. [J. Kaden-Bandrowski], *Międzynarodowy Konkurs Szopenowski w Warszawie*, „Świat” 1926, nr 18, s. 14. Kaden napisał tam również, że „w kołach pianizmu europejskiego [...] konkurs warszawski wywoła z pewnością wielkie zainteresowanie”. Ta nadzieja, jak się przekonamy, z początku zawiodła i miała się ziścić dopiero podczas następnych Konkursów.

<sup>17</sup> jkb. [J. Kaden-Bandrowski], *Międzynarodowy konkurs Chopin’a w Warszawie w styczniu 1927 r.*, „Świat” 1926, nr 46, s. 3–4. W ostatnim akapicie Kaden zdążył jeszcze skrytykować paryską firmę Pleyel za to, że przysłała na Konkurs w prezencie niewłaściwy (kameralny) model fortepianu i pytał (oby tylko retorycznie): „Czyby nie można instrumentu tego zamienić w tej samej firmie na potężniejszy?”.

<sup>18</sup> jkb. [J. Kaden-Bandrowski], *Międzynarodowy konkurs im. Chopin’a w Warszawie*, „Świat” 1927, nr 2, s. 14. W tekście relacjonującym otwarcie imprezy (*Pierwszy wielki Turniej artystyczny w odrodzonej Ojczyźnie*, „Świat” 1927, nr 5, s. 13) Kaden ujawnił, że Józef Śliwiński nie wszedł do jury, ponieważ obraził się na organizatorów za zbyt późno wysłane zaproszenie.

Fundacja na ten cel [zapewnienie cykliczności Konkursu] znaleźć się winna koniecznie i to nie tylko ze względów propagandy, lecz także z przyczyn głębszych. Idzie tu bowiem o ustalenie wielkiej tradycji polskiego stylu fortepianowego, o całkowite zespolenie sztuki Chopina z miastem, w którym się wychował, i z Polską. [...] Inna rzecz, gdy już mowa o „szerokich masach”, iż biuro prasowe Konkursu nie okazało należytej w tym przypadku sprężystości. I zagranica, i Polska do ostatniej chwili nie były dostatecznie informowane o przebiegu prac konkursowych. [...] Na konkurs o tak doniosłym znaczeniu dla muzyki polskiej i pianizmu winien był komitet zarządzający uzyskać cały szereg ulg kolejowych, winien był sprowadzić chociażby delegacje wyższych klas konserwatoriów i wyższych szkół muzycznych Krakowa, Lwowa, Poznania, Wilna, Katowic itd.<sup>19</sup>

Ale ani te postulaty, ani wytyczne Kadena odnośnie do narodowego sprofilowania Konkursu nie miały, jak się okazało, wiele wspólnego z rzeczywistością<sup>20</sup>.

Przemawiając na inauguracji Konkursu, przewodniczący jury, Witold Maliszewski (1873–1939), powiedział:

Nie możemy narzucić światu swego polskiego pojmowania dzieł Chopina. Mimo to w interpretacji Chopina chcemy my, sędziowie polscy, zabrać swój głos w przekonaniu, że sąd sędziów wyłącznie polskich nabiera szczególnego znaczenia i szczególne budzić musi u obcych zainteresowanie<sup>21</sup>.

Ta deklaracja, tak samo jak buńczuczne wywody Kadena, wynikała z fundamentalnego przeświadczenia organizatorów z Żurawlewem na czele oraz całej zainteresowanej imprezą opinii publicznej, że muzyka Chopina jest polską muzyką narodową – własnością narodu – ze wszystkimi konsekwencjami tego stanu rzeczy, wśród których najważniejszą było domniemanie, iż najlepiej mogą wykonywać tę muzykę rodacy jej twórcy. W tym ujęciu międzynarodowy zakres Konkursu – choć nie powiedziano tego wprost – miał na celu głównie propagację idealnej polskiej szkoły wykonawczej na zewnątrz, tak, aby pianiści z innych krajów mogli w trakcie rozgrywek konkursowych osobiście i bezpośrednio doświadczać wzorcowych wykonań – wówczas,

---

<sup>19</sup> jkb. [J. Kaden-Bandrowski], *Przed pierwszym międzynarodowym konkursem im. Chopina w Warszawie*, „Świat” 1927, nr 4, s. 16.

<sup>20</sup> Znaczącym detałem było również zupełne przemilczenie udziału pianistów z ZSRR w tekstach Kadena sprzed inauguracji Konkursu przy równoczesnym podkreślanu, że wezmą w nim udział wykonawcy z takich krajów, jak Niemcy, Francja i Anglia (co się nie sprawdziło). Prawdopodobnie w intencji Kadena Konkurs miał być nie tylko ukoronowaniem polskości muzyki Chopina, lecz także jej witrzyną wystawioną na zachód Europy, natomiast na pewno nie miał być polem do popisu dla „bolszewików”.

<sup>21</sup> [brak autora], *Międzynarodowy Kongres [sic] pianistów im. Chopina*, „Epoka”, 24 I 1927, nr 23, s. 2.

mimo że przegrywaliby w Konkursie na rzecz Polaków, mogliby przynajmniej nauczyć się u źródła, jak należy grać Chopina<sup>22</sup>.

Okazało się jednak w trakcie trwających tydzień rozgrywek, że polscy pianiści nie mają monopolu na dobre wykonywanie muzyki Chopina. Co więcej – w ocenie jury wcale nie wykonują jej najlepiej ze wszystkich uczestników. Najbardziej newralgicznym punktem wszystkich trzech przedwojennych edycji Konkursu okazały się kwestie „narodowa” i „rasowa” – i to tym problemom poświęcono znaczną część omówień prasowych, za czym pójdziemy również w tej książce.

Pierwszy Konkurs, mimo że nie był jeszcze zbyt szeroko nagłośniony poza Polską, wzbudził w kraju żywe zainteresowanie nie tylko w środowisku muzycznym, lecz także wśród publiczności nieuczęszczającej na co dzień na imprezy filharmoniczne. „A tymczasem sala Filharmonii na przemian z salą Konserwatorium, kiedy indziej obie zięjące rozpaczliwą pustką – po prostu pękały od napływu słuchaczy”<sup>23</sup>. Jednak, ponieważ zawiodły nadzieje na liczny udział uczestników z zagranicy, zmieniono plany rozgrywek konkursowych:

W przewidywaniu większego zjazdu uczestników obcych, opierał komitet przyszłą organizację konkursu na utworzeniu grup według przynależności państwowej. Zawody konkursowe miały się odbyć najprzód w łonie grup, a odznaczeni pierwszymi nagrodami w tych grupach artyści mieli stanąć do ostatecznej rozgrywki o nagrody pieniężne, wykonując koncerty z orkiestrą.

Ponieważ do utworzenia grup udział obcych okazał się za mały, grają wszyscy wykonawcy zagraniczni i polscy w kolejności wynikłej z losowania. Członkowie sądu [jury] określają wartość wykonania ilością punktów od 1 do 12, a po skończeniu produkcji solowych dopuszczają do wykonania koncertów tylko tych kandydatów, którzy posiadają największą ilość punktów. Ogólna ilość punktów grającego dopuszczonego do wykonania koncertu nie może być niższa od dwóch trzecich ich maksymalnej ilości<sup>24</sup>.

W tym samym artykule relacjonowano, że Maliszewski w trakcie przemówienia inauguracyjnego „wspomnił o błędach, jakie popełniono przy organizacji pierwszego tak wielkiego konkursu i prosił o wyrozumiałość. Istotnie, może tu nie wszystkie zamierzenia są należycie zrealizowane. Nie widzimy na przykład w sądzie kilku osób, które należałoby zaprosić, w całości jednak organizacja tego konkursu jest wielką zasługą”. W ostatnim zdaniu tekstu

---

<sup>22</sup> Genezę przeświadczenia o Polakach jako najlepszych chopinistach przedstawia zwięzłe artykuł M. Dziadek *Polak potrafi!* („Ruch Muzyczny” 2000, nr 24, s. 10–13). Temat ten dyskutowany był od początku dziejów Konkursu, zob. J.R., *Jak grać Szopena? Na marginesie konkursu szopenowskiego*, „Bluszcz”, 19 III 1927, nr 12, s. 6–8.

<sup>23</sup> J.R., *Jak grać Szopena?*, dz. cyt., s. 6.

<sup>24</sup> [X], *Konkurs pianistowski imienia Chopina*, „Kurier Warszawski”, 24 I 1927, nr 23, s. 8, tamże dalsze cytaty.