

Krzysztof Bilica

Warszawa

## MELOS POLSKI U CHOPINA\*

Słyszcy się wypowiedziane powszechnie zdania, że muzyka Chopina jest przykładem sztuki narodowej, że z muzyki Chopina emanuje narodowy duch, że w muzyce żadnego innego kompozytora nie została tak wiernie oddana istota polskości. Jeśli zdania takie nie są dostatecznie uzasadnione, stają się — mimo zawartej w nich najlepszej intencji — frazesami, stają się górnolotnym pustosłowiem. Frazesem, na przykład, jest słuszna skądinąd, lecz nie poparta żadnymi argumentami konstatacja Józefa Michała Chomińskiego, że

„w *Sonacie b-moll* zdobył się Chopin na stworzenie dzieła na wskroś oryginalnego, leżącego w ramach jego stylu, a co najważniejsze — będącego wzorem takiej muzyki, która mimo że nie wykorzystuje elementów ludowych (np. rytmów tanecznych), jest zarazem wspaniałym pomnikiem sztuki narodowej”<sup>1</sup>.

Dlaczego *Sonata b-moll* Chopina miałyby być „zarazem wspaniałym pomnikiem sztuki narodowej”, chociaż „nie wykorzystuje elementów ludowych”? Czy właśnie dlatego, że jest „dziełem na wskroś oryginalnym”? To nie ma nic do rzeczy. A może *Sonata b-moll* zawiera coś specyficznie narodowego, polskiego? Chomiński nic o tym nie mówi. Na kruchym więc fundamencie stawia Chopinowi muzykologiczny pomnik.

Narodową drogę wskazywali kompozytorowi jego przyjaciele i znajomi: „Obyś tylko ciągle miał na uwadze: narodowość, narodowość i jeszcze raz narodowość” — napominał Chopina Stefan Witwicki. „Jest to prawie czcze słowo dla pospolitych pisarzy, ale nie dla takiego jak Twój talent. Jest ojczysta melodia jak klima ojczyste”<sup>2</sup>.

---

\* Jest to rozszerzona wersja referatu wygłoszonego 29 listopada 1995 r. w Zamku Królewskim w Warszawie podczas XXV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej pt. „Muzyka polska w okresie zaborów”.

<sup>1</sup> Józef Michał Chomiński: *Sonaty Chopina*. Kraków 1960 s. 137.

<sup>2</sup> *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Zebrał i oprac. Bronisław E. Sydow. T. I Warszawa 1955 s. 179 (list 82. z 6 VII 1831, Warszawa).

W czym wyrażają się duch, istota lub charakter danego narodu? Przede wszystkim — w jego języku, w jego mowie. Co do tego panuje na ogół zgoda, także i co do tego, że głównie dzięki językowi wokalna muzyka jednego narodu daje się odróżnić od muzyki innego narodu. Mieczysław Tomaszewski, na przykład, wymieniając media, „poprzez które w muzyce wyrażała się dotychczas kategoria narodowości w sposób jakoś szczególnie dobitny i ewidentny (niekiedy aż deklaracyjny)”, stawia na pierwszym miejscu język narodowy<sup>3</sup>. Czy zatem język ma wpływ na kształtowanie się muzyki danego narodu? Czy melodyka i rytmika mowy może wpłynąć na melodykę i rytmikę muzyki?

Zastanawiała się już nad tym Zofia Lissa:

„Ważnym kryterium stylu narodowego w muzyce — pisała — dotąd niedostatecznie podkreślanym, jest związek pomiędzy typem melodyki w muzyce a melodyką danego mówio-

<sup>3</sup> Mieczysław Tomaszewski: *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*. „Ruch Muzyczny” 1985 nr 6 s. 3—5, przedruk w: *Oskar Kolberg. Prekursor antropologii kultury*. Red. Ludwik Bielawski, Katarzyna Dadak-Kozicka, Krystyna Lesień-Plachecka. Warszawa 1995.

Po II wojnie światowej problem kategorii polskiej muzyki narodowej podejmowali także — w rozmaitych kontekstach i ujęciach — m.in.: Adolf Chybiński: *Zagadnienia tradycji narodowych muzyki polskiej*. „Muzyka” 1951 nr 1 s. 3—7; Tadeusz Strumiłło: *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*. Kraków 1956; Karol Hławiczka: *Ze studiów nad stylem polskim w muzyce*. „Muzyka” 1960 nr 4 s. 43—69; Zofia Lissa: *Rozważania o stylu narodowym w muzyce na materiale twórczości K. Szymanowskiego*. W: *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego*. Kraków 1960 s. 7—72; też: *Problem polskiego stylu narodowego w twórczości Chopina*. W: też: *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*. Kraków 1970; Hieronim Feicht: *Pierwszy okres narodowego stylu w muzyce staropolskiej*. „Poradnik Muzyczny” 1966 nr 7/8 s. 3—5; Ludwik Bielawski: *Rytmika polskich pieśni ludowych*. Kraków 1970; Elżbieta Dziebowska: *Historia muzyki polskiej a powszechna historia muzyki*. „Muzyka” 1971 nr 3 s. 43—48; też: *O polskiej szkole narodowej*. W: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.* Red. Zofia Chechlińska. Warszawa 1971; Mirosław Perz: *Uwagi o treści pojęcia „muzyka polska”*. „Muzyka” 1971 nr 3 s. 23—26; tegoż: *Koncepcja historii muzyki polskiej jako dyscypliny naukowej*. W: *Z zagadnień muzykologii współczesnej*. Warszawa 1978; Zofia Stęszewska: *Polonika w źródłach niemieckich i w twórczości kompozytorów niemieckich od XVI do pocz. XVIII w.* „Muzyka” 1977 nr 3 s. 86—98; też: *Z zagadnień kształtowania się stylu narodowego w muzyce polskiej XVI—XVIII wieku*. „Muzyka” 1979 nr 4 s. 77—82; Katarzyna Morawska: *Przyczynek do analizy pojęcia muzyki polskiej*. „Muzyka” 1979 nr 4 s. 55—63; Zofia Chechlińska: *Z problematyki badań nad muzyką polską XIX wieku*. „Muzyka” 1979 nr 4 s. 83—91; Anna Czekanowska: *Do dyskusji o stylu narodowym*. „Muzyka” 1990 nr 1 s. 3—17; też: *Studien zum Nationalstil der polnischen Musik*. „Kölner Beiträge zur Musikforschung” 163 Regensburg 1990; Lucjan Cieślak: *U źródeł nurtu narodowego w muzyce polskiej*. W: *Prace specjalne [Akademii Muzycznej w Łodzi]*. Łódź 1990; tegoż: *Pieśni polityczne Oświecenia — dokument mało znany*. „Acta Universitatis Lodzianensis” 1991; Zofia Helman: *Dylemat muzyki polskiej XX wieku — styl narodowy czy wartości uniwersalne*. W: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*. Studia pod red. Anny Czekanowskiej. Kraków 1995; Magdalena Dziadek: *Ewolucja koncepcji muzyki narodowej od Romantyzmu do Młodej Polski*. [Referat wygłoszony na Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej „Muzyka polska w epoce zaborów”, Warszawa 1995, materiały z konferencji w druku].

## MELOS POLSKI U CHOPINA

nego języka narodowego. Wystarczy zestawić i porównać deklamacyjny, dramatyczny recytatyw Wagnera i Musorgskiego, Janačka i Debussy'ego [...]. Wiadomo, że melodyka kantylenowa czy figuracyjna, a zwłaszcza melodyka utworów instrumentalnych, daleko odchodzi od tamtych powiązań genetycznych. Narodowa charakterystyka melodyki dotyczy raczej melodyki wokalne, a więc utworów organicznie związanych z tekstem słownym i w nich właśnie kryterium wyrazu narodowego sprowadza się w pewnym stopniu do twórczego przetworzenia intonacji mowy<sup>4</sup>.

Jeśli język, jeśli żywa mowa wpływa na muzykę danego narodu, czyni to przede wszystkim w pieśni. Pieśń jest wszakże gatunkiem, w którym język — poprzez tekst słowny — przejawia bezpośrednio swoją obecność, więc i oddziaływa w jakiejś mierze na melodię i rytm muzyki. Nazywana przez starożytnych Greków *melosem*, jest pieśń dla muzyki danego narodu najistotniejsza. To w niej, w pieśni słycać melodię, *melos* narodowego języka. To w pierwszej kolejności pieśń pozwala odróżniać muzykę jednego narodu od muzyki innego narodu.

W 1821 r. pytał Karol Kurpiński: „Co stanowi muzykalną literaturę narodową?”. I odpowiadał: „Śpiew: bo się łączy z mową Ojczyzną i w niej nabiera rysów charakterystycznie narodowych. Inszy jest dźwięk mowy Włoskiej, inszy Francuzkiej, inszy Niemieckiej, inszy Polskiej: a każdy zgłębiający czuje [...] że ta różnica dźwięku mocno wpływa na expresję w śpiewaniu”<sup>5</sup>.

Pieśń jest pierwotniejsza od innych, pozawokalnych gatunków. Musiała przeto w jakiś sposób wpływać na muzykę instrumentalną, oderwaną od języka, pozbawioną słów, opartą na samej grze dźwięków. Jeśli więc język wpływał w jakiejś mierze — poprzez melodykę i rytmikę mowy — na melodię i rytm pieśni, to z kolei pieśń wpływała w jakimś stopniu na resztę muzyki. W jaki sposób wpływała pieśń na resztę muzyki narodowej?

Jest w muzyce polskiej dział śpiewów narodowych, tzw. pieśni *bogoojczyźnianych*, poprzez które naród wyrażał miłość do ojczyzny i Boga, do tych zatem wartości, których broniliśmy kiedyś nade wszystko<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Zofia Lissa: *Problemy polskiego stylu narodowego w twórczości Chopina*: Jw., s. 18.

<sup>5</sup> Karol Kurpiński: *Odpowiedź Panu G. na uwagi umieszczone w Gazecie Literackiej...* „Tygodnik Muzyczny” 1821 nr 7.

<sup>6</sup> Przymiotnik „*bogoojczyźniany*” próbowano w minionym okresie zdezawuować. Włodzimierz Sokorski ogłaszał ([hasło]: *Bogoojczyźniany*. W: *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. Warszawa 1958—68 t. 1; por. też: *Sztuka w walce o socjalizm*. Warszawa 1950): „Miłość do kraju naszego pokolenia, pokolenia epoki socjalizmu mierzymy nie nacjonalistyczną frazeologią i bogoojczyźnianym bełkotem agentów imperializmu, lecz ilością zbudowanych fabryk i mostów, domów i miast, rozmachem naszych osiągnięć kulturalnych i artystycznych, szczęściem naszego ludu”. Nie wiadomo, czy autorowi chodziło o miłość pokolenia do kraju, czy do kraju pokolenia (którego kraju?); w tej klasycznej nowomowie są jeszcze obecne — chyba nie w pełni sobie przez autora uświadamiane — relikty monarchicznego, protekcyjnalnego pluralis maiestatis: „szczęście naszego ludu”.

Bujny rozkwit tych pieśni trwał mniej więcej od połowy XVIII w. do końca następnego stulecia, a więc w okresie zagrożenia i później utraty naszej niepodległości.

Polskie śpiewy narodowe to pieśni, piosnki i piosenki — półludowe, półprofesjonalne. Nie zawsze znany jest autor ich słów, jeszcze rzadziej — twórca melodii, znane są za to powszechnie one same. Śpiewano je po domach, w kościołach, w sytuacjach prywatnych i oficjalnych, sobie i swoim dzieciom, dla umocnienia wiary i więzi<sup>7</sup>.

Spotyka się przede wszystkim — w drukach ulotnych i w licznych śpiewnikach — tak zwane małe teksty słowno-muzyczne tych pieśni (według terminologii zaproponowanej przez Michała Bristigera<sup>8</sup>), z zapisem tekstu i melodii pieśni bez akompaniamentu. Nieliczne opracowania pieśni z akompaniamentem instrumentalnym, bądź opracowania na zespoły chóralsne mają zazwyczaj znaczenie wtórne, nie noszą etykiety oryginału. Polskie śpiewy narodowe z zasady są jednogłosowe, łatwe do opanowania i rozpoznania. Często bowiem występują w nich (w półkadencjach na końcu zdań muzycznych, a zwłaszcza w kadencjach na końcu okresu) podobne zwroty melodyczno-rytmiczno-metryczne. Owe klauzule kadencyjne występują zarówno w śpiewach dwumiarowych, nawiązujących do krakowiaków, jak i w śpiewach trójmiarowych, nawiązujących do mazurków i polonezów.

W tekstach tych pieśni niezwykle często przewija się wątek ojczyzny, patriotyzmu i dumy narodowej, na przykład: „Danaż moja dana, Ojczyzno kochana”, „Byleś, Polsko, wolną była, chętnie zniosę blizny, niech w krwi zdroju płynie siła, wszak to dla Ojczyzny”, „Na Wawel, na Wawel, Krakowiaku żwawy, podumaj, potęknij nad pomnikiem sławy”, „Pamiętaj żeś Polka, że to za kraj walka, niepodległość Polski to twoja rywalka”, „Nie było, nie było, Polsko, dobrze tobie, wszystko się przyśniło, a twa dziatwa w grobie”, „Jeszcze Polska nie zginęła, póki my żyjemy. Co nam obca przemoc wzięła, szabłą odbierzemy. Marsz, marsz, Dąbrowski, z ziemi włoskiej do Polski! Za twoim przewodem złączym się z narodem”, „Podnieś rękę, Boże Dziecię, błogosław Ojczyznę miłą”.

Przedostatni dźwięk tych śpiewów, oznaczany tu symbolem (P), jest zawsze akcentowany, wypada bowiem na mocną część taktu, na ogół na górną sekundę toniki, którą poprzedza zazwyczaj dźwięk prowadzący (A); dźwięk ostatni (U), którym z reguły jest tonika (w półkadencjach także III lub V stopień skali), wypada na słabą część taktu. Mamy więc do czynienia z tak zwaną końcówką żeńską, taką samą, jaka pojawia się z zasady w polonezie. Skąd się wzięła żeńska końcówka w polskich śpiewach narodowych i w polonezach? Czyżby z języka?

<sup>7</sup> Por.: Waclaw Panek: *Polski śpiewnik narodowy*. Poznań 1996.

<sup>8</sup> Michał Bristiger: *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*. Kraków 1986 s. 21.

MELOS POLSKI U CHOPINA

A P U

a) O - jczy - zno ko - cha - na

b) wszak to dla O - jczy - zny

c) nad po - mni - kiem sła - wy

d) to two - ja ry - wal - ka

e) a twa dzia - twa w gro - bie

A P U

f) złą - czym się z na - ro - dem

g) Je - zu - sa Ma - ry - ja

h) w pla - czu u - tu - laj

i) i mie - ska - to mię - dzy na - mi

1. a) *Dalej, bracia, bierzmy kosy*; b) *Siedzi Krakus pod drzew cieniem*; c) *Na Wawel, na Wawel*; d) *Bywaj, dziewczę, zdrowe*; e) *Leci liście z drzewa*; f) *Mazurek Dąbrowskiego*; g) *Śliczna Panienska* (na podobną nutę śpiewano pieśni *Leci liście z drzewa*<sup>9</sup> i *Polak nie sługa*); h) kołęda *Lulajże, Jezuniu*; i) kołęda—polonez *Bóg się rodzi*.

Współczesną polszczyznę charakteryzuje paroksytoneza wyrazowa, czyli występowanie — na przedostatniej sylabie wyrazu — stałego akcentu, zwanego paroksytonem lub penultimą. Akcent we współczesnej polszczyźnie jest dynamiczny, polega na mocniejszym wymówieniu sylaby. Zanikło występujące w języku prasłowiańskim zjawisko iloczasu, czyli różnicowania sylab na długie i krótkie. Jeśli występują iloczasy i akcent meliczny (polegający na zmianie wysokości wymawianej sylaby), to tylko w funkcji ekspresywnej; stanowią one wyraz prawdziwej lub udawanej emocji mówiącego (na przykład dorosłego zwracającego się z przesadną ekspresją do dziecka).

Akcent podlegał w dziejach naszego języka przeobrażeniom. Halina Turska wyróżnia cztery stadia rozwojowe akcentuacji polskiej: mniej więcej do XII w. akcent był ruchomy i swobodny, w wiekach XII—XV przeobraził się w akcent

<sup>9</sup> Por.: *Polskie kołędy i pastoralki*. Wybrała i opracowała Anna Szwejkowska. Kraków 1985 s. 185.

nieruchomy, inicjalny i zestrojowy, do schyłku XVII w. był akcentem nieruchomym, paroksytonicznym i zestrojowym, i wreszcie od początków XVIII w. jest akcentem nieruchomym, paroksytonicznym i wyrazowym (z funkcją demarkacyjną, sygnalizującą, że zgłoska poakcentowa jest zgłoską ostatnią w wyrazie)<sup>10</sup>. Występuje zastanawiająca zbieżność: polskie pieśni narodowe zaczęły rozkwitać u schyłku tego samego stulecia, w którym krzepła obowiązująca obecnie akcentuacja polska. Czy ustalające się w początkach XVIII w. zasady nowej akcentuacji znalazły jakieś odzwierciedlenie w pieśniach narodowych powstających pod koniec tego wieku?

Polska pieśń ludowa i wyrosłe z niej śpiewy narodowe obfitują w transakcentacje, czyli przesunięcia akcentu z sylaby akcentowanej na nieakcentowaną. Śpiewamy: „W m'urowanej p'iwnicy t'ańcowali zb'ójnicy”, zamiast zgodnie z przyjętą akcentuacją: „W murow'anej piwn'icy tańcow'ali zbójn'icy”. Przesunięcia akcentu zachodzą wtedy, gdy nad słowami góruje muzyka, gdy słowa są jej tokowi podporządkowane. Transakcentacją w polskiej pieśni ludowej nie należy się gorszyć, transakcentacja dodaje jej wdzięku. Podobnie jak śpiewom narodowym<sup>11</sup>.

Są jednak w tych śpiewach miejsca, w których transakcentacja się prawie nigdy nie pojawia. To z reguły kadencje, a ściślej — w wypadku śpiewów jednogłosowych — klauzule kadencyjne. Na zakończenie muzycznych zdań lub okresów przypada ostatnie słowo strofki lub całego wiersza. Zgodności akcentuacyjnej wymaga tu właściwy dla tych śpiewów patos, a śpiewy łatwo go mogą utracić, kiedy na samym końcu przestają być patetyczne (podobnej prawidłowości podlega dramat: kiedy się kończy happy endem, nie może być przecież nazwany tragedią).

W śpiewach narodowych penultima ostatniego wyrazu jest z pietyzmem podkreślana, choćby poprzednio panowało w tym względzie akcentuacyjne bezhołowie (śpiewamy na przykład: „Za two'im przewodem, złączym si'ę”, ale już na końcu poprawnie: „z nar'odem”). Podkreślaniu penultimy ostatniego wyrazu służą różnorodne środki muzyczne:

<sup>10</sup> Halina Turska: *Zagadnienie miejsca akcentu w języku polskim*. „Pamiętnik Literacki” 1950 zes. 2., s. 434—468. Po bez mała półwieczu od czasu opublikowania tej rozprawy zauważyć można nową, nasilającą się tendencję w zakresie akcentuacji polskiej. Wraca, jak się wydaje, akcent paroksytoniczny, zestrojowy.

<sup>11</sup> Można by wysunąć hipotezę, że transakcentacje, w jakie obfituje polska pieśń ludowa, są reliktem dawnych systemów akcentuacyjnych panujących w staropolszczyźnie, bądź świadectwem istnienia współcześnie w różnych regionach Polski systemów odmiennych od ogólnie obowiązującego. Na przykład akcent górali podhalańskich jest inicjalny, padający na pierwszą zgłoskę wyrazu, podobnie jak akcent w języku czeskim. Z tego punktu widzenia w pieśni „W m'urowanej p'iwnicy t'ańcowali zb'ójnicy” transakcentacji by zatem nie było, lecz byłaby akcentacja zgodna z przyjętą w tym regionie.

## MELOS POLSKI U CHOPINA

— umiejscawianie penultimy na mocnej części taktu, co wyklucza trans-akcentację,

— umiejscawianie penultimy — w stosunku do antepenultimy ulokowanej zazwyczaj na VII stopniu i ultimy ulokowanej zawsze na tonice — na dźwiękach wyższych, najczęściej na II stopniu skali, przez co nabiera ona charakteru akcentu melicznego, i wreszcie

— hamowanie ruchu na penultymie (trwa ona z reguły dłużej niż poprzedzający ją dźwięk), przez co powstaje zjawisko iloczasu.

Wykształciły się zatem w zakończeniach polskich pieśni narodowych stereotypowe zwroty melodyczno-rytmiczno-metryczne, uwydatniające penultimę, czyli przedostatnią, akcentowaną sylabę ostatniego słowa. Zwrotom takim pozwolę sobie nadać nazwę kadencji polskiej. W opracowaniach artystycznych (wielogłosowych) kadencje śpiewów narodowych zyskują ponadto wymiar harmoniczny.

Za doskonałą postać kadencji polskiej można uznać taką, w której trzy ostatnie sylaby — antepenultima A, penultima P i ultima U są:

a) pod względem metrycznym:  $\cup \sphericalangle \cup$ , to znaczy A jest nieakcentowana, P — akcentowana, U — nieakcentowana (lub akcentowana słabiej niż P);

b) pod względem rytmicznym:  $A < P \geq U$  (< krótsza,  $\geq$  dłuższa lub równa);

c) pod względem melicznym: VII — II — I stopień;

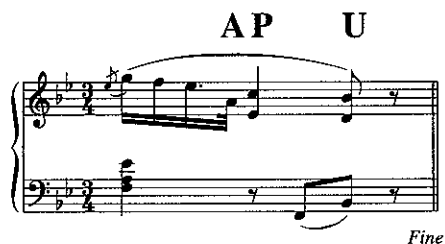
d) pod względem harmonicznym: D — D — T (lub D — T<sub>D</sub> — T).

Przyjmijmy jeszcze, że mocna i słabsze postaci kadencji polskiej to takie, które od doskonałej odbiegają jednym lub większą liczbą elementów, ale zachowują przynajmniej model metryczny z akcentowaną penultimą.

Dużo wspólnego z kadencją polską ma kadencja polonezowa (por. przykład 1i). Charakteryzuje się ona również żeńską końcówką, to znaczy ultimą (ostatnim dźwiękiem) na słabej, trzeciej części taktu. Różni ją od kadencji polskiej tylko słabsza penultima, wypadająca nie na pierwszej, mocnej części taktu, lecz na drugiej, słabszej. Jednakże ze względu na charakterystyczne w kadencji polonezowej rozdrobnienie rytmiczne grupy początkowej — dłuższa z reguły penultima nabiera cech akcentu iloczynowego, rytmicznego.

2. a) Schemat kadencji polskiej doskonałej; b) schemat kadencji polonezowej.

W typowych kadencjach polonezowych zachowany jest też rysunek meliczny kadencji polskiej, z charakterystycznym, poprzedzającym ją skokiem seksty małej lub kwinty zmniejszonej w dół na wypadający na antepenultimie dźwięk prowadzący.



3. F. Chopin: *Polonez B-dur* op. 71 nr 2 t. 52.

Podobieństwo kadencji polonezowej do kadencji polskiej (jeśli nie wyraźne pokrewieństwo obu) przemawiałoby za wokalnym rodowodem poloneza lub przynajmniej za tym, że temu najbardziej polskiemu tańcowi towarzyszył był dawniej śpiew<sup>12</sup>.

Kadencja polska, będąca sformalizowanym odzwierciedleniem pewnej charakterystycznej cechy melosu polskiego (melodyki mowy polskiej), może być oczywiście spotykana w muzyce innych narodów i w twórczości obcych kompozytorów. Każdy bowiem utwór oparty na systemie dur-moll, wykazujący budowę okresową, kończy się albo kadencją żeńską na słabej części taktu, albo męską na mocnej. Tertium non datur. Kadencja polska jest zaś tylko szczególnym przypadkiem kadencji żeńskiej. Nigdzie indziej wszakże nie występuje ona tak często, jak właśnie w polskich śpiewach narodowych, których bujny rozkwit rozpoczął się w 2. połowie XVIII w. i trwał przez cały wiek następnny. Czy

<sup>12</sup> Na charakterystyczne zakończenie zdań muzycznych, nazwane przeze mnie kadencją polską, zwracali już uwagę niektórzy muzykolodzy polscy. Jerzy Gabryś, analizując *Pieśń Hafisa* kompozycji Jana Nepomucena Kaszewskiego, konstatuje: „Wszystkie czterotaktowe zdania rozpoczynają się przedtakterem (1 lub 2 ósemkami) i kończą się na słabej części taktu krokiem opadającym z akcentowanej sekundy na prymę. Zakończenia te w niektórych wypadkach, jak na przykład w drugim czterotaktacie śpiewu, posiadają charakterystyczny rysunek melodii biegnącej od piątego stopnia gamy w górę do dźwięku prowadzącego, po czym następuje opóźnienie prymy. Na zakończenia tego rodzaju zwróciłem już uwagę przy omawianiu *Śpiewów historycznych*, wskazawszy na ich związki z kadencjami poloneza” (Jerzy Gabryś: *Początki polskiej pieśni solowej w latach 1800—1830*. W: *Z dziejów polskiej pieśni solowej*. Kraków 1960 s. 164).

Do podobnych spostrzeżeń doszedł również Mieczysław Tomaszewski, który wyodrębnił w swych analizach kadencję nazwał kadencją sarmacką (wg relacji ustnej autora). Niestety, dotąd nie opublikował on swych spostrzeżeń.



kadencja polska pojawia się też w muzyce Fryderyka Chopina, którego życie przypadło na jeden z okresów tej epoki?

Penultimą zajmował się w swej *Rozprawie o metryczności i rytmiczności języka polskiego* Józef Elsner, główny nauczyciel Chopina. Jest wielce prawdopodobne, że Chopin czytał jego *Rozprawę*, wydaną w 1818 r. i pomyślaną wtedy jako część pierwsza zamierzonego większego dzieła. Z jej głównymi tezami zapoznał się był jeszcze w okresie warszawskich studiów (w latach 1826—29) w Szkole Głównej Muzyki Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego. W każdym razie o *Rozprawie* dobrze wiedział. O ukończeniu prac nad całością dzieła i o fiasku wydania całości donosił Elsner Chopinowi w liście z dnia 13 XI 1832:

„moje dzieło o Metryonomii i Rytmiczności języka polskiego w trzech tomach (w którym mieści się rozprawa, po części tobie znana, o Melodii) jest już ukończone; lecz teraz nie może być wydane, bo w nim oprócz tendencji muzycznej największą rolę narodowość [podkr. K. B.] (co się samo przez się rozumie)”<sup>13</sup>.

W opublikowanym niedawno przez Krystynę Kobylańską liście Elsnera do Chopina (z 17[?] maja 1843 r.) ten pierwszy zawiadamia adresata o przesłaniu mu — wraz z listem — kopii „przedmowy do oddziału drugiego Części drugiej Rozprawy [...] o Metryczności i Rytmiczności Języka polskiego”, z czym wiąże następującą prośbę:

„Przedmową do pierwszego oddziału Części drugiej wraz [z] Zasadami głównymi Prozody Języka polskiego ma (ile pamiętam) między innymi Poeta Zalewski także żyjący teraz w Paryżu albo w Francji — jak i Jaś:[nie] Oświe:[cony] Xiąże Adam Czartoryski, któremu dzieło to miałem zaszczyt ofiarować posiada już cały oddział pierwszy części drugiej rozprawy tej, teraz znacznie powiększony, i zupełnie poprawiony — jednym słowem całe to dzieło już od 9 lat leży u mnie gotowe do wydania. Życzyłbym, gdyby to być mogło bez iakiego bądź uszczerbku, żebyś raczył o tem uwiadomić Xięcia, iako też dałbyś Mu do przeżycia [sic], i do czytania, co Ci teraz posełam”<sup>14</sup>.

Elsner zdawał sobie dobrze sprawę z muzycznego znaczenia penultimy w polszczyźnie. „Forma języka — pisał — przyczynę prawa penultimy zawierająca, w żaden sposób uszkodzoną być nie może, przez nią bowiem język polski jako polski między słowiańskimi się znamionuje”<sup>15</sup>. Uważał, że nasza muzyka wokalna może się znakomicie obejść bez tekstów poetyckich zawierających rymy męskie.

<sup>13</sup> *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Jw., t. I s. 220 (list 108. z 13 listopada 1832, Warszawa).

<sup>14</sup> *Fryderyk Chopin. Miscellanea inedita*. Zebrała i opracowała Krystyna Kobylańska. „Ruch Muzyczny” 1996 nr 22 s. 31—33.

<sup>15</sup> Józef Elsner: *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym [...]*, w Drukarni S. Dąbrowskiego. Warszawa 1818 [s. nlb.].

„Jeżeli jeszcze (co każdemu kompozytorowi jest wiadomo) zważymy — przekonywał — że ani we względzie melodyjnym ostatnia nuta, ani we względzie harmonijnym ostatni akord nie są jeszcze tym, co zakończenie muzycznej frazy albo szyku akordów stanowić może, ale że je raczej przedostatnia przynajmniej nuta albo przedostatni akord [podkr. K. B.] oznaczyć i uzupełnić muszą, w ten czas i ta nieodzownie utrzymywana konieczność męskich zakończeń tym prędzej zniknie”<sup>16</sup>.

Poglądy Elsnera zreferowała celnie Mieczysława Demska-Trębacz:

„Tak więc muzycy polscy [pokolenia Karola Lipińskiego] skłonni byli uznać właściwości muzyczne języka narodowego. Z tego względu Józef Elsner dokonał analizy zjawisk rytmicznych i melodycznych, typowych dla języka polskiego, w wyniku której następnie wprowadził «prawo penultimy» czyli postulat wyłączności rytmów z końcówką żeńską, jako zgodnych z akcentem polskim na przedostatniej sylabie. Frapował go fakt, iż taką właśnie postać rytmiczną ma polonez i wiele polskich pieśni ludowych oraz kościelnych”<sup>17</sup>.

Zdawał sobie dobrze sprawę także Chopin, jak bardzo potrzebna jest w kompozytorskim rzemiośle znajomość prozodii. Skarżył się w 1831 r. Tytusowi Wojciechowskiemu na Wojciecha Sowińskiego:

„A czym mi [on] najwięcej krwi psuje, to zbiorem swoich karczemnych, bez sensu, najgorzej akompaniowanych, bez najmniejszej znajomości harmonii i prozodii układanych śpiewek z z a k o Ń c z e n i a m i k o n t r e d a n s o w y m i [podkr. K. B.] — które on zbiorem polskich pieśni nazywa. Wiesz, ile chciałem czuć i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki”<sup>18</sup>.

Kompozytor tedy pojmował odrębność polskiej muzyki narodowej, czuł jej istotę, jej ducha. Czy zdawał sobie jasno sprawę, że duch ów przenika w jakiejś mierze do muzyki narodowej z języka, lub — inaczej — że język wpływa w pewnym stopniu na muzykę narodową? Tego dowieść oczywiście nie można<sup>19</sup>. Postaram się za to wykazać, jak znacząco liczne są w muzyce Chopina ślady

<sup>16</sup> Jw.

<sup>17</sup> Mieczysława Demska-Trębacz: *Muzyka polska w poszukiwaniu ludzkiej i narodowej tożsamości*. Warszawa 1995 (wydanie własne autorki); por. też: *Muzyka i naród*. Wybór tekstów i opracowanie Mieczysława Demska-Trębacz. Warszawa 1991 Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie (na prawach skryptu).

<sup>18</sup> *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Jw., t. I s. 210 (list 94. z 25 XII 1831, Paryż). Por. też przyp. 27.

<sup>19</sup> Można jedynie przypuszczać, że bliska znajomość z Samuelem Bogumiłem Lindem, rektorem liceum, a zarazem sąsiadem rodziny Chopina w pałacu Kazimierzowskim, zaowocowała poznaniem przez młodego Fryderyka któreś z teorii upatrujących w języku jeśli nie przyczynę powstania muzyki, to przynajmniej przyczynę jej kształtowania. W październiku 1826 r. opisywał Chopin Janowi Białobłockiemu swoje dopiero co rozpoczęte studia w Szkole Głównej Muzyki: „słucham Brodzińskiego, Bentkowskiego i innych, w jakimkolwiek związku będących obiektów z muzyką [podkr. K. B.]” (*Korespondencja Fryderyka Chopina*. Jw., t. I s. 73, list 30. z „2 listop. [października 1826]”, Warszawa).

## MELOS POLSKI U CHOPINA

oddziaływania języka, występujące pod postacią kadencji polskiej przejętej z pieśni narodowej. Na poparcie mojej tezy podam przykłady zaczerpnięte z twórczości kompozytora: z niektórych jego pieśni, zawierających kadencję polską, z *Larga Es-dur*, będącego fortepianowym opracowaniem pierwotnej wersji melodycznej hymnu *Boże, coś Polskę*, ze *Scherza h-moll* zawierającego cytaty melodii kolędy *Lulajże, Jezuniu*, i — w końcu — z wybranych utworów instrumentalnych, w których wprowadzić nie ma już żadnych bezpośrednich odniesień do narodowych śpiewów, ale pojawia się charakterystyczna dla tych śpiewów kadencja polska.

### P i e ś n i

Zachowało się szczęśliwie dziewiętnaście pieśni Chopina. Zaledwie trzy z nich (*Hulanka*, *Śliczny chłopiec*, *Wojak*) zostały skomponowane do wierszy z rymami męskimi. Te trzy pieśni — siłą rzeczy — kończą się kadencjami męskimi, na mocnej części taktu, a mimo to zachowują przynajmniej melodyczny kontur kadencji polskiej. W pozostałych szesnastu pieśniach występują kadencje polskie: słabsze lub mocniejsze, a często też doskonałe.



4. *Życzenie*, t. 57—58: kadencja polska doskonała melicznie, słabsza rytmicznie (A = P).



5. *Wiosna*, t. 55—56: kadencja żeńska odbiegająca melicznie od modelu kadencji polskiej, zachowująca jednak akcentowaną P.



6. *Smutna rzeka*, t. 90—92: kadencja polska słabsza melicznie, mocna rytmicznie; ciekawy przykład lokowania grupy P na melizmacie (u Chopina spotykany częściej).





## MELOS POLSKI U CHOPINA

A P U

w in - sze od - le - cim kra - - - - - je

13. *Nie ma czego trzeba*, t. 56—61: kadencja żeńska, odbiegająca melicznie od modelu kadencji polskiej, zachowująca jednak mocno zaakcentowaną P; duża wartość rytmiczną grupy P (na długim melizmacie) powoduje lokalną zmianę nominalnego metrum  $\frac{2}{4}$  na realne  $\frac{4}{2}$ ; U wypada więc na ostatnią, słabą część taktu.

A P U

pró - żno pie - rścieni da - tem

14. *Pierścień*, t. 47—48: kadencja polska słabsza melicznie i rytmicznie.

A P U

le - cisz tu po bło - - - niu

15. *Narzeczonny*, t. 19—22: kadencja żeńska (jak w przykł. 13).

A P U

zro - sil się na gło - wie

16. *Piosnka litewska*, t. 43: kadencja polska słabsza melicznie (A = III, a nie VII stopień), mocniejsza rytmicznie (A < P > U), poprawna metrycznie: P jest ulokowana na trzeciej, mocnej części taktu.

A P U

wy - jdzie Pol - ska ca - ła, ca - ła

17. *Leci liście z drzewa*, t. 49—50: klasyczna kadencja polska doskonała, zachowująca nawet charakterystyczny skok kwinty zmniejszonej na A, bliźniaczo podobna — mimo różnego metrum — do kadencji polskiej *Mazurka Dąbrowskiego*.

A P U

ga - dam bez pa - mię - ci

18. *Czary*, t. 13—14: kadencja polska słabsza melicznie i rytmicznie.

19. *Dumka*, t. 8: kadencja polska słabsza melicznie i rytmicznie.

Jak widać, większość Chopinowskich pieśni zawiera kadencję polską, którą charakteryzują się — jak wykazałem uprzednio — polskie śpiewy narodowe. Tymczasem Zofia Lissa sugeruje, że

„z 19 pieśni [...] nieliczne wykazują tylko pewne cechy polskiego stylu [...]. Ciekawe — kontynuuje autorka swój wywód — że niektóre z tych pieśni wykazują wyraźne wpływy melodyki ukraińskich pieśni ludowych [...]. Te wpływy w pieśniach Chopina oraz fakt, że w całokształcie dorobku kompozytora liryka wokalna reprezentuje gatunek przypadkowy, stanowi po prostu pozycję słabszą artystycznie, zdecydowały o tym, iż pieśni te, mimo pojawiających się tu niekiedy rytmów mazurkowych (*Hulanka*, *Pierścień*, *Moja pieszczotka*), w słabszym stopniu posiadają oblicze narodowe”<sup>20</sup>.

Autorka kwestionuje wartość artystyczną Chopinowskich pieśni oraz podważa ich polski charakter. Argumenty, które wysuwa, są nie do przyjęcia. Przypadkowość gatunku nie może być wyznacznikiem jego wartości, zaś

<sup>20</sup> Zofia Lissa: *Problemy...*, jw., s. 81. Należy tu przy okazji zauważyć, że muzykolodzy polscy przejawiali — szczególnie w okresie powojennym — skłonność do uzasadniania charakteru narodowego muzyki Chopina zawartymi w niej wpływami muzyki ludowej (pół biedy, gdy szło o muzykę polską, gorzej, gdy — na przykład — o ukraińską). O takiej skłonności świadczą między innymi wypowiedzi Lissy i przytoczona wcześniej wypowiedź Chomińskiego dotycząca *Sonaty b-moll* (zob. przyp. 1). Tymczasem to, co ludowe, nie jest równoznaczne z tym, co narodowe. Wyolbrzymianie roli ludowości w muzyce Chopina (nie jej negowanie!) jest błędem. Kultura ludowa była Chopinowi w gruncie rzeczy duchowo obca. Kompozytor interesował się nią ze względu na jej egzotykę. Zapewne nie przeszło mu przez myśl, by szukać w niej swych jedynek duchowych korzeni. Muzyka Chopina nie czerpie wyłącznie z muzyki ludowej. Przekonany był o tym Karol Szymanowski, który udzielając wywiadu Jerzemu Freiheiterowi, powiedział: „muzyka artystyczna nie musi koniecznie czerpać z folkloru. Charakter narodowy kompozytora nie polega na cytatach folkloru, czego najwspanialszym dowodem jest twórczość Chopina” („*Antena*” u *Karola Szymanowskiego*. W: Karol Szymanowski: *Pisma*. T. I: *Pisma muzyczne*. Zebrał i opr. Kornel Michałowski. Kraków 1984 s. 469). Na szczęście kolejne pokolenie muzykologów polskich zaczęło to dostrzegać. Mieczysław Tomaszewski pisze: „Zywsze, niż się dawniej sądziło, okazuje się zainteresowanie Chopina pieśnią powszechną (nazywaną wówczas «śpiewami narodowymi»); improwizował, włączał do fantazji, cytował koledy (*Lulajże Jezuniu*), pieśni narodowe (*Jeszcze Polska*), żołnierskie (*Tam na błoni*), powstańcze (*Wionął wiatr błogi*), miłosne (*Już miesiąc zaszedł*), modne kuplety (*Świat srogi*, *W mieście dziwne obyczaj*)” ([hasło] *Chopin*. W: *Encyklopedia muzyczna PWM*. Część biograficzna pod red. Elżbiety Dziębowskiej. T. II *cd* Kraków 1984).

charakter narodowy muzyki polskiej nie musi się wyrażać wyłącznie w rytmach mazurkowych<sup>21</sup>. Na szczęście pieśni Chopina, dotąd niedoceniane, uważane za artystycznie słabsze i w twórczości kompozytora marginalne, znajdują coraz liczniejszych obrońców<sup>22</sup>.

### L a r g o E s - d u r

*Largo Es-dur* nie jest oryginalną kompozycją Chopina, lecz dokonaniem przez kompozytora opracowaniem na fortepian pierwszej, zapomnianej już dziś melodii pieśni *Boże, coś Polskę*. Pieśń ta ma pogmatwane losy i literackie, i muzyczne. Powstała zrazu do słów wiernopoddańczego hymnu Alojzego Felińskiego. Muzykę skomponować miał w 1816 r. — na życzenie Wielkiego Księcia Konstantego — skrzypek i kompozytor, wówczas podporucznik Czwartego Pułku Piechoty, Jan Nepomucen Kaszewski. Hymn został wydany w tym samym roku w czterogłosowym opracowaniu Wincentego Gorączkiewicza, pod tytułem *Pieśń narodowa za pomyślność króla*<sup>23</sup>. Melodia Kaszewskiego jest znana z opracowania dokonanego przez Gorączkiewicza, gdyż pierwotny druk, ogłoszony pt. *Hymn na rocznicę ogłoszenia Królestwa Polskiego z woli Naczelnego Wodza wojsku polskiemu do śpiewania podany, nie zachował się*.

Tymczasem Jan Prosnak odnalazł w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie rękopis zawierający *Hymn na rocznicę 3 Maja* (1792) pióra Ignacego Krasickiego, połączony — jak twierdzi — z pierwotną melodią pieśni *Do Ciebie, Panie*<sup>24</sup>. Ot, typowa dla tamtych czasów kontrafaktura. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie to, że podana przez Prosnaka melodia pieśni *Do Ciebie, Panie* jest nieznacznie różniącym się wariantem melodii, za której kompozytora uchodzi Kaszewski. Sytuację komplikuje jeszcze fakt, że oto w śpiewniku księdza Jana Siedleckiego spotkać można bardzo podobną melodię, przypisywaną tam

<sup>21</sup> „Nie tylko rytmy taneczne nadają piętno narodowe muzyce” — zauważa słusznie Zygmunt Noskowski, dodając jeszcze, niestety zbyt ogólnikowo — „lecz także i ogólny nastrój, odzwierciedlający właściwości duchowe danego narodu”. Dalej już brnie w niezbyt wybredną poezję: „Że tak jest, zawdzięczamy to geniuszowi Chopina, który zbierał swe myśli i melodie z naszych łąk, pól i lasów” (Zygmunt Noskowski: *Istota utworów Chopina*. Warszawa 1902. Cyt. za: *Muzyka i naród*. Wybór tekstów i opr. Mieczysława Demska-Trębacz. Warszawa 1991).

<sup>22</sup> Por. Krystyna Tamawska-Kaczorowska: *Pieśni Fryderyka Chopina*. „Rocznik Chopinowski” t. XIX 1987/89 s. 259—296.

<sup>23</sup> Więcej na ten temat w: Dioniza Wawrzykowska-Wierciochowa: *O melodiach pieśni „Boże, coś Polskę”*. „Muzyka” XXXI 1986 nr 3 s. 57—81.

<sup>24</sup> Jan Prosnak: *Pieśń polska w okresie Sejmu Czteroletniego (w 175. rocznicę Konstytucji Trzeciego Maja)*. „Muzyka” XI 1966 nr 2 s. 117, 137.

Franciszkowi Lesslowi<sup>25</sup>, choć skądinąd wiadomo, że za jej kompozytora może być uważany ojciec Franciszka, Wincenty<sup>26</sup>.

Hymn Felińskiego z melodią Kaszewskiego (?) śpiewano powszechnie w kościołach, a nawet — początkowo — poza nimi, podczas uroczystości świeckich. Podobnie popularna była — jak podaje za Julianem Horoszkiewiczem Prosnak — tożsama muzycznie z hymnem wcześniejsza pieśń *Do Ciebie, Panie*. Melodię hymnu Felińskiego lub pieśni *Do Ciebie, Panie* mógł Chopin słyszeć w dzieciństwie, zaś w latach młodzieńczych mógł nawet ją grywać, jako licealista przygrywał bowiem na organach w warszawskim kościele ss. wizytek. Po latach opracował ją w Paryżu, prawdopodobnie w 1847 r. (6 lipca, jak świadczy postawiona na rękopisie niepełna data).

a) A P U

b) A P U

20. *Largo Es-dur*: a) t. 3—4 (oraz analogicznie 7—8); b) t. 23—24.

<sup>25</sup> Ks. J. Siedlecki: *Śpiewnik kościelny*. Wyd. 37. zmienione Opole 1982 s. 321 Wydawnictwo św. Krzyża.

<sup>26</sup> Julian Horoszkiewicz: *Wspomnienia roku 1830—1831 (Wiersze, pieśni z muzyką, marsze wojska polskiego, odnoszące się do tej epoki)*. Zesz. 1—2 [słowa + nuty] Lipsk 1880 drukarnia C. G. Rödera; tegoż: *Pieśni z muzyką, marsze Wojska Polskiego z końca 18go i początku 19go wieku*. Zesz. 1—2 [słowa + nuty] wyd. 2. Kraków [b. d.] Spółka Wydawnicza Polska; Halina Rudnicka-Kruszewska: *Wincenty Lessel*. Kraków 1968 s. 43.



W tym czasie słowa hymnu różniły się od wiernopoddańczej wersji Felińskiego. Stanowiły melanz fragmentów wiersza Felińskiego z fragmentami podobnego w formie, lecz odważniejszego w treści *Hymnu do Boga o zachowanie wolności* Antoniego Goreckiego, melanz uwieńczony — co najistotniejsze — suplikacją w refrenie: „Naszą Ojczyznę racz nam wrócić, Panie!” (w innej wersji: „Ojczyznę, wolność racz nam zwrócić, Panie”). Tak przerobiony hymn śpiewano już nielegalnie, gdyż z powodu „buntowniczych” treści został zakazany przez władzę carskie. Zresztą od lat dwudziestych XIX w. śpiewano go do innej melodii, z którą związany jest obecnie. Po wprowadzeniu zakazu śpiewania hymnu w kościołach — na tę jego nową melodię zaczęto śpiewać maryjną pieśń *Serdeczna Matko*.

Wydaje się, że aranżując *Largo* miał Chopin na myśli raczej pieśń *Do Ciebie, Panie*, a nie tożsamy z nią muzycznie hymn *Boże, coś Polskę* w jego pierwotnej wersji. Wskazywałaby na to odbitka, od której rozpoczyna się kompozycja, a która pasuje bardziej do zestroju słów „Do Ciebie”, niż do słowa „Boże”. W każdym razie zachowuje Chopin w swej aranżacji takie same mocne kadencje polskie, jakie słycać w melodii pierwotnej.

#### S c h e r z o h - m o l l

Utwór ten został skomponowany na przełomie lat 1834 i 1835. Tradycja kaže odnosić pierwsze jego szkice do połowy 1831 r. Święta Bożego Narodzenia 1830 r. po raz pierwszy spędził Chopin poza rodzinnym gronem, na obczyźnie. Był wówczas w Wiedniu. „Udałem się do [katedry] Ś-tego Szczepana” — relacjonuje Janowi Matuszyńskiemu swój wigilijny wieczór — ale zaraz się skwapliwie zastrzega: „Nie dla nabożeństwa”. I dalej pada znane zdanie: „Ponura roiłła mi się harmonia”<sup>27</sup>.

Wiadomo, że w *Scherzu* pojawia się — w *H-dur* — melodia kolędy *Lulajże, Jezuniu*. Ta muzyczna reminiscencja jest jednym z najpiękniejszych przykładów podróży sentymentalnej w muzyce, jest wspomnieniem minionego dzieciństwa i zarazem przywołaniem sacrum. Cóż jednak znaczy ta „ponura harmonia” w *h-moll* w skrajnych częściach utworu? Harmonia bardziej niż ponura. Utwór zaczyna się burzliwie. Pasaże prawej ręki mkną błyskawicowymi zygzakami ku górze. Wydaje się, jak gdyby Chopin — mówiąc jego słowy — „wszystkie tu tony poruszył, jakie mu tylko ślepe, wściekłe, rozjuszone nasało czucie!”<sup>28</sup>. Skąd owo agitato powracające kilkakrotnie w utworze?

<sup>27</sup> *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Jw., t. I s. 163 (list 71. datowany na „Dzień Bożego Narodzenia. Niedziela rano [26 grudnia 1830]” w Wiedniu).

<sup>28</sup> „Gdybym mógł, wszystkie bym tony poruszył, jakie by mi tylko ślepe, wściekłe, rozjuszone nasało czucie, aby choć w części odgadnąć te pieśni [podkr. K. B.], których rozbite echa

Nie zwracano dotąd uwagi na znaczenie figur pojawiających się w basie, w lewej ręce. Są one zwierciadlanym odbiciem dwugłosowej struktury, którą buduje snująca melodię kołędu prawa ręka.

21. Scherzo h-moll t. 14—16, 22—24, 305—306.

Jest to jednak odbicie powstałe w krzywym zwierciadle, dającym obraz złośliwie wypaczony, negatywowy, na opak wywrócony. Tu w górze, w ręce prawej, tonacja durowa i panująca nad wszystkim nuta stała na dominancie, jak gdyby składnik niewzruszonej harmonii sfer. Tam w dole, w ręce lewej, przyziemna nuta pedałowa na tonice i tonacja molowa („ponura harmonia”). Tu w górze — niebiański spokój, refleksja, tam w dole — piekielna wrzawa, ekspresja; tu — doskonałość i prawość (zgodność rytmu z metrum), tam — ułomność i anarchia (konflikt rytmu z metrum); dobro, dobroć i radość ponad złem, złością i rozpaczą. Mamyż li do czynienia z kołędą i antykołędą, z przeciwstawieniem miłości i złości, sacrum i profanum? A może *Scherzo* to sarkastyczny żart, czy nawet profanacja sacrum?

„Cnota i zbrodnia jedno!” — zapisywał Chopin swoje bluźniercze eksklamacje w tak zwanym dzienniku stuttgarckim. Zresztą nie jeden jedyny raz. Po upadku Warszawy tak samo bluźnił Bogu, nazywając Go Moskałem<sup>29</sup>. Czynił to najwidoczniej pod wpływem gwałtownych emocji, które zburzyły

gdzieś jeszcze po brzegach Dunaju błądzą, co wojsko [króla] Jana [Sobieskiego] śpiewało” (*Korespondencja Fryderyka Chopina*. Jw.).

<sup>29</sup> *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Jw., t. I s. 184—185 (poz. 85.: z albumu-dziennika (Stuttgart, „po 8 września 1831 r.”).

równowagę między wyniesioną z domu jego bogobojnością a wpojonym mu przez rodziców i otoczenie patriotyzmem. Poddawał się zarazem naciskowi konwencji romantycznej, ujawniał się jako typowy romantyk, skłócony z Bogiem i przeciwstawiający się Bogu. Miał wówczas ledwie dwadzieścia kilka lat, co też wiele wyjaśnia. Według księdza Jełowickiego Chopin na łożu śmierci był pogodzony z Bogiem. Świadectwu księdza Aleksandra nie wszyscy dają wiarę. Jak więc wytłumaczyć fakt opracowania przez kompozytora pieśni *Boże, coś Polskę* (czy też *Do Ciebie, Panie*)?

Kolęda *Lulajże, Jezuniu* ma półkadencję (na tercji toniki), wypadającą na słowach „w płaczu utulaj”, lecz cytowana w *Scherzu* melodia kolędy nie snuje się dalej, jak w oryginale, rozplywa się, nie przechodzi w kadencję w *H-dur*. Dlaczego melodia unika słów „w płaczu utulaj”? Jeśli jest słuszny ów metaforyczny podział rejestrów, czy „rejonów”, w których rozgrywa się *Scherzo*, na „górze” i „dół”, można przyjąć, że w owej „górze” pocieszenie jest niepotrzebne, tam się przecież nie płacze, tam panuje radość i wesele. To przecież z głębokości dochodzą jęki; to tu, na „dole”, na padole jest płacz, to tu płaczącym potrzeba pociechy<sup>30</sup>.

Nie zwracano dotąd baczniejszej uwagi na fragment pierwszego ritenuto z półkadencją w *h-moll*. Gdyby tylko zmienić tryb na durowy, można by pod nią podłożyć owo brakujące słowo „utulaj”. I rzeczywiście, fragment ten, choć jeszcze rozrywany spazmatycznymi hoketusowymi pauzami, przynosi w końcu (w drugim ritenuto) uspokojenie. Ale przede wszystkim tkwi w tym fragmencie zawalowana, ukryta w opóźnieniach i dźwiękach obcych, kadencja polska

<sup>30</sup> O przestrzeniach abstrakcyjnych, zwłaszcza o przestrzeni artystycznej pisze Jurij Łotman (*Struktura tekstu artystycznego*. Przekł. A. Tanalska. Warszawa 1984 s. 312): „Najogólniejsze społeczne, religijne, polityczne, moralne modele świata, za pomocą których człowiek na różnych etapach swojej duchowej historii nadawał sens otaczającemu go życiu, okazują się niezmiennie wyposażone w charakterystyki przestrzenne: to w postaci przeciwstawienia «niebo—ziemia», albo «ziemia—królestwo podziemne» (pionowa trójczłonowa struktura zorganizowania na osi góra—dół), to w formie pewnej społeczno-politycznej hierarchii z zaznaczonym przeciwstawieniem «góry» «dołom», to w postaci moralnego nacechowania przeciwstawienia «prawe—lewe». [...] Historyczne i narodowo-językowe modele przestrzeni stają się organizującą bazą dla budowy «obrazu świata» — całościowego modelu ideologicznego właściwego danemu typowi kultury. Na tle tych konstrukcji stają się znaczące także częściowe, tworzone przez ten czy inny tekst lub grupę tekstów modele przestrzenne. Na przykład w liryce Tiutczewa «góra» przeciwstawiana jest «dołowi», oprócz wspólnej bardzo szerokiego kręgowi kultur interpretacji w systemie «dobro—zło», «niebo—ziemia», jeszcze jako «mgła», «noc»—«światłu», «dniowi», «cisza»—«szumowi», «jednobarwność»—«pstrokaciźnie», «wielkość»—«marność», «spokój»—«zmęczeniu». Powstaje wyraźny model urządzenia świata zorientowany pionowo. W wielu przypadkach «góra» utożsamiana jest z «przestworzem», a «dół» z «ciasnotą» albo «dół» z «materialnością», a «góra» — z «uduchowieniem»”.

KRZYSZTOF BILIĆA

a)  
a)

A P U

niecو dalej ujawniająca się w całej swej okazałości:

b)  
b)

A P U

22. Scherzo h-moll: a) t. 51—53; b) t. 442—447.

Kadencja polska w *Scherzu h-moll* pozostanie faktem, choćbyśmy mieli przedstawioną tu hermeneutyczną wykładnię kompozycji całkowicie odrzucić.

### U t w o r y f o r t e p i a n o w e

Kadencje polskie, doskonałe, mocne lub słabsze, rozbrzmiewają we wszystkich prawie gatunkach fortepianowych uprawianych przez Chopina. Osobną pozycję zajmuje polonez, którego specyfiką jest charakterystyczna kadencja polonezowa, pokrewna kadencji polskiej. Chociaż utworów fortepianowych Chopina nic bezpośrednio z pieśniami nie łączy, we fragmentach zwieńczonych kadencją polską nabierają one zwykle charakteru kantylenowego, a nie figuracyjnego.

Oto przykłady kadencji polskiej wybrane z utworów fortepianowych Chopina.

## MELOS POLSKI U CHOPINA

A P U  
*poco rall. a tempo*

(2da. come sopra)

23. Mazurek B-dur op. 7 nr 1 t. 31—36: w t. 31—32 kadencja polska mocna melicznie, jeśli nie liczyć dźwięków przejściowych i obcych, słabsza rytmicznie (grupy A i P są tu równoważne, mają wartość ćwierćnuty).

A P U

24. Mazurek f-moll op. 7 nr 3 t. 20—24: w t. 23—24 kadencja polska doskonała rytmicznie, słabsza melicznie (P = I, a nie II stopień).

A P U

\*  
Dal segno  $\S$  senza Fine

25. Mazurek C-dur op. 7 nr 5 t. 18—20: w t. 20 kadencja polska doskonała, jeśli przyjąć, że jednostką metryczną nie jest ćwierćnuta, lecz ósemka (takt  $4 = \frac{3}{2} + \frac{2}{2} + \frac{2}{2}$ ); P pojawia się na piątej, akcentowanej ósemce:

\* per - den - do - si

A P U

26. Mazurek a-moll op. 17 nr 4 t. 125—132: w t. 129—132 (podobnie jak wcześniej w t. 1—4) melodyczny motyw czołowy, wędrujący wewnątrz seksty małej, trzykrotnie powtarzany, opiera się na trzech dźwiękach — VII, VIII (I) i II stopniu — na których w kadencji polskiej usytuowane są A, U i P; za trzecim nawrotem motywu stopień II — wskutek nagłego rozdrobnienia wartości rytmicznych — nabiera znaczenia penultimy.

KRZYSZTOF BILICA

A P U    A P U    A P U

27. *Mazurek C-dur* op. 24 nr 2 t. 6—10: ciekawy przypadek krzyżowania się gatunków mazurka i poloneza; rytmy mazurkowe włączone w kadencję typu polonezowego, to znaczy z P na drugiej, słabszej części trójdzielnego taktu i z U na części trzeciej, najsłabszej.

A P U

28. *Mazurek b-moll* op. 24 nr 4 t. 9—12: kadencja polska doskonała melicznie i rytmicznie (A < P > U).

A P U

29. *Mazurek a-moll* op. 59 nr 1 t. 125—130: w t. 129—130 kadencja polska doskonała melicznie (zawiera nawet duży skok — septymy zmniejszonej — na A); doskonała też rytmicznie (antycypacja toniki wchodzi w skład grupy P).

A P U

30. *Mazurek fis-moll* op. 59 nr 3 t. 149—154; w t. 153—154 kadencja polska doskonała melicznie, słabsza rytmicznie (A = P).

MELOS POLSKI U CHOPINA

31. *Preludium A-dur* op. 28 nr 7 t. 11—16: w t. 15—16 kadencja polska doskonała melicznie, słabsza rytmicznie (A = P, zaś U wskutek powtórzeń została przeniesiona na mocną część taktu).

32. *Preludium Des-dur* op. 28 nr 15 t. 83—89: w t. 86—88 kadencja polska doskonała melicznie; więcizy ona melodię prowadzoną przez głos środkowy (zachowany skok — septymy małej — na A).

33. *Etiuda c-moll* op. 10 nr 12 t. 75—77: kadencja polska doskonała; P wypada wprawdzie na trzeciej części taktu, ale zostaje podkreślona pauzami, które po niej następują.

34. *Etiuda a-moll* op. 25 nr 4 t. 60—65: kadencja polska doskonała rytmicznie (grupa P obejmuje dwa takty), słabsza melicznie (jej doskonałość jest zmaćona sekunda frygijska, na którą wypadają A i P).