
IRENA PONIATOWSKA

WALOR
NARODOWOŚCI
W DZIEŁACH
CHOPINA
Z OKRESU
PARYSKIEGO

Niniejszy tekst w wersji francuskiej ukazał się po raz pierwszy w publikacji pokonferencyjnej *Between National Identity and a Community of Cultures*, red. Kamila Stępień-Kutera, Warszawa 2016.

Trudno byłoby abstrahować w interpretacjach muzyki Chopina od narodowości, którą Chopin, jak mówi Norwid, „podniósł do ludzkości”¹, czyli uniwersalizował, ale która jest uchwytna w jego twórczości od początkowych do ostatnich dzieł. Można by to poświadczać chociażby mazurkami, które zaczął tworzyć w roku 1824, a zakończył op. 63 i niedokończonym szkicem *Mazurka f-moll* (albo porzuconym szkicem do *Mazurka f-moll* op. 63 nr 2, jak sugeruje Jeffrey Kallberg²). Także pierwsze polonezy pisał jako ośmioletnie dziecko, a ostatni – *Polonez-fantazję* – skomponował w roku 1846. Jednakże nie chodzi tylko o owe polskie gatunki tańców, co podkreśla również Liszt. Uważa on, że „Chopina można zaliczyć do rzędu najwybitniejszych muzyków, którzy stali się wcieleniem poczucia poetyckiego całego narodu”, i nazywa go poetą o „całkowicie odrębnym sposobie odczuwania [...], który pragnie, by jego pieśni budziły zgodne echo w sercach wszystkich rodaków”³.

Tylko raz w sposób bezpośredni, wyraźny zwerbalizował Chopin swój stosunek do kwestii narodowości w muzyce. Napisał do Tytusa Woyciechowskiego 25 grudnia 1831 roku, a więc w pierwsze Boże Narodzenie spędzone w Paryżu: „Wiesz, ile chciałem czuć i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki”⁴. A jakie było to uczucie narodowej muzyki, przywiezione przez Chopina do Paryża?

Problematyka waloru narodowości w twórczości Chopina nasuwa dwa spostrzeżenia, na których chciałabym się skupić. Pierwsze z nich to zaakcentowanie faktu, że narodowość, styl polski zrodziły się w wyjątkowej sytuacji kraju i były motywem działań – nie tylko zresztą artystycznych – w o wiele silniejszym stopniu niż w innych krajach. Drugą myślą jest przeświadczenie, że właśnie siła „polskości”, fascynacja narodowymi i artystycznymi ideałami spowodowała, że w Paryżu Chopin stał się „nieprzemakalny” na inne, romantyczne i filozoficzne idee, z jakimi się zetknął. Kształtował indywidualny styl w swoich *espaces imaginaires*, w swoim wnętrzu; stał się wielkim nowatorem muzyki, ale z pieczęcią polskości.

Należy zatem wrócić do źródeł, do związku Chopina z krajem. Bohdan Pociąg zaczyna w swojej książce *Polskość Chopina* (Warszawa 2012) metaforycznie od gleby, która wydała

1 Zob. Cyprian Kamil Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, Paryż 1851, s. 47, <https://polona.pl/item/promethidion-rzecz-w-dwuch-dialogach-z-epilogiem,MjgxMjc4/26/#info:meta:meta> [dostęp: 22.11.2018]: „Podnoszenie Ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą – podnoszenie *Ludowego* do *Ludzkości* nie przez stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości... oto jest, co wysłuchać się daje się z Muzy Fryderyka jako zaśpiew na sztukę narodową” – przyp. red.

2 Jeffrey Kallberg, *Ostatnia przemiana stylu Chopina*, cz. 2: *Mazurek f-moll*, „Rocznik Chopinowski” 18 (1986), Warszawa 1989, s. 48–60, oraz idem, *Ostatni styl Chopina*, w: idem, *Granice poznania Chopina. Pleć, historia i gatunek muzyczny*, tłum. Wojciech Bońkowski, Warszawa 2013.

3 Franz Liszt, *Fryderyk Chopin*, tłum. Maria Traczewska, Kraków 2010, s. 136–137.

4 *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa 2017, t. 2, cz. 1 1831–1838, s. 130.

kompozytora na świat. Można zatem przypomnieć Przybyszewskiego, który wyartykułował ten punkt widzenia, pisząc: „ziemia nasza ukształtowała duszę Szopena, nadała jej formę, w którą się później wszystkie inne wrażenia zlewać musiały. W tym tkwi ciągłość jego twórczości, odrębność, jego indywidualność i w tym tkwi to, co nazywam metamuzycznym w jego muzyce”⁵. A Roman Brandstaetter w pierwszym akapicie swojego cyklu poetyckiego *Pieśń o życiu i śmierci Chopina* skondensował relację Chopina do kraju w ten sposób:

„Ziemia twojej muzyki.
A muzyka?
Nie wyobrażam sobie bez niej Polski,
Fryderyku”⁶.

Kończąc zaś swój cykl w przedostatnim wierszu – *Rozmowa z siostrą* – pisze:

„W zwierciadle śmierci
Wszystko jest prawdą
I nic nie jest gestem,
Posłuchaj, siostrzo...
Kocham tę ziemię...
W tej ziemi jestem...”⁷.

Tak widzi Chopina poeta. A trzeba wziąć pod uwagę nie tylko miejsce urodzenia, ale także ukształtowanie świadomości, tożsamości narodowej. Patrząc z perspektywy na cały XIX wiek, musimy stwierdzić, że ówczesna sytuacja Polski pod zaborami wytworzyła wyrazisty, niedający się odrzucić kod historyczno-społeczno-ideologiczny. Ten kod generował sposoby myślenia, silnie oddziaływał na elity intelektualne i artystyczne społeczeństwa, wpływał na przekaz nie tylko treści, ale i wyrazu komunikatu, czy to literackiego, czy muzycznego.

Kanon kultury narodowej rozwinął się w Polsce w XIX wieku jako w pewnym sensie system „zamknięty”, absolutny. Jak pisze Andrzej Tyszka, „kanon może być społecznie akceptowany, ale może też być narzędziem przemocy symbolicznej i nawet indoktrynacji. Nie można być pełnoprawnym członkiem narodowej wspólnoty bez udziału w owym kręgu stereotypów, wyobrażeń, mitów, toposów, archetypów tworzących legendarium”. I dalej: „Kultura naroda była wydatnie, może nawet jednostronnie, służebna wobec idei odzyskania, następnie [już później] utrzymania i zachowania niepodległości”⁸. To dążenie do ukazania wartości narodowych w sztuce było w Polsce o wiele silniejsze i wcześniejsze niż na przykład w muzyce rosyjskiej czy później hiszpańskiej, skandynawskiej. Wyrastało bowiem z ostrej opozycji, z negacji sytuacji, że Polska zniknęła z mapy Europy, a więc z kompleksu „nieistnienia”, lekceważenia wielkiego narodu, wiązało się z odczuciem bóleści, rozpaczy, buntu.

Łączy się z tym opisywane przez historyków woluntarne kryterium narodowości, wedle którego wola ludzka nadaje narodowi sens,

5
Stanisław Przybyszewski, *Ku czci mistrza*, cyt. za: *Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej)* Antologia, red. Irena Poniatowska, Warszawa 2011, s. 106.

6
Roman Brandstaetter, *Pieśń o życiu i śmierci Chopina*, Poznań 1987, s. 5.

7
Ibidem, s. 92.

8
Andrzej Tyszka, *Od kanonu do uniwersum kultury*, w: *Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej*, red. Alicja Matracka-Kościelny, Warszawa–Podkowa Leśna 2002, s. 165, 170, 173.

tworzy wspólnotę narodową. Jak mówił Kazimierz Brodziński, „naród polski [...] jest przez natchnienie filozofem, Kopernikiem w świecie moralnym. Niezrozumiany, prześladowany, trwa w swoim”, i dalej: „o ile bowiem wszelka duma jest występkiem, o tyle narodowa jest powinnością”⁹.

Rozbiory zniweczyły narodowe poczucie znaczenia Polaków w Europie. Zaostrzyła się zatem chęć strzeżenia tego, co swojskie, rodzime. Tę wspólnotę rodzinną, szlachecki zaścianek idealizował Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, Witwicki w *Piosnkach sielskich* i Zaleski w opisach tradycyjnego, nieskażonego cywilizacją życia na Ukrainie. Dworek szlachecki był symbolem myślenia ograniczonego do własnego gniazda, krytyką tego, co obce. Wpłynęło to na ksenofobiczny obraz kultury polskiej XIX wieku, ale należy mocno podkreślić, że wyrażało możliwość ocalenia jedynych wartości, jakie naród mógł zachować jako własne. Stąd też zaczęto lud idealizować jako skarbnicę tradycji, dawnych cnót, obyczajów. Ta sytuacja napięcia narodowościowo-symbolicznego, wręcz metafizycznego, wymusiła niejako narodziny w Polsce wielkiej poezji – Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, potem Norwida i muzyki Chopina, którzy, dzięki swemu geniuszowi, wzniesli topos narodowości na najwyższy poziom w kulturze europejskiej. Ale cała sztuka polska, literatura, muzyka, nie tylko ta tworzona na emigracji, była skazana na narodowość, na podporządkowanie się zasadniczej idei. Maria Bogucka pisze, że kultura polska monotematyczna, obsesyjna wręcz – za swą misję „zapłaciła rachitycznością jednostronności, zaniechaniem wielu innych tematów”¹⁰. Miłość ojczyzny – „wampirycznej”, żądającej ofiary krwi – opiewano w poezji i pieśni jako uczucie najwyższe, zespolone często z miłością do wybranki serca. Nie było u nas w zasadzie poezji miłosnej typu *Wertera* czy na wzór Byrona. Powstało natomiast wiele opowiadań w stylu rustykalnym o tęsknotach dziewcząt, ale najczęściej powiązanych z żegnaniem młodzieńca, który idzie na wojnę, albo z oczekiwaniem, aby z wojny wrócił. Ta instrumentalizacja sztuki dla celów politycznych znalazła swój wielki wymiar poetycki i wzór w *Dziadach*, w metamorfozie Gustawa w Konrada, w unicestwieniu bohatera, sile osobistych przeżyć i w narodzinach postaci politycznej, działającej w imię miłości ojczyzny. Kazimierz Brodziński powtarzał na wykładach: „Bez uczuć patriotycznych utwory geniuszów być wzniosłe nie mogą”¹¹.

W dążeniu do muzycznego samookreślenia narodowego zaczęto traktować jako ludowe, a więc narodowe, nie tylko folklor ludu, ale całą twórczość spopularyzowaną – folklor miejski, kulturę dworku szlacheckiego, nawet stylizowane na ludowo melodie, aczkolwiek – trzeba podkreślić – Polska miała w XIX wieku unikatowego w skali światowej zbieracza folkloru różnych regionów – Oskara Kolberga. Trzeba też powiedzieć, że w Polsce dominowało przekonanie o jedności multietnicznych elementów, które wyrastało z koncepcji wielokulturowego państwa polskiego przed rozbiorami.

9
Kazimierz Brodziński, *Mowa o narodowości Polaków i Postanie do braci wygnańców*, Paryż [1867], s. 17 i 18, <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=19346&from=pubindex&dirds=10&lp=899> [dostęp: 21.11.2018].

10
Maria Bogucka, *Dzieje kultury polskiej do 1918 roku*, Wrocław 1991, s. 405.

11
Cyt. za: *Muzyka i naród, wybór tekstów*, red. Mieczysława Demska-Trębacz, Warszawa 1991, s. 5.

Karol Kurpiński spuentował tę polietniczność stwierdzeniem, że jak Grecy dzielili śpiewy na lidyjskie, frygijskie, jońskie, doryckie, tak w naszych śpiewach można wyróżnić krakowskie, góralskie, wielkopolskie, kujawskie, ruskie, ukraińskie itp.¹²

Świadomość narodowa Chopina została ukształtowana w tym duchu w pierwszym okresie zaborów – do powstania listopadowego. Przejął on cały bagaż symboliki narodowej. Nowoczesny naród polski kształtował się właśnie w tym czasie. Koncepcja narodu jako wspólnoty politycznej genetycznie wiązała się z myślą oświeceniową francuską, natomiast idea narodu jako wspólnoty kultury wywodziła się z niemieckiego romantyzmu¹³. W okresie warszawskim Chopina istniało jeszcze wspomnienie wspólnoty politycznej, ożywiane irracjonalnym marzeniem o wolności, podtrzymanym przez powstanie 1830 roku, za które społeczeństwo zapłaciło większym zniewoleniem niż uprzednio. Duch patriotyczny panował wśród inteligenckiej młodzieży w Warszawie; poddawana ona była – można rzec – presji mitologizowania dziejów narodu, czerpania z nich nadziei na przyszłość, co było po prostu zobowiązaniem do walki o odzyskanie niepodległości.

Chopin na uniwersytecie w latach 1826–1829 uczęszczał na wykłady Kazimierza Brodzińskiego i Feliksa Bentkowskiego, w domu śpiewano *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza, ówczesny katechizm patriotyzmu, atmosfera opozycji wobec reżimu carskiego była powszechna. Będąc w Wiedniu, nie mógł sobie darować, że w powstaniu nie było mu dane wziąć udziału, a swoją nienawiść do okupantów, do oprawców wyraził w listach i w znanym Dzienniku Stuttgarckim.

Na trzech przykładach formy fantazji (z dwoma dopełnieniami) zarysują problem narodowy w twórczości Chopina.

Początkowo swoją tożsamość narodową pokazywał Chopin, sięgając po motywy popularnych śpiewów i po polskie tańce (mazur, polonez, krakowiak). Przykładem może być *Fantazja na tematy polskie* op. 13, rodzaj wirtuozowskiego *potpourri* na tematy narodowe. Korzystał więc z gotowych wzorów, by tworzyć aurę polskości. Była tam pieśń z popularnej sielanki Franciszka Karpińskiego *Laura i Filon*, dumka Karola Kurpińskiego i ludowa piosenka *Jedzie Jasio od Torunia*. Można to uznać za „powierzchniowy” typ stylu narodowego. W Wiedniu od listopada 1830 do lata 1831 roku beztrudnie idee adepta sztuki, który chce podbić muzyczną Europę, zamieniły się w rozpacz po wybuchu powstania w Warszawie, w lęk o rodzinę, o Polskę. Nastąpiła gwałtowna inicjacja dwudziestoletniego Chopina w stan dojrzałości, unicestwienie się w rozpacz, symboliczna śmierć, by zrodziło się wyższe „ja”, decyzja o odpowiedzialności za swój los i za wejście „w ten nowy świat”, jakim stał się Paryż. Nastąpiła też gwałtowna przemiana języka wypowiedzi kompozytora, która zaowocowała dramatyzmem, pasją, widoczną w jaskrawej formie w *Scherzu h-moll* (przyjmując, że pomysł – może szkic – stworzenia tego dzieła powstał właśnie w Wiedniu). Skomplikowane figury pianistyczne nie

12

Karol Kurpiński, *Odpowiedź Panu G. na uwagi umieszczone w Gazecie Literackiej Nro 7 nad artykułem (obacz Nro 2 i 3 Tygodnika Muzycznego o popisie uczniów Szkoły Muzyki i Dramatycznej)*, „Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny” nr 7 z 17 lutego 1821 r., s. 25–28, cyt. za: *Muzyka i naród. Wybór tekstów*, op. cit., s. 9.

13

Andrzej Walicki, *Słowo wstępne*, w: *Idee i koncepcje narodu w polskiej myśli politycznej czasów porozbiorowych*, red. Janusz Goćkowski, Andrzej Walicki, Warszawa 1977, s. 11.

Przykład 1a.

Fryderyk Chopin, *Scherzo h-moll* op. 20, t. 9-16.

Przykład 1b

Fryderyk Chopin, *Scherzo h-moll* op. 20, t. 305-312.

służą tu wirtuozerii, ale wyrażają niezwykle napięcie myśli muzycznej, przechodzące w zaciekłość. A potem następuje nostalgiczne przypomnienie i przetwarzanie kołedy polskiej *Lulajże, Jezuniu*, właśnie może w czasie pierwszego samotnego Bożego Narodzenia Chopina na obczyźnie. W warstwie głębokiej dzieła rodzi się pierwsza synteza nowatorskiego języka muzycznego Chopina z syndromem narodowości.

W okresie paryskim w sposób bezpośredni wyrażał Chopin swoją polskość w pieśniach, tworzonych wyłącznie do tekstów polskich

Fryderyk Chopin, *Wojak*, t. 42-50.

42 *accel.*

Le - źce! Niech się sta - nie! Leć na krwa - wy bój! Leć na krwa - wy

47 *ff* *rall.*

bój! Leć na krwa - wy bój!

poetów, o tematyce sielskiej i patriotycznej. To w pieśni *Wojak* (słowa – Stefan Witwicki) wzywa Chopin Polaków, powtarzając: „Leć na krwawy bój”, żegnaj ojca, matkę, siostry i pędź na koniu do walki¹⁴. Zawrotna koda instrumentalna zaskakuje. Jest to połączenie artystycznego opracowania po prostu z politycznym wezwaniem.

Natomiast w pieśni *Śpiew z mogiły* (z tekstem Wincentego Pola), kiedy „skończyły się boje”, już „nikt z braci nie wraca” do polskiej krainy, albo zginęli, albo trafili do niewoli, albo zostali na obczyźnie¹⁵. Jest to największy wybuch patriotyzmu w pieśniach Chopina. Tych pieśni wydawcy za życia kompozytora nie znali. Uważał bowiem, że nie są wyczelowane, a może były dla niego zbyt intymne, zbyt bliskie sercu, może stanowiły dlań rodzaj narodowego tabu. Pisano, że trudno było dotrzeć do sanktuarium duszy Chopina. Chronił to, co najgłębsze, niekiedy tylko wykrzykiwał swój „żał”, bunt w listach.

Powstaje teraz praca (Jana Węcowskiego) na temat reminiscencji w twórczości Chopina tematów z polskich pieśni religijnych. I nawet w etiudach – *cis-moll* op. 10 nr 4, *cis-moll* op. 25 nr 7 i *a-moll* op. 25 nr 4 – a więc w gatunku techniczno-universalnym autor dociera do warstwy, w której odnajduje elementy pieśni *Święty Boże, Matko Najświętsza* i kolędy *Jezus malusieńki*. Jeśli analiza to potwierdzi, będzie to

14
Stefan Witwicki, *Wojak*,
[https://pl.wikisource.org/wiki/Wojak_\(Witwicki_1830\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Wojak_(Witwicki_1830)) [dostęp: 21.11.2018] – przyp. red.

15
Wincenty Pol, *Śpiew z mogiły*, https://pl.wikisource.org/wiki/Śpiew_z_mogiły [dostęp: 21.11.2018] – przyp. red.

dowodem, że pamięć Chopina zachowała bardzo wiele z polskiej religijnej tradycji muzycznej. Pieśni te grał przecież w kościele Wizytek w latach licealnych.

W drugiej fantazji, *f-moll* (1841) z najbardziej dojrzałego okresu swej twórczości, Chopin ukazał zupełnie nowe środki: ezoteryczność formy częściowo improwizowanej, a częściowo tematycznej, dwoistość struktury (dwa tryby), dwie tonacje (*f-moll*, *As-dur*), dwa systemy konstrukcji tematów (tercjowy i wielkokadencyjny) oraz ton elegijnej skargi z podtekstem narodowym. Ten podtekst to, jak twierdzą Tadeusz A. Zieliński i Mieczysław Tomaszewski, zwroty z *Liwinki* Karola Kurpińskiego, pieśni powstańczej, skomponowanej w roku 1831, która była śpiewana także na emigracji. Jak dowodzi Tomaszewski, podtekst ten tworzy również rytmika dumy (– UU – U / – U – U – U) – polskiej odmiany elegii, stanowiąca podstawę większości *Śpiewów historycznych*¹⁶. Tak więc znów mamy do czynienia z powiązaniem nowatorskich pomysłów strukturalnych, formalnych z reminiscencjami polskimi, ale w formie zawołowanej, wizyjnej, symbolicznej.

Lecz wróćmy do mazurków i polonezów. Idiom mazurkowy zachował Chopin w wielu gatunkach – w pieśniach, w *Preludium A-dur* z cyklu op. 28, w *Nokturnie g-moll* z op. 15, także w *Polonezie fis-moll*. Miał mazurka niejako we krwi. Sam pisał do rodziny w 1845 roku, że znajduje się w „*espaces imaginaires*, [...] a ja prawdziwy ślepy Mazur” – [...] napisałem 3 nowe *Mazurki*” [op. 59]¹⁷. Tę mazurkowość, jak pisze Norwid, przekształcił w element estetyczny należący do całej ludzkości, tak jak stało się ze stylami architektonicznymi starożytnej Grecji (jońskim, doryckim)¹⁸. Ale kolumny jońskie czy doryckie były zachowane w formie autentycznej, a Chopin nie operował autentycznymi mazurkami. On stworzył poematy, aluzyjnie podejmujące różne kategorie ludowości – wirowość lub kołysanie taneczne, przytupy, skłócenie rytmu dwójkowego z trójkowym, nieregularną akcentuację, burdony, ostinata, uporczywe powtórzenia fraz, nawoływania, zatrzymania jak w tańcu przy trudnej figurze i kontrasty ekspresji – od żywiołowego obertasa, przez mazura, po melancholijny, rzewny kujawiak. To była sublimacja, synteza, a nie stylizacja gatunku, w połączeniu z chromatyką, ambiwalencją tonalną, z sięgnięciem czy to po recytatyw w basie w *Mazurku h-moll* op. 33 nr 4, czy po wyrafinowaną ornamentykę w wielu mazurkach. Ale odwołajmy się do przykładu mazurkowości w nokturnie.

Nokturn g-moll zaczyna się melodią kujawiakową, która zostaje zatrzymana na jednym dźwięku i kończy się inną frazą. W taktie 69 pojawia się z kolei skoczny mazurek w *G-dur*, ale następstwa akordów są zaskakujące, dochodzą do *gis-moll*, *Fis-dur*, podczas gdy zwroty melodyczne podlegają przetwarzaniu i nastrój zmienia się stopniowo w tragizm. Część środkowa to *religioso*; właśnie w ten sposób Chopin trafia w sedno polskości – ludowość wiąże z przywiązaniem do religii.

16

Tadeusz A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1998, s. 497; Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana, Studia i interpretacje*, Kraków 1996, s. 86–89, oraz idem, *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnę*, Kraków–Warszawa 2016, s. 400.

17

List z 18–20 lipca 1845 r. do rodziców, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. Bronisław Edward Sydow, Warszawa 1955, t. 2, s. 137.

18

Por. pochodzący z 1852 r. i dedykowany Wojciechowi Grzymale szkic Cypriana Kamila Norwida poświęcony muzyce i tańcom słowiańskim, wydany w zbiorze *Pism wszystkich* (t. 6, Warszawa 1971, s. 386–387) pod tytułem *Tańce polskie* nadanym przez red. Juliusza Wiktora Gomulickiego. Por. także Ryszard Przybylski, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Kraków 1995, s. 191–192.

Przykład 3a.

Fryderyk Chopin, *Nokturn g-moll op. 15 nr 3, t. 1-7.*

Przykład 3b.

Fryderyk Chopin, *Nokturn g-moll op. 15 nr 3, t. 64-69.*

Zachwycano się w kraju i w prasie emigracyjnej mazurkami, lecz także wytykano je Chopinowi jako smutne i żałosne. Ale były one doceniane we Francji jako egzotyczna poetyka małych form fortepianowych o zakroju narodowym. George Sand napisała nawet, że są warte (dwa mazurki z op. 50) więcej niż 40 powieści i cała literatura stulecia¹⁹.

I wreszcie sięgniemy do poetyckiej formy *Poloneza-fantazji* op. 61, który wieńczy ten narodowy gatunek znaczony tak wspaniałymi polonezami, jak choćby *fis-moll* i *As-dur*, a jednocześnie jest kulminacją formy fantazji u Chopina. Przypomnę ciekawą analizę semiotyczną tej formy zaproponowaną przez Eero Tarastiego²⁰. Chopin tworzy w tym *Polonezie* nowy, narracyjny typ formy, mimo że w ogólnych zarysach stanowi ona skrzyżowanie formy sonatowej z trzyczęściową. Tak zwana część wstępna to wykluwanie się tematów, motywów, załączków strukturalnych, a nie konwencjonalna introdukcja. Sposób ich pokazywania jest nowy, wręcz opozycyjny wobec

19

List do Eugène'a Delacroix z 28 maja 1842 r. Por. *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i jej dziećmi*, tłum. Julia Hartwig, red. Krystyna Kobylańska, nowe oprac. Zbigniewa Skowrona, Warszawa 2010, s. 370 – przyp. red.

20

Eero Tarasti, *Pour la narratologie de Chopin*, „International Review of the Aesthetic and Sociology of Music”, 15/1 (1984), s. 53-75.

Przykład 4a.

Fryderyk Chopin, *Polonez-fantazja* op. 61, wstęp.

Przykład 4b.

Fryderyk Chopin, *Polonez-fantazja* op. 61, część tematu, t. 14-19.

Przykład 4c.

Fryderyk Chopin, *Polonez-fantazja* op. 61, echo mazurkowe, t. 116-119.

konwencji. Pierwszy akord oznacza inwersję rytmu punktowanego, charakterystycznego dla poloneza, rozłożony akord *Ces-dur* z dodatkowymi dźwiękami *des* i *fes* prowadzony jest przez całą klawiaturę aż do zaniku brzmienia na fermacie. Nie ma poczucia żadnej formy. Ten zabieg powtarza się czterokrotnie przy schodzeniu w tonację bemolowe, wnoszące przyciemnienie barwy. Temat poloneza rodzi się pomału, Chopin pokazuje jego odcinek od środka do końca, a nie od początku, wszystko na opak. A gdy już po sygnale rytmicznym rozwija się cały temat, to stopniowo wytraca on rytm poloneza – najpierw



potem



kończąc triolami



Następnie pojawia się trzykrotnie „mikrokosmos” mazurka, ale jego rytm, lecz nowa, nostalgiczna fraza, charakterystyczna dla mazurków Chopina, a w części środkowej wyraźne nawiązanie do ekspresji i faktury nokturnu.

Nowatorstwo Chopina i poetyka formy *Poloneza-fantazji* były zrazu kompletnie niezrozumiałe, nawet dla Liszta. Ale właśnie pod koniec życia Chopin jeszcze raz sięgnął do majestatu polskiego tańca i zwłaszcza w triumfalnej kodzie zmierzył się z problemem narodowości, tak jakby nie chodziło tylko o styl narodowy, ale o *derrière pensée*, o przetrwanie narodu.

ABSTRACT

The national aspect of Chopin's Paris-period works

Nationality is a fundamental category of Chopin's music, not just in typically Polish dance genres like the mazurka and polonaise, but also, as Franz Liszt stated in his monograph of Chopin from 1852, for conveying in music 'the poetical sense of the nation'. Only once did the young Chopin verbalise his attitude, in a letter of 25 December 1831: 'I partly succeeded in sensing our national music'. He remained faithful to that sentiment, to the ideals he brought from Poland, until the end of his life, even though in Paris he encountered other philosophical and Romantic ideas. He forged a 'self-contained' national style, a style that grew out of the 'Polish soil', as we read in literature and poetry devoted to Chopin. Roman Brandstaetter places on the composer's lips the words: 'I love this land / in this land I am'.

The question of the nationality of Chopin's works is discussed here on the basis of three fantasias: the *Fantasy on Polish Airs*, Op. 13, which is a kind of potpourri of popular and traditional Polish themes, the *Fantasy* in F minor, with its free, complex and at the same time improvised form and its reminiscences of Karol Kurpiński's song 'Litwinka' [Song of Lithuania], and the *Polonaise-Fantasy*, Op. 61. This last work crowns the polonaise and fantasy genres in Chopin's oeuvre in a poetical, synthesising way (echoes of the mazurka and the nocturne), ending with a triumphal coda which heralds the victory not just of the musical form, but also of the 'Polish question', as the ideological bedrock of Chopin's music.

KEYWORDS

Chopin, nationality, fantasy, potpourri

ABSTRAKT

Narodowość jest fundamentalną kategorią dzieła Chopina, i to nie tylko w gatunkach tańecznych typowo polskich – mazurkach czy polonezach – ale, jak stwierdza Franciszek Liszt w monografii o Chopinie z 1852 r., w przekazaniu w twórczości „poetyckiego sensu narodu”. Tylko raz zwerbalizował młody Chopin swą postawę w liście z 25 grudnia 1831 r., pisząc: „po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki”. Temu uczuciu, ideałom wyniesionym z Polski był wierny do końca życia, mimo że w Paryżu stykał się z innymi filozoficznymi i romantycznymi ideami i poznawał je. Tworzył narodowy styl jakby zamknięty w swym wnętrzu, styl wyrosły z „polskiej gleby”, co poświadczają piśmiennictwo i poezja jemu poświęcone. Roman Brandstaetter wkłada w jego usta słowa: „Kocham tę ziemię / w tej ziemi jestem”. Na trzech przykładach zarysowany został problem narodowości dzieła Chopina – w Fantazji na tematy polskie op. 13, która jest rodzajem potpourri popularnych i ludowych tematów polskich, następnie w Fantazji f-moll op. 49, o formie swobodnej, złożonej i jednocześnie improwizowanej, z reminiscencjami pieśni Litwinka Karola Kurpińskiego, oraz w Polonezie-fantazji op. 61. Wieńczy on gatunek poloneza i fantazji w sposób poetycki, syntetyzujący (echa mazurkowości i nokturnowości), z triumfalną kodą zwiastującą zwycięstwo nie tylko muzycznej formy, ale i „sprawy polskiej” jako podłoża ideowego muzyki Chopina.

SŁOWA KLUCZOWE

Chopin, narodowość, fantazja, potpourri

PROF. DR HAB. IRENA PONIATOWSKA

od 1965 do 2003 była związana z Instytutem Muzykologii UW. W latach 1975–1990 stała na czele Rady Naukowej TiFC i następnie była wiceprezesem Towarzystwa. Od 2001 jest przewodniczącą Rady Programowej Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina i od 2006 – Rady Festiwalu w Dusznikach. 1974–1991 organizowała współpracę muzycologiczną polsko-włoską, przewodniczyła Kongresom „Musica Antiqua Europae Orientalis” w Filharmonii Pomorskiej (1988–2014) i Kongresom Chopinowskim 1999 (red. wydania materiałów, 2003) i 2010 (współred. Z. Chechlińska 2017). Jest honorowym członkiem ZKP, honorowym obywatelem miasta Duszniki i honorowym członkiem Accademia Filarmonica di Bologna, założonej w 1666. Zainteresowania naukowe prof. Poniatowskiej koncentrują się na historii muzyki fortepianowej i pianistyki, w tym chopinologii, na dziejach muzyki i kulturze muzycznej przede wszystkim XVIII i XIX w. oraz na problematyce recepcji muzyki. Ma na koncie ponad 300 prac – w tym książki, m.in.: *Faktura fortepianowa Beethovena*, 1972, II wyd. z aneksem *Beethoven–Chopin*, 2013; *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX: aspekty artystyczne i społeczne*, 1991; *Historia i interpretacja muzyki*, 1994 i 1995; *W kręgu recepcji i rezonansu muzyki, Szkice chopinowskie*, 2008; album *Chopin 1810–2010. Człowiek i jego muzyka*, wyd. polsko-angielskie, 2009, wyd. polsko-francuskie, 2010; w serii *Historia muzyki polskiej*, tom 5: *Romantyzm 2A 1850–1900. Twórczość muzyczna*, 2010, wersja ang. 2011; artykuły, redakcje, m.in. 5 tomów *Chopin w kręgu przyjaciół*, 1995–1999; *Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej). Antologia* (wersja pol. i ang., 2011); *Jan Ekier artysta stulecia*, 2013; *Chopin w krytyce muzycznej 1918–1939. Antologia*, 2015 (wersja angielska 2016); *Wystawa Powszechna w Paryżu 1900. Autografy polskich kompozytorów* (oprac. w 3 językach, red. i współautorstwo E. Talma-Davous, 2016); *Wdzięk afektu – teksty o tempie rubato* (2017); edycje faksymilowe autografów Fryderyka Chopina (7 tomów, w tym 2 współautorstwo Z. Chechlińska), edycje muzyczne utworów Henryka Wieniawskiego, Marii Szymanowskiej, prace naukowo-popularne.